

WITZ UND
FÜLLE
ODER WAS HEISST
BAROCK?

Eine Untersuchung von
JOHANNA SCHUMM
entlang der Schriften von
BALTSAR GRACIÁN
über die Mannigfaltigkeit der Fülle
und den Scharfsinn des Witzes
und ihre Zusammenhänge
als Charakteristika des Barock,
mit Einlassungen zu anderen Autoren
und Künstlern seiner Zeit und später,
nebst einer ausführlichen Bibliographie
der wichtigen Literatur zum Thema und
zahlreichen Abbildungen in Farbe;

ERSCHIENEN A.D. MMXXIV BEI

konstanz|university press

Witz und Fülle

Johanna Schumm

WITZ UND FÜLLE

Oder was heißt barock?

Eine Untersuchung entlang der Schriften von Baltasar Gracián
über die Mannigfaltigkeit der Fülle und den Scharfsinn des Witzes
und ihre Zusammenhänge als Charakteristika des Barock,
mit Einlassungen zu anderen Autoren und Künstlern seiner Zeit und später,
nebst einer ausführlichen Bibliographie der wichtigen Literatur zum Thema
und zahlreichen Abbildungen in Farbe

Konstanz University Press

Die Publikation wird gefördert aus Mitteln des LMUMentoring und des Nachwuchsförderprogramm der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie des LMU Open Access Fonds.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Johanna Schumm 2024

Publikation: Konstanz, Konstanz University Press 2024

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Konstanz University Press ist ein Imprint der Wallstein Verlag GmbH

Einbandgestaltung: Emil Kauth

ISBN (Print) 978-3-8353-9177-2

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8096-7

DOI <https://doi.org/10.46500/83539177>

Inhalt

Einleitung 7

I FÜLLE. EINE VORGESCHICHTE 37

- 1 Bildliche Fülle: Bosch 39
- 2 Rhetorische Fülle: Erasmus' *De copia* 47
- 3 Literarische Fülle: Rabelais 69

II STILISTIK VON WITZ UND FÜLLE 79

- 1 Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* 81
- 2 Konstellation: Benjamins Trauerspielbuch und die barocke Moderne 151
- 3 Der Konzeptismus des Unbewussten: Freud und der Witz 176
- 4 Zusammenfassung: Relationale Theorien des Geistes 203

III POLITIK VON WITZ UND FÜLLE 207

- 1 Situative Politik: Das *Oráculo manual* 209
- 2 Adaptionen von Graciáns situativer Politik im 20. und 21. Jahrhundert 242

IV POETIK UND VISUELLE ÄSTHETIK VON WITZ UND FÜLLE 281

- 1 Scharfsinnig erzählen: Das *Criticón* und seine Poetik des barocken Romans 283
- 2 Scharfsinnig Malen 319
- 3 Vorbereitung des Schlusses: Barocke Körper 348

Schluss 359

Dank 363

Anhang 365

Abbildungsverzeichnis 365

Literaturverzeichnis 366

Ausführliches Inhaltsverzeichnis 395

Einleitung

Das andere Barock

Das Barock – das ist die Zeit von 1600 bis 1700, oder zu allen Zeiten dasjenige, das seine durchgehenden Ähnlichkeiten erst zeigt, nachdem es mit Andersartigkeiten, Unterschieden und Schiefheiten überwältigt hat.¹

Über das Barock zu schreiben ist schwierig und notwendig. Schwierig, da der Begriff »Barock« so problematisch ist, dass mit gutem Grund von vielen Seiten gefordert wurde, ihn aufgrund seiner Unschärfe, seiner hohen Belastung und Unhandlichkeit über Bord zu werfen. Zugleich ist es besonders reizvoll und notwendig, über das Barock zu schreiben: Vom Phantasma »Barock« geht eine andauernd starke Faszination aus – nicht nur für die wissenschaftliche Reflexion, sondern genauso für die künstlerische Produktion.

Ein Grund dafür, dass das Barock so faszinierend und zugleich so schwer zu greifen ist, liegt daran, dass es nicht nur wie viele Stil- und Epochenbegriffe erst nachträglich diskursiv gefasst wurde, sondern vor allem in Abgrenzung zu anderen Stilen und Epochen. Im Blick zurück wurde das Barock in bewusster Absetzung und Kontrastierung insbesondere zur Renaissance und zur Klassik entworfen, und zwar so, dass das Barock als Form der Abweichung erscheint. Darauf spielt Inger Christensen in dem als Motto gesetzten Zitat an und verbindet dabei einen historischen und einen stilistischen Barockbegriff, sodass sie ihr eigenes dichterisches Werk in die Tradition des Barock stellen kann.

Dass das Barock als »anders« erscheint, liegt zunächst daran, dass im Moment seiner Epochenkonstruktion von der Aufklärung etablierte künstlerische und diskursive Werte dominieren.² Aus der Perspektive der Aufklärung kennt das Barock kein Maß, keine Grenze und keine Vernunft. Betrachtet man es jedoch aus sich selbst heraus, wird deutlich, dass es ein anderes Maß, andere Grenzen, eine andere Vernunft beansprucht. Wer über das Barock

1 Inger Christensen: »Ich denke, also bin ich ein Teil des Labyrinths«, in: dies.: *Teil des Labyrinths. Essays*, übers. v. Hanns Grössel, Münster: Kleinheinrich 1993, S. 59–71, hier S. 59.

2 Vgl. z. B.: Peter J. Burgard: »Äquivoke Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock«, in: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, hg. v. ders., Wien: Böhlau 2001, S. 11–14.

schreibt, spricht gerne in Negationen, in Dichotomien und Abgrenzungen oder verfällt in eine pejorative Begrifflichkeit. Allerdings hat das Barock gerade aufgrund seiner Abweichung von der Renaissance, der Aufklärung und dem Klassischen für viele Autoren, Künstler und Theoretiker einen großen Reiz: In der Bezugnahme auf das Barock können alternative Denk- und Schreibformen gefunden und autorisiert werden. Für Autoren im Kontext des Poststrukturalismus spielt auch deswegen die vermeintliche »Aktualität des Barock« eine besondere Rolle. Jacques Lacan etwa schreibt in »Du baroque«, »Vom Barock«: »Ce qui est le plus certain du mode de penser de la science traditionnelle, c'est ce qu'on appelle son classicisme« (»Was am meisten gewiß ist an der Denkart der traditionellen Wissenschaft, ist ihr sogenannter Klassizismus«), er dagegen reiht sich »plutôt du côté du baroque« (»eher auf der Seite des Barock«) ein.³ Und Gilles Deleuze findet in der Falte eine Denkfigur, die barocke und postmoderne Theoriebildung verbindet.⁴

Was ist das barocke Andere, das irritiert und zugleich reizt? Ich schlage vor, es in einem Stilmoment zu finden, nämlich dem Zusammenspiel von Witz und Fülle. Eben dieses, so die nachfolgend entfaltete These, ist prägend für das Barock, es konstituiert einen ganz eigenen Stil, der weit über das Literarische hinaus beobachtet werden kann, und stiftet Traditionslinien bis in die Gegenwart, die bisher in ihrem Zusammenhang noch nicht gesehen wurden. Um dieses Stilmoment zu beschreiben, stelle ich die Schriften des spanischen Autors Baltasar Gracián ins Zentrum dieser Studie, denn sie bringen Witz und Fülle in ganz unterschiedlichen Genres besonders prägnant und theoretisch reflektiert zu Papier. Neben dem Beitrag zur Theoriediskussion des Barock sowie zu den beiden im Fokus stehenden Aspekten von Witz und Fülle rückt meine Studie Gracián in den Blick einer europäischen und allgemeinen Literaturwissenschaft. Dort steht er bisher noch nicht.

Witz und Fülle

Was sind Witz und Fülle? Sie sind rhetorische Figuren: Sie stehen in der Tradition des *acumen*, der *argutia*, der *abundantia* und der *copia*. Sie benennen jeweils ein menschliches Vermögen: Sie hängen vom Ingenium und der rhetorischen Fähigkeit des Redners ab. Sie beschreiben konkrete

3 Jacques Lacan: »Du baroque« [1973], in: ders.: *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX, Encore, 1972–1973*, hg. v. Jacques-Alain Miller, Paris: Éditions du Seuil 1975, S. 95–105, hier S. 96 u. 97; ders.: »Vom Barock«, in: ders.: *Encore. Das Seminar 20*, übers. v. Norbert Haas, Weinheim: Quadriga 1986, S. 113–126, hier S. 115.

4 Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Éd. de Minuit 2005.

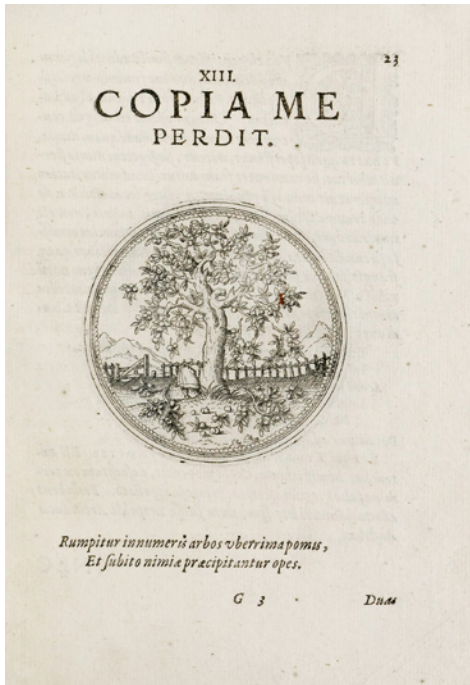


Abb. 1: Camerarius: »Copia me perdit«, in: ders.: *Symbolorum & Emblematum Ex Re Herbaria Desumptorum Centuria [...]*, 1590, f. 23r.

sprachliche Produkte: der Witz meist eine kurze Aussageform, die Fülle äußert sich häufig in längeren Formen, ist darauf aber nicht beschränkt. Schließlich bezieht sich insbesondere die *copia* auch auf eine lebensweltliche Erfahrung, nämlich die frühneuzeitliche Erfahrung einer Steigerung, etwa der Anzahl zu lesender Bücher, bekannter Tier- oder Pflanzenarten und von Sprachen.

Die Auseinandersetzung mit Formen der Fülle ist für zahlreiche Diskurse der Renaissance und des Humanismus zentral: für die im Zeichen der rhetorischen *copia* vollzogene Aneignung der antiken Texte, die in der expandierenden Naturforschung zentrale Beobachtung der Vielfalt der Natur, die durch das Publikationswesen bedingte »multitudo librorum«, die durch die Etablierung der Volkssprachen entstehende sprachliche Vielfalt, schließlich für die in den Berichten aus der Neuen Welt dominante Rede von der Diversität (*diversidad*) der vorgefundenen Kulturen. Die Literatur und Kunst der Renaissance evoziert und prägt gleichermaßen diese Diskurse mit. Die *copia* ist dabei durchaus ambivalent gedacht – viel wird leicht zu viel. Joachim Camerarius stellt das in einem Emblem mit einem Baum dar, dessen Zweige unter zu vielen Früchten brechen: *Copia me perdit*, die Fülle

richtet mich zugrunde.⁵ Auch auf diese Gefahr des Überbordens reagiert der barocke Witz, indes genauso in ambivalenter Weise. Er bietet eine Form der »anderen« Ordnung der Fülle und potenziert sie zugleich. Will man die barocke Aneignung der Fülle im Zeichen des Witzes verstehen, muss man diese Vorgeschichte vor Augen haben. Ich erzähle sie beispielhaft in drei Kapiteln zu Hieronymus Bosch, Erasmus und Rabelais (vgl. Kap. I: »FÜLLE. EINE VORGESCHICHTE«).

Die Verwendung des Begriffes »Witz« in seiner heutigen Bedeutung als Bezeichnung für eine kurze, häufig anonyme und auf das Lachen anderer zielende Form ist relativ jung. Das mittelhochdeutsche »witz« und althochdeutsche »wizze« bedeuteten eher »List, Verstand und Wissen«, was sich in »gewitzt« oder »witzlos« heute noch ausdrückt. Witz bezeichnet somit sowohl eine Text- oder Sprechform wie eine intellektuelle Kompetenz. Das ist keine deutschsprachige Besonderheit, sondern diese Dopplung zieht sich durch die rhetorische und kulturelle Geschichte des Witzes. In europäischer Perspektive ist diese grundsätzliche Mehrdeutigkeit noch verschärft: Denn die Begriffe der verschiedenen Sprachen für Witz ähneln sich zwar in ihrer Bedeutungsbreite und -auffächerung, aber decken sich nie. Wer »Witz sagt«, schreibt deswegen Ekkehard Knörer in seiner *Geschichte von Witz und ingenium*,

wird im Bezug auf die Geschichte der Rhetorik, der Ästhetik, wenn nicht der abendländischen Kultur, von [euphoria], ingenium, ingenio, wit, ingenium venustum, bel esprit so wenig schweigen können wie von acumen, acutezza, agudeza, argutia, arguzia oder concepto, concetto, conceit.⁶

Zum Teil bestimmen sich diese Termini gegenseitig und werden in den entsprechenden Traktaten auch für eine gegenseitige Konturierung genannt, zum Teil haben sie jedoch auch voneinander unabhängige Geschichten.

Der Witz hat historische Konjunkturen, eine besondere im 17. Jahrhundert. Er ist eine barocke Reaktion auf die Fülle, ein Versuch, ihrer habhaft zu werden, und zugleich deren Motor. Bei Gracián ist der Witz eine allumfassende Geisteskraft, die gleichermaßen Geltung und Wirkmacht für die Kunst, die Politik und das alltägliche Leben hat. Gracián kennt Begriffe der Vernunft (wie das *entendimiento* oder die *razón*), sie werden aber den mit dem Witz

5 Vgl. Joachim Camerarius: »Copia me perdit«, in: ders.: *Symbolorum & Emblematum Ex Re Herbaria Desumptorum Centuria* [...], Nürnberg: Hofmannus & Camoxius, 1590 (dat. auf 1593), f. 23r. Vgl. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1967, S. 173.

6 Ekkehard Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und ingenium*, München: Fink 2007, S. 13.

verbundenen Begriffen – der *agudeza*, dem *concepto* und dem *ingenio* – keineswegs übergeordnet. Vielmehr präsentiert er seine Abhandlung über den Witz als allumfassende Geisteskunst, die beansprucht, bestehende disziplinäre Trennungen zu überschreiten. In diesem Vermögen ist der Witz der Fülle verwandt. Die Verbindung dieser beiden zentralen frühneuzeitlichen Diskurse und ästhetischen wie literarischen Phänomene ist bisher nicht untersucht worden.⁷ Ich unternehme eine solche Untersuchung beispielhaft ausgehend von den Schriften Graciáns und zeige, dass sich entlang von Witz und Fülle das Barock beschreiben lässt. Denn auch viele Aspekte der negativen Attribuierungen des Barock sind davon geprägt: Das Unregelmäßige, das Holpernde, die Ausschweifung, das Unklare und Unverständliche – sie alle sind gängige Zuschreibungen des Barock, und sie fallen in den Bereich von Witz und Fülle.

Im Barock verbindet sich die Fülle mit dem Witz und prägt dadurch eine ganz spezifische und zugleich sehr vielgesichtige Geisteskunst, die ich in drei systematischen Bereichen entfalte: 1) Stilistik, 2) Politik, 3) Poetik und Ästhetik. Im Zentrum steht jeweils ein Werk Graciáns: für die Stilistik seine Abhandlung über die Geisteskunst *Agudeza y arte de ingenio*, für die Politik sein bekanntestes Buch über die Lebensklugheit, *Oráculo manual y arte de ingenio*, für die Poetik sein Roman *El Criticón*. Gemeinsam ist der Stilistik, der Politik und der Poetik von Witz und Fülle eine doppelte Bewegung: des Exzesses, des Überschwangs und des Zuviel sowie des Zusammenbringens, der Komprimierung und der Verdichtung. Ich beschreibe dieses Spannungs-

7 Grundlegend sind die Arbeiten von Terence Cave: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press 1979 und ders.: »Copia and Cornucopia«, in: *French Renaissance Studies 1540–70. Humanism and the Encyclopedia*, hg. v. Peter Sharratt, Edinburgh: Univ. Press 1976, S. 52–69. An sie hat etwa Christopher D. Johnson angeschlossen: *Hyperboles the rhetoric of excess in Baroque literature and thought*, Cambridge u. a.: Harvard Univ. Press 2010, sowie unlängst Victoria Niehle: *Die Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810*, Göttingen: V&R unipress 2019 und Anita Traninger: *Copia / Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*, Hannover: Wehrhahn 2020. Ein eigenes Forschungsgebiet stellen die Listen und Aufzählungen dar. Grundlegend: Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin u. New York: de Gruyter 2003 und Umberto Eco: *Die Unendliche Liste*, München: Hanser 2009. Vgl. Christopher D. Johnson: »N + 2, or a Late Renaissance Poetics of Enumeration«, in: *MLN* 127,5 (2012), S. 1096–1143. Zur Häufung und zum Enumerativen in der Dichtung finden sich auch einige wichtige ältere Arbeiten, etwa: Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires: Coni 1945 und Hans Pliester: *Die Worthäufung im Barock*, Bonn: Röhrscheid 1930. Einschlägig für das hier entwickelte Verständnis des Witzes sind: Knörzer: *Entfernte Ähnlichkeiten*; Achim Geisenhanslüke: *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*, München: Fink 2011 und Gottfried Gabriel: *Ästhetischer Witz und logischer Scharfsinn. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Erlangen u. Jena 1996. Die spezifische Literatur zu Gracián führe ich in Kap. II.1: »Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*« an.

verhältnis als das fruchtbare Zusammenspiel von Witz und Fülle. Je einzeln haben Witz und Fülle in der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Frühen Neuzeit in letzter Zeit viel Beachtung gefunden, ihre für das Barock entscheidende Verbindung hingegen nicht.

An die Ausführungen zu Gracián schließen jeweils Kapitel an, die Verzweigungen der dort beschriebenen Momente in spätere und andere diskursive Kontexte aufzeigen. Dabei entlehne ich die Bezeichnung »Zweige« einer Bemerkung Gottscheds über die Rezeption des barocken Witzes. In seinen Ausführungen über den Witz, in denen er sich unter anderem auf Gracián beruft, schreibt Gottsched, dieser sei ein »ungebautes Feld, das nur wilde Pflanzen hervortreibt; ein selbst wachsender Baum, der nur ungestaltete Aeste und Reiser hervorsprossert«. Er müsse »gesäubert«⁸ werden. Fragt man nach den Traditionslinien, die sich ausgehend von der Geisteskunst Graciáns zeichnen lassen, dann kann Gottscheds Haltung demgegenüber als typisch für eine Art des Zugriffs auf Gracián verstanden werden: Das Überbordende, das Ausschweifende, eben das, was ich als die spezifische Verbindung von Witz und Fülle beschreibe, muss »gesäubert«, gestutzt, kultiviert werden, damit es den Ansprüchen des Maßvollen genügt. Was jedoch passiert mit dem Weggeschnittenen, das dieser Zugriff produziert? Wo liegen die wilden Zweige des Witzes? Wo schlagen sie neue Wurzeln? Sie generieren Traditionen, die das fruchtbar und reizvoll finden, was Gottsched »ungestalt« nennt. Dadurch entstehen Genealogien in die Moderne, die erstaunliche Verwandtschaften offenlegen. Ich verfolge sie im Bereich der Stilistik anhand von Walter Benjamins Trauerspielbuch und Sigmund Freuds Witzbuch und im Bereich der Politik anhand der breiten deutschsprachigen Rezeption des *Oráculo manual* insbesondere im 20. und 21. Jahrhundert. Das fünfte Kapitel über die Poetik und Ästhetik von Witz und Fülle weicht von diesem diachronen Aufbau ab, um zu zeigen, dass das Zusammenspiel von Witz und Fülle sich nicht nur historisch, sondern auch medial breit streut. Mit der Malerei von Velázquez untersuche ich seine spezifische Ausprägung in der bildenden Kunst. Im Wechsel von der Vertiefung in Graciáns Schriften und einer breiteren kultur-, literatur- und geistesgeschichtlichen Einordnung entwirft diese Arbeit eine Theorie über das Zusammenspiel von Witz und Fülle, die vorschlägt, damit auch das Barock neu zu bestimmen. Das Barock lässt sich, das unterstreicht meine Wahl von zwei Termini für seine

8 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil*, Berlin u. New York 1973 [1742] (= ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, VI.1), »Von dem Charaktere eines Poeten«, § 12, S. 152. Vgl. Kap. III.2.2: »Gracián als Franzose (Amelot de la Houssaye, Bouhours, Thomasius, Gottsched)«.

Bestimmung, nicht auf einen einzelnen Begriff bringen. Witz und Fülle in ihrer Verbindung prägen zahlreiche Figuren der Relationalität: Die Komprimierung ist immer auf potenzielle Entfaltung bezogen, die Fülle durch Formen der Pointierung gebündelt. Der barocke Witz ist von Fülle geprägt und barocke Fülle witzig.

Die andere Vernunft: Gracián vs. Descartes

Das Barock ist dieser Kampf zwischen dem Recht der Götter auf die Fiktion und dem Recht der Menschen darauf. Wer hat wen erfunden, und wer betrachtet wen. »Ich denke, also bin ich«, schrieb Descartes im selben Jahrhundert. Dieser Satz hätte leicht barocker sein können: Ich denke, also bin ich ein Teil des Labyrinths.⁹

Barockere Versionen von Descartes' berühmten Satz »cogito ergo sum« hätte Inger Christensen bei Gracián finden können. Häufig wird eine Szene aus dem Beginn seines Romans *Criticón* mit Descartes' *cogito* in Verbindung gebracht.¹⁰ Hier tritt der junge Protagonist Andrenio in eine Art Selbstbefragung, die der Descartes'schen ähnelt und doch entscheidend davon abweicht. Denn die Antwort auf seine Frage »¿Qué es esto?, decía. ¿Soy o no soy?« (»Was ist das«, sprach ich, »bin ich oder bin ich nicht?«)¹¹ findet er nicht in sich selbst, sondern in Bezug auf und in Abgrenzung von anderen Lebewesen.¹² Diese Bezugnahme auf andere in der Selbstbefragung ist symptomatisch für

9 Christensen: »Ich denke, also bin ich ein Teil des Labyrinths«, S. 70.

10 Es gibt keine detaillierte Studie zum Verhältnis von Descartes und Gracián, jedoch haben einige Autoren auf Berührungspunkte zwischen ihnen hingewiesen, dabei geht es vor allem um die genannte Passage aus dem *Criticón*: Hans Blumenberg etwa sieht eine Parallele zwischen der Meditation Descartes' und Graciáns Inselhöhle im *Criticón*, Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 450–464. Karl Vossler hat in seiner Studie *Poesie der Einsamkeit* einen Einfluss von Descartes auf Gracián ausgemacht, der jedoch nur an einem Zitat belegbar sei: Karl Vossler: *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München: Beck 1950, S. 315. Uwe Ebel behauptet, dass sich Descartes' Auseinandersetzung mit der Täuschung wie eine Antwort auf Gracián lese, konkret klinge die 4. Meditation wie eine Antwort auf den 13. Aphorismus des *Oráculo manual*. Vgl. Uwe Ebel: »Überlegungen zu Baltasar Gracián aus Anlass einer neuen Gesamtausgabe seiner Werke«, in: *La Zenia* 2011, <http://www.uwe-ebel.eu/literaturkritik.html>, S. 3.

11 Baltasar Gracián: *El Criticón*, hg. v. Luis Sánchez Lailla u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2016, Vol. I. u. II, 1.1, S. 15; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Hartmut Köhler, Zürich: Ammann 2001, S. 21.

12 Vgl. Emilio Hidalgo-Serna: *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián: der »concepto« und seine logische Funktion*, München: Fink 1985, S. 141–144. Vgl. Francisco Maldonado de Guevara: »El »cogito« de Baltasar Gracián«, in: *Revista de la Universidad de Madrid* 7.27 (1958), S. 271–330.

Graciáns Geisteskunst: Sie ist eine Kunst der Relationalität. Eine prägnantere Gegenüberstellung zu Descartes *cogito* kann man mithin in einer Formulierung in Graciáns *Oráculo manual* finden: »aquél sabe que piensa que no sabe, y aquél no ve que no ve que los otros ven.« (»Der weiß, welcher nicht denkt, daß er wisse, und der sieht nicht, der nicht sieht, daß die anderen sehen.«)¹³ Bei Gracián steht das Ich unter permanenter Beobachtung und wechselt dabei ständig die Perspektiven auf sich selbst; das Wissen ist fundamental vom Nicht-Wissen bedingt,¹⁴ aber auch vom Sehen und Gesehenwerden durch andere; in dieser Komplexität entfaltet sich die Ingeniösität. Sie wird mitgetragen durch Formen sprachlicher und klanglicher Relationalität. Zu lesen ist der Satz wie ein Zungenbrecher, merken kann man ihn sich kaum. Die formale und inhaltliche Distanz zu Descartes' prägnantem, klarem und von nur einem grammatikalischen Subjekt abhängigen Lehrsatz ist offensichtlich.

Stellt man Descartes und Gracián auf solche Weise einander gegenüber, können ihre Arbeiten als zwei Eckpunkte verstanden werden, zwischen denen sich die Reflexion auf das menschliche Denken im 17. Jahrhundert entfaltet. Descartes steht für den Rationalismus, die Klassik und die Aufklärung, Gracián für all das Andere, was mit dem Barock assoziiert wird. Für die folgende Studie soll diese Gegenüberstellung eine Kontrastfolie schaffen, vor der sich Graciáns »Andersheit« abhebt. Diese Konturierung fußt auf Gemeinsamkeiten der Denker, berücksichtigt aber gezielt im Fall von Descartes nur einen bestimmten, besonders prominenten Teil des Werkes und folgt einem durch die frühere Rezeption geprägten Bild Descartes', das von der neueren Forschung inzwischen ergänzt und bunter gezeichnet wurde. Claus Zittel hat gezeigt, dass das »kanonische[] Descartes-Bild«¹⁵ einen Großteil von Descartes' Schriften ausblendet und damit gerade auch jene Momente, die an »barockere« Themen anschlussfähig wären; etwa seinen Einsatz von Bildern, aber auch seinen Umgang mit Träumen. Man könnte die gemeinsame Geschichte von Gracián und Descartes also auch als eine Geschichte der Nähe schreiben, etwa in der Auseinandersetzung

13 Baltasar Gracián: *Oráculo manual y arte de prudencia*, hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra 1995, Aph. 201, S. 212; Baltasar Gracián: *Handorakel und die Kunst der Weltklugheit*, übers. v. Arthur Schopenhauer, Stuttgart: Kröner 1978, Aph. 201, S. 85.

14 Im Hintergrund steht das sokratische *scio nescio*. Vgl. Annika Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después. Selbstbeobachtung als moralistische Praxis in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 72–83, hier S. 77. Vgl. Kap. III.1.5: »Menschenbehandlung, -beobachtung und -kunde«.

15 Claus Zittel: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag 2009, hier S. 14.

mit der Frage nach der Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Täuschung. Die hier dennoch vorgenommene Gegenüberstellung hat zwei Gründe: Einerseits prägt eben die Lehrbuchfassung von Descartes als Kronzeuge des Rationalismus und der Aufklärung auch die Konstitution des Barock als Epochenbegriff und bedingt die Kritik an den barocken Autoren als nicht-rational, unsystematisch oder überbordend. Für meine Arbeit andererseits bietet sie eine heuristische Folie, um einige für das Zusammenspiel von Witz und Fülle charakteristische Aspekte von Graciáns Art zu schreiben deutlicher hervortreten zu lassen.

An die Rezeption von Descartes als Philosoph einer nüchternen Vernunft schließen heutige Kriterien von Wissenschaftlichkeit an, wenn sie rational nachvollziehbare Argumentationen und die Kriterien der Klarheit und Deutlichkeit als leitend setzen. Auch mein Schreiben ist davon geprägt. Gracián favorisiert hingegen eine andere Vernunft. Ich spreche von einer »anderen Vernunft« und nicht von dem »Anderen der Vernunft«, weil es, wie etwa Karen Gloy gezeigt hat, eine Pluralität von Rationalitätstypen gibt – in der die an Descartes' geschulte Vorstellung der Vernunft nur eine darstellt –,¹⁶ deren Gemeinsamkeit das Anliegen der »Strukturierung« ist. Dieses Anliegen hat auch Gracián. Meist identifizieren wir aber mit »Vernunft« eine bestimmte Art der Strukturierung, die auf Descartes zurückgeführt wird. Um somit die Besonderheit und das Befremdliche von Graciáns Schreiben zu erfassen und zu zeigen, wie dieses am Scheidepunkt von philosophischen und ästhetischen Traditionen steht, die zuvor gar nicht so weit voneinander entfernt lagen, lohnt es sich, die beiden Autoren miteinander zu konfrontieren.

Die Beziehung zwischen Descartes und Gracián lässt sich also gleichermaßen als eine der frappierenden Ähnlichkeiten wie als eine der radikalen Unterschiede beschreiben. Dass ich hier auf Letztere fokussiere, hat das Ziel den Kontrast ihrer beider Schreib- und Denkweisen deutlicher zu machen. Denn eben dieser hat ihre Rezeption dominiert. Obgleich einige Passagen in ihren Werken wie Antworten auf die des anderen klingen, ist sehr unwahrscheinlich, dass die beiden Jesuitenschüler die Schriften des jeweils anderen gelesen haben. 1628 erscheinen Descartes' *Regulae ad directionem ingenii*,¹⁷

¹⁶ Karen Gloy hat in ihren Arbeiten zur Theorie der Vernunft verschiedene Rationalitätstypen beschrieben. Sie schlägt vor, eher von einer Pluralität der Vernunft auszugehen, als ausgehend von einem einheitlichen Vernunftverständnis eine Vernunftkritik zu üben. Gemeinsam ist den verschiedenen Rationalitätstypen das Grundanliegen der Strukturierung. Der Witz fällt in den »analogischen Rationalitätstypus«. Vgl. Karen Gloy: *Vernunft und das Andere der Vernunft*, Freiburg u. München: Alber 2001, grundlegend S. 10–43 und zum analogischen Rationalitätstypus S. 207–276.

¹⁷ 1619 begonnen und unvollendet geblieben.

die wesentlich für seine Ausarbeitung des *Discours de la méthode* (1637) und der *Meditationes* (1641) sein werden, 1639 entstehen Graciáns erste Entwürfe zu seiner *Agudeza y arte de ingenio*, die 1642 in einer ersten und 1648 in einer erweiterten Version erscheint. Besonders in diesen Schriften zeigt sich das gemeinsame Interesse am Ingenium und zugleich die grundlegende Differenz: Hier werden Regeln gebildet, dort wird die Regellosigkeit gefeiert, hier muss das Ingenium geleitet werden, dort triumphiert seine Kunst über alle anderen Vermögen. Graciáns Feier des Ingeniums als Kraft des Witzes klingt wie eine kritische Antwort auf Descartes' Bemühungen, dieses an die Leine der Vernunft zu legen.

Wahres vom Falschen zu unterscheiden ist Descartes' zentrales Anliegen. Dafür schätzt er die Vernunft als das zentrale Vermögen ein: »distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison«¹⁸ (»Wahres von Falschem zu unterscheiden – was man recht eigentlich ›gesunden Verstand‹ oder ›Vernunft‹ nennt«). Für Descartes ist der Verstand (»notre lumière naturelle«, unser »natürliche[s] Licht«)¹⁹ die Möglichkeit, der Täuschung zu entgehen. Durch Graciáns Werk zieht sich die Täuschung als Grunderfahrung – sie wurde mehrfach als Grundproblem des Spanischen *Siglo de Oro* diagnostiziert.²⁰ Gracián behandelt die Täuschung jedoch auch als potenzielle Stärke, und in beiden Fällen, als Potenzial wie als Gefahr, ist sie an die Vermögen des Witzes gebunden: Der Scharfsinn reagiert auf eine als undurchsichtig erfahrene Welt, Graciáns Aphorismen lehren das Täuschen als zwischenmenschliche Überlebenspraxis. Der Witz, der Scharfsinn, die *agudeza* sind bei Gracián einerseits Kräfte, um mit der Täuschung umzugehen, andererseits spielen sie eben mit ihr, potenzieren sie. Ihre Ziele sind nicht Klärung und Vereinfachung, sondern Pointierung und Relationierung.

Besonders auffällig wird dieser Unterschied schließlich in der ›Methode‹ – für Gracián kann das Wort nur in Anführungszeichen stehen – der beiden Autoren. Descartes fordert den radikalen Neuanfang, den »Abriss des alten Hauses«,²¹ sich aller bestehenden Meinungen zu entledigen:²²

18 René Descartes: *Discours de la Méthode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* [1637], übers. u. hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1960, I.1, S. 2.

19 Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Gäbe, I. 15, S. 16.

20 Vgl. z. B. Poppenberg, der die Problematik auf den zweiten Korintherbrief von Paulus (2. Korinther 11, 13–15) zurückführt, der der »Grundtext des gesamten Siglo de Oro« sei. Gerhard Poppenberg: »Siglo de Oro. Moralistik«, in: *Spanische Literaturgeschichte*, hg. v. Sebastian Neumeister u. Hans Jörg Neuschäfer, Stuttgart: Metzler 2001, S. 93–102, hier S. 99.

21 Vgl. Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Gäbe, III.1, S. 37.

22 Vgl. Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Gäbe, II.2, S. 22–24. Vgl. auch die erste Meditation, René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2008.

[C]ar Dieu nous ayant donné à chacun quelque lumière pour discerner le vrai d'avec le faux, je n'eusse pas cru me devoir contenter des opinions d'autrui un seul moment, si je ne me fusse proposé d'employer mon propre jugement à les examiner, lorsqu'il serait temps.

[D]enn da Gott jedem von uns ein Licht gegeben hat, Wahres und Falsches zu unterscheiden, so glaubte ich nicht, ich dürfe mich mit den Ansichten anderer nur einen Augenblick zufriedengeben ohne den Vorsatz, mein eigenes Urteil zu ihrer Prüfung zu benutzen, sobald die Zeit reif sein würde.²³

Ganz anders das im Zeichen der literarischen Fülle stehende Konglomerat von Zitaten und Referenzen, mit denen Gracián arbeitet: Hier wird kein Haus abgerissen, sondern Haus auf Haus gebaut. Descartes' Anspruch, die Dinge müssten sich »klar und deutlich«, »clairement et [...] distinctement« zeigen,²⁴ ist Graciáns Darlegung, die *agudeza* lasse sich erst in der Masse erkennen und schon gar nicht definieren, diametral entgegengesetzt. Dass etwas »menti attendenti praesens & aperta est«, »dem aufmerksamen Geist gegenwärtig und zugänglich ist«, wie Descartes für die Klarheit formuliert, und dass etwas, wie er für die Deutlichkeit sagt, »ab omnibus aliis ita sejuncta est & praecisa, ut nihil plane aliud, quam quod clarum est, in se contineat«, »von allen [Erfassungen] so unterschieden und umrissen ist, daß sie schlichtweg nichts anderes als das, was klar ist, in sich enthält«,²⁵ ist in Graciáns Geisteskunst nicht vorgesehen und würde ihrem Beziehungsdenken sowie ihrer Feier der Schwierigkeit grundlegend zuwiderlaufen. Der Scharfsinn liegt im Zwielicht, er ist immer auf Mehreres bezogen. Die Vernunft bei Descartes geht langsam, in kleinen Schritten (wie einer im Dunkeln)²⁶, Graciáns *agudeza*

23 Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Gäbe, III.5, S. 44

24 Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Gäbe, II.7, S. 30. Er bestimmt erst in den »Prinzipien der Philosophie« genauer, was er damit meint. Vgl. René Descartes: *Principia Philosophiae. Die Prinzipien der Philosophie* [1644], übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2005, I.45, »Quid sit perceptio clara, quid distincta«, »Was eine klare, was eine deutliche intellektuelle Erfassung ist«, S. 50–51. Vgl. auch das Beispiel über das Wachsstück in der zweiten Meditation, hier unterscheidet er einen »Einblick des Geistes« (»mentis inspectio«), der zunächst »imperfecta [...] & confusa« (»unvollkommen und verworren«) und dann »clara & distincta« (»klar und deutlich«) ist. Descartes: *Meditationes*, übers. v. Wohlers, *Meditatio secunda, zweite Meditation*, 31, S. 62–63. Vgl. Gottfried Gabriel: »Klar und deutlich«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Bd. 4, Sp. 846–847.

25 Descartes: *Principia. Prinzipien*, übers. v. Wohlers, I.45, »Quid sit perceptio clara, quid distincta«, »Was eine klare, was eine deutliche intellektuelle Erfassung ist«, S. 50–51.

26 Vgl. Descartes: *Discours. Von der Methode*, übers. v. Lüder Gäbe, II.5, S. 26–27.

schlägt rasch zu (sie steht im Blitzlicht). Descartes fordert die gerade Linie, den Beginn beim Einfachen.²⁷ Gracián fordert hingegen immer mehr Beziehungen, sodass der ursprüngliche Gegenstand hinter die mannigfaltigen Korrespondenzen zurücktritt. Descartes fordert Ordnung,²⁸ Gracián ein Netz. Descartes setzt auf Reduktion, Gracián auf Fülle.

Dabei zeigt sich ihr ganz unterschiedlicher Ansatz auch in der Art, wie sie sich zur diskursgeschichtlichen Sortierung von Wissenschaft und Kunst respektive Philosophie und Rhetorik im 16. und 17. Jahrhundert positionieren.²⁹ Descartes greift die von Petrus Ramus initiierte Spaltung von Philosophie und Rhetorik auf und radikalisiert sie. Er verwirft eine mögliche Verbindung zwischen beiden und weist damit auch das Ingenium in seine Schranken. Der erste Satz seiner *Regulae* spielt auf die fälschliche Gleichsetzung von Wissenschaft und Künsten an:

Ea est hominum consuetudo, ut, quoties aliquam similitudinem inter duas res agnoscunt, de utraque judicent, etiam in eo in quo sunt diversae, quod de alterutra verum esse compererunt. Ita scientias, quae totae in animi cognitione consistunt, cum artibus, quae aliquem corporis usum habitumque desiderant, male conferentes [...].

Es ist eine Angewohnheit der Menschen, sobald sie eine Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen erkennen, sie auch in dem gleich zu beurteilen, worin sie verschieden sind, und was sich nur in bezug auf eines der beiden als wahr erwiesen hat. So haben sie die Wissenschaften, die allein in einer Erkenntnis durch das Gemüt bestehen, fälschlich mit Techniken in einen Topf geworfen, für die eine Verwendung und Verfassung des Körpers erforderlich ist.³⁰

Gracián dagegen geht den Ähnlichkeiten nach und treibt sie auf die Spitze. Er fordert und praktiziert dabei auch eine Verbindung von Wissenschaft

27 Vgl. Regula IV: »semper a simplicissimis & facillimis exorsus«, »stets mit dem Leichtesten und Einfachsten anzufangen«. René Descartes: *Regulae ad dircetionem ingenii / Cogitationes privatae*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011, Regula IV, C 16, S. 34–35.

28 Vgl. Regula V: »Tota methodus consistit in ordine & dispositione eorum ad quae mentis acies est convertenda, ut aliquam veritatem inveniamus«, »Die gesamte Methode besteht in der Ordnung und Gliederung dessen, worauf die Schärfe des Geistes zu richten ist, um eine Wahrheit herauszufinden«. Descartes: *Regulae ad dircetionem ingenii*, übers. v. Wohlers, Regula V, S. 36–37.

29 Vgl. Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten*, S. 16 f.

30 Descartes: *Regulae ad directionem ingenii*, übers. v. Wohlers, Regula 1, S. 3.

und Kunst, genauso wie von Geist und Körper.³¹ Mit seiner *Agudeza y arte de ingenio* will er nicht nur die bestehenden Disziplinen und damit auch die bestehende disziplinäre Trennung überwinden, sondern er entwirft auch eine Kunst und Praxis, die einen allumfassenden Anspruch hat. Sie schließt das Sinnliche und Dingliche nicht aus, sie integriert den Körper in die Geisteskunst, sie zielt auf Wahrheit und Schönheit.³²

Diese schematische Gegenüberstellung macht deutlich, warum es so schwerfällt, Gracián zu lesen und über die *Agudeza* anders als in Verneinungen zu sprechen. Sie wird »unsystematisch« genannt und ihr Aufbau als »Unordnung« beschrieben, eben weil wir in unserer Vorstellung von Wissenschaftlichkeit Descartes' Kriterien der Sauberkeit und Ordnung verinnerlicht haben. Das Beziehungsgeflecht, das der Witz schafft, generiert eine andere Epistemik und eine andere Struktur, die sich nur schwer positiv bestimmen lassen. Sie überrascht uns und lässt uns im besten Fall lachen, ähnlich wie es Jorge Luis Borges' Franz Kuhn einer Chinesischen Enzyklopädie nachsagen lässt, in der Tiere »pertenecientes al Emperador«, »die dem Kaiser gehören«, neben »embalsamados«, »einbalsamierten«, und solchen »dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello«, »die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind«, stehen.³³ Michel Foucault hat diese Erzählung bekanntlich dazu veranlasst, nach der »Ordnung der Dinge« zu fragen bzw. nach den historisch spezifischen Verhältnissen, wie die Worte und die Dinge in Beziehung treten.³⁴ Der barocke Witz nutzt und überwindet das Analogiedenken, wie es Foucault beschrieben hat. Der Witz bringt die Dinge in Nachbarschaften, die unserer gewohnten Ordnung bzw. Strukturierung fremd sind: etwa, wenn in

31 Vgl. die programmatische Vorrede der *Agudeza y arte de ingenio*. Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio* [1648], hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M. Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004, Vol. I, »Al lector«, S. 11–12. Vgl. Kap. II.1.2.2: »Vom Aufbau des Traktats, seinen Termini und dem Reiz eines Schreibens in Beziehungen«. Vgl. Bernhard Teuber: *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 84.

32 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 26.

33 Jorge Luis Borges: »El idioma analítico de John Wilkins«, in: ders.: *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Ed. 2008, S. 154–161, hier S. 158; ders.: »Die analytische Sprache von John Wilkins«, übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs, in: ders.: *Die unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a. M.: Fischer 2018, S. 214–218, hier S. 216 f. Vgl. Kap. II.1.2.2: »Vom Aufbau des Traktats, seinen Termini und dem Reiz eines Schreibens in Beziehungen«.

34 Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1986, Préface, S. 7; ders.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 17.

einem von Gracián besprochenen Gedicht über den Dominikanerorden der christliche Gott neben Jupiter und dieser neben dem Mond steht (vgl. Kap. II.1.4.2: »Himmels- und Textmaschinerie«), oder wenn in Góngoras *Soledades* (1613) der Gott Jupiter, Jupiter als Stier und das Sternbild Stier unmerklich ineinander geblendet werden und, wie so häufig in der Dichtung des 17. Jahrhunderts, sich ein Ding allein über das Verb »sein« in ein anderes verwandelt.³⁵ Diese Verbindungen des Witzes wurden schon früh als dem Denken der Vernunft diametral entgegengesetzt wahrgenommen. John Locke etwa formuliert:

And hence, perhaps, may be given some Reason of that common Observation, That Men who have a great deal of Wit, and prompt Memories, have not always the clearest Judgment or deepest Reason. For *Wit* lying most in the assemblage of *Ideas*, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant Pictures, and agreeable Visions in the Fancy: *Judgment*, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, *Ideas*, wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by Similitude, and by affinity to take one thing for another.³⁶

Judgement und *reason* versus *wit*, *entendimiento* und *juicio* versus *agudeza* und *ingenio*, Urteilskraft und Vernunft versus Witz und Scharfsinn, wurden in der Folge als zwei widerstrebende Pole verstanden.

Mit diesen Unterschieden geht auch ein anderer Ansatz in der Bestimmung des Subjekts einher, der besonders in der Analyse von Graciáns *Oráculo manual* deutlich werden wird. Graciáns Wendung nach außen steht Descartes' Ablehnung alles Überlieferten und seiner Forderung einer Konzentration aufs Innere gegenüber. Gracián bestimmt auch den Menschen über seine Beziehungen, das hat die oben zitierte prägnante Formulierung aus dem *Oráculo manual* besonders deutlich gezeigt: »[...] der sieht nicht, der nicht sieht, daß die anderen sehen«. Der Kunst der Klugheit geht es nicht um Erkenntnis und Wahrheit, sondern um Macht und Stellung. Sie begründet eine situative Politik (vgl. Kap. III.1: »Situative Politik: Das *Oráculo manual*«).

Dabei ist spätestens hier der unterschiedliche soziokulturelle Kontext der beiden Autoren hervorzuheben: Descartes' Projekt wäre in einem Land der Inquisition noch größeren Suppressionen ausgesetzt gewesen; die Versatilität und Unfassbarkeit des Witzes scheint hier geeigneter. Sie ist einerseits für Ver-

35 Luis de Góngora: *Soledades*, hg. v. Robert Jammes, Madrid: Cátedra 1994, V.1–8.

36 John Locke: *An essay concerning human understanding*, Oxford: Clarendon Press 1979, S. 156.

suche der Vereindeutigung, welche die Inquisition braucht, schwerer zu greifen, und andererseits bietet sie eine Handlungslehre, die auf Situationen großen politischen Drucks und der allseitigen Überwachung reagiert. Als Handreichung für solche Situationen wurde insbesondere Graciáns *Oráculo manual* rezipiert. Nicht ohne Grund hat Werner Krauss, als er in Plötzensee von den Nationalsozialisten inhaftiert war, ausgerechnet ein Buch über Gracián geschrieben (vgl. Kap. III.2.6: »Pointen in Plötzensee (Werner Krauss)«).

Dabei macht Gracián für die Polysemie des Witzes gerade das Katholische und Jesuitische fruchtbar. Die Kasuistik prägt eine Handlungslehre, die nicht auf Prinzipien zu reduzieren ist, sondern immer neu auf Situationen der Gefahr reagiert, und erstaunlicherweise findet Gracián gerade in der Gottesmutter Maria eine Figur der Vieldeutigkeit (vgl. Kap. II.1.3: »Der Witz als Mutter«). Das Witzdenken kann so als Kontrapunkt zur männlichen Konnotation des Vernunft- und Ordnungsdenkens verstanden werden.

»Spain is different«

Die Stereotypisierung der spanischen Kultur als innerhalb Europas »andere« beginnt nicht erst mit der »Leyenda negra« und endet auch nicht mit dem auf den Tourismus zielenden, unter Franco geprägten Slogan »Spain is different«. Ich will dieses in den unterschiedlichsten historischen, politischen und soziokulturellen Situationen und mit unterschiedlichster Intention in Dienst genommene Argument nicht erneuern – ich beabsichtige etwas anderes: Am Grunde der Differenzierung von Barock und Klassik, die für die Begriffsprägung des Barock unumgänglich ist, liegt eine Gegenüberstellung der spanischen und französischen Literatur, in der neben ästhetischen genauso kulturelle Vorurteile zur Unterscheidung herangezogen wurden. Meine Arbeit zielt darauf, die vermeintliche Sonderstellung des Barocken historisch und kulturell zu kontextualisieren und Linien aufzuzeigen, die aus der scheinbar anderen spanischen Literatur nach ganz Europa reichen, bisher aber kaum gesehen wurden. Wenn zum Beispiel selbst neuere, meist spanischsprachige Forschungen zu Gracián die Parallelen seiner Theoriebildung zu poststrukturalistischen Autoren, meist französischer Sprache, verneinen, perpetuieren sie eben jenes Stereotyp der spanischen Andersartigkeit und schließen die Grenze zu weiteren europäischen Traditionen.

Um zu zeigen, wie gerade Witz und Fülle mit der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts und in der Folge mit dem Barock assoziiert wurden, ist ein Blick auf den historischen Moment hilfreich, als französische Autoren die ästhetischen Normen formulierten, die später zu denen der *doctrine classique*

gezählt wurden. Das geschieht unter großem Einfluss spanischsprachiger Literatur und zugleich in einem Gestus der ästhetischen, aber auch soziokulturellen Distanznahme. Bereits hier wurde die spanische Literatur mit einer Ästhetik in Zusammenhang gebracht, von der sich die Klassik als das von ihr Unterschiedene etabliert.

Christophe Couderc hat am Beispiel der französischen Rezeption von Lope de Vega gezeigt, wie dieser als Stellvertreter für die spanische Literatur und eine ihr vermeintlich spezifische Ästhetik eingesetzt wird, um die französische Literatur und Kultur davon abzusetzen.³⁷ Dabei kommen gerade der Fülle und dem Witz entscheidende Rollen zu. Denn das spezifisch »Spanische« an Lopes Stücken wird über Aspekte des Zuviel sowie des Unreinen charakterisiert, mit deutlichen politischen Konnotationen im Hinblick auf die unterschiedlichen Kulturen und Religionen Spaniens. Couderc bezieht sich dabei auf die Literaturkritik des 17. und 18. Jahrhunderts, zum Beispiel auf Saint-Évremond, der 1677 die vermeintliche Unregelmäßigkeit und Unwahrscheinlichkeit der spanischen *comedia* durch den maurischen Einfluss begründet:

Pour la régularité et la vraisemblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols que chez les Français. Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres nations, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles.³⁸

Hinsichtlich der Regelmäßigkeit und Wahrscheinlichkeit muss man sich nicht wundern, dass man sie weniger bei den Spaniern als bei den Franzosen findet. Wie alle Höflichkeit der Spanier von den Mauren stammt, verbleibt hier, ich weiß nicht welcher Afrikanische Geschmack, anderen Nationen fremd, und zu außergewöhnlich, um sich an die Genauigkeit von Regeln anpassen zu können.

Die spanischen Dramen werden als extravagant und barbarisch beschrieben, sie zeichneten sich nicht nur im literarischen Stil, sondern genauso in Bezug auf die im Hintergrund stehende soziale Wirklichkeit durch Mischungen und

37 Vgl. Christophe Couderc: »Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés«, in: *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe: (secoli XVI-XVIII)*, hg. v. Fausta Antonucci u. Salomé Vuelta, Florenz: Firenze Univ. Press 2020, S. 23–39.

38 Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond: »Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole« [1677], in: *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur*, Amsterdam: Covens & Mortier 1739, Bd. 3, S. 260–267, hier S. 263 f. Vgl. Couderc: »Sobre el papel de Lope de Vega«, S. 24.

Unreinheiten aus. Dem spielt die spanische *comedia* (im Sinne von Lopes *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609/1613) zu, die in Abgrenzung von Aristoteles explizit Mischungen fordert: von Figuren hoher und niederer Herkunft, »lo trágico y lo cómico mezclado«³⁹ und genauso von Versmaßen.⁴⁰ Dass in der Kritik dabei durchaus auch der Witz im Umgang mit der Fülle in den Blick genommen wird, belegt Jean Chapelain, ein Gewährsmann der Klassik. In einem Brief von 1662 benennt er explizit die *agudeza* als Charakteristikum des »Anderen« der »Espagnols«:

Le feu et l'imagination ne leur manque pas, mais c'est tout, et non seulement ils n'ont point de sens, mais de plus ils le méprisent et croient que c'est une vertu de stupide, sans éclat et sans action. Point de connoissance d'histoire, point de chronologie, point de géographie, point d'art poétique, point d'art oratoire. Tout leur fait n'est qu'*agudezas* et en cela ils font consister tout le mérite d'un écrivain.⁴¹

Es fehlt ihnen nicht an Feuer und Phantasie, aber das ist alles, und sie haben nicht nur keinen Verstand, sondern verachten ihn auch und halten ihn für eine Tugend der Dummheit, ohne Glanz und ohne Tatkraft. Sie kennen keine Geschichte, keine Chronologie, keine Geographie, keine Dichtkunst, keine Redekunst. Alles was sie tun, sind nur *agudezas*, und diesen schreiben sie alle Verdienste eines Schriftstellers zu.

Seine Kritik an der spanischen Literatur setzt Chapelain in den darauffolgenden Ausführungen des Briefes mit Bemerkungen zu Lopes *Arte nuevo* fort.

Die französische Klassik ist genauso ein nachträgliches theoretisches Konstrukt wie das Barock, und in den theoretischen Äußerungen werden Unterschiede konstruiert, die in den einzelnen Werken, etwa in den zahlreichen konkreten Adaptionen von spanischen Stücken, nicht so stark zutage treten.⁴² Vielmehr wird die spanische Literatur in den Interpretationen als

39 Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias* [1609/1613], hg. v. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra 2012, v. 174.

40 Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 305–312.

41 Jean Chapelain: »À M. Carel de Sainte-Garde« (13. 9. 1662) in: ders.: *Lettres*, hg. v. Philippe Tamizey de Larroque, Paris: Imprimerie nationale 1883, Bd. 2, S. 254–256, hier S. 255. Übers. JSch. Ich danke Philipp Lammers für den Hinweis auf den Brief.

42 Vgl. Couderc: »[...] para llegar a elaborar el monumento que es el clasicismo. No hace falta recordar que se trata de una construcción intelectual, posterior a los hechos, una mitología [...], que carece de fundamento en el sentido de que los dramaturgos franceses y españoles fueron capaces de proponer a sus públicos respectivos productos culturales muy parecidos [...]. Cuando en realidad el teatro español contribuye a la evolución de la estética teatral

Gegenmodell zu einer spezifisch französischen Ästhetik entworfen – ähnlich zu der etwa von Voltaire vorgenommenen Abgrenzung vom englischen Theater, vor allem von Shakespeare.⁴³ Das zeigt sich insbesondere in der französischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Im Fahrwasser Voltaires beschreibt Marmontel zwei Einflüsse auf das französische Theater im 17. Jahrhundert: Während das griechische Theater für die Einfachheit (»simplicité«) Modell gestanden habe und dabei etwa von Mairet aufgegriffen worden sei, habe Corneille die spanische Art nachgeahmt und perfektioniert, und diese steht hier für Mischung und Unmaß:

Ce n'est pas que le Théâtre Espagnol ne fût encore plus extravagant & plus monstrueux que le nôtre. C'étoit un mélange de barbarie & de superstition; c'étoit tout le délire de l'esprit romanesque avec toute l'enflure du style oriental; c'étoit un composé du goût des Vandales & de celui des Maures.⁴⁴

Zwar war das spanische Theater noch extravaganter und monströser als unseres. Es war eine Mischung aus Barbarei und Aberglaube; es war all der Wahn des romanhaften Geistes mit all dem Schwulst des orientalischen Stils; es war eine Mischung aus dem Geschmack der Vandalen und dem der Mauren.

Marmontel gewinnt dabei der spanischen Literatur durchaus auch Qualitäten ab,⁴⁵ es brauchte aber Corneille, um sie zu vervollkommen.⁴⁶ Entscheidend

francesa, la mitología clásica se construye, paradójicamente, gracias a la contraposición entre dos identidades nacionales de las que sus teatros respectivos no son más que una expresión, con una referencia constante al teatro español como cómodo contramodelo. Ello, al fin y al cabo, no es más que una manifestación de nacionalismo, y, como nos enseña la historia política (Hobsbawm 1992), la xenofobia es un elemento constante y casi una condición previa en todos los fenómenos de construcción nacional«. Christophe Couderc: »Lope de Vega y el teatro Francés del Siglo XVII«, in: *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura* 23 (2017), S. 78–103, hier S. 96.

43 Vgl. Voltaire: »Dix-Huitième Lettre. Sur la tragédie«, in: ders.: *Lettres philosophiques*, hg. v. Olivier Ferret u. Antony McKenna, Paris: Éditions Classiques Garnier 2010, S. 138–142.

44 Jean François Marmontel: »Discours sur le système de la Poésie Dramatique, son origine & ses progrès«, in: ders.: *Chefs-d'œuvre dramatiques, ou recueil des meilleures pieces du théâtre françois, tragique, comique et lyrique; avec des Discours préliminaires sur les trois genres, & des Remarques sur la Langue & le Goût*, Paris: Grangé 1773, S. I–XVIII, hier S. XVII. Übers. J. Sch. Vgl. Couderc: »Sobre el papel de Lope de Vega«, S. 35 f.

45 Vgl. Marmontel: »Discours sur le système de la Poésie Dramatique«, S. XVII: »il y avoit du mouvement, & quelquefois un choc d'incidens & de passions, qui donnoit de la chaleur à l'action théâtrale« und »une imagination déréglée encore, mais féconde«.

46 Vgl. Marmontel: »Discours sur le système de la Poésie Dramatique«, S. XVII: »pour tirer de

an diesen Auseinandersetzungen ist die Zuschreibung des Überbordenden, Hyperbolischen an die spanische Literatur, die einhergeht mit sozialen und politischen Abgrenzungen:

Le défaut du génie Espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à l'imagination ni au sentiment. Avec le goût barbare des Vandales & des Goths, pour des Spectacles tumultueux & bruyans, où il entrât du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque & hyperbolique des Arabes & des Maures: De-là le goût des Espagnols.⁴⁷

Der Fehler des spanischen Geistes ist, dass er sich keine Grenzen gegeben hat, weder der Imagination noch dem Gefühl. Mit der barbarischen Vorliebe der Vandalen und Gothen für turbulente und lärmende Spektakel [...] verbindet sich der romaneske und hyperbolische Geist der Araber und Mauren: Daher der Geschmack der Spanier.

Couderc sieht solche Abgrenzungen als einen wesentlichen Bestandteil in der Selbsterzählung des europäischen »Nordens« und seiner Geschichte der Moderne: In Distanzierung von der spanischen, und damit auch von noch weiter südlichen Kulturen und Gesellschaften, entwerfe er sich als Protagonist der vermeintlich gesamteuropäischen Moderne.⁴⁸ Man muss nicht so weit gehen wie Couderc,⁴⁹ jedoch sind diese Zuschreibungen der »Andersartigkeit« und die damit verbundenen Aspekte des Überbordenden, Gemischten und Unverständlichen an die spanische Literatur hilfreich, um die komplexe Genese des Barockverständnisses und die Rolle, die der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts darin zugeteilt wird, zu beleuch-

ce modele informe l'idée sublime d'un nouveau genre, aussi régulier, plus fécond, & plus moral que celui des Anciens«.

47 Jean François Marmontel: »Discours sur la tragédie«, in: ders.: *Chefs-d'œuvre dramatiques, ou recueil des meilleures pieces du théâtre françois, tragique, comique et lyrique; avec des Discours préliminaires sur les trois genres, & des Remarques sur la Langue & le Goût*, Paris: Grangé 1773, S. XIX-LXII, hier S. XXXII. Vgl. Couderc: »Sobre el papel de Lope de Vega«, S. 36.

48 Laut Couderc könne man damit eine »visión típica del norte de Europa« (»typische Vision Nordeuropas«) einfangen, »ese mismo norte que escribe el relato de la modernidad europea para autoconstruirse como protagonista exclusivo y excluyente de la misma« (»jener Norden, der die Erzählung der europäischen Moderne schreibt, um sich selbst ihren einzigen Protagonisten zu entwerfen«). Couderc: »Sobre el papel de Lope de Vega«, S. 25.

49 Neben Couderc formuliert das etwa Jesús Pérez Magallón: *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Madrid: Cátedra 2015, S. 100: »proceso de amputación de la cultura hispánica del proceso de construcción de una modernidad todavía no bien configurada«.

ten. Denn dieser Blick auf sie überträgt sich von Frankreich aus in andere europäische Diskurse, die sich auf die Klassik berufen, wie etwa jene der Aufklärung im Deutschland des 18. Jahrhunderts.

Dieser Hintergrund erhellt auch die Gracián-Rezeption: Seine frühe französische Rezeption, vor allem durch Amelot de la Houssaye und Dominique Bouhours, steht im Zeichen dieser Differenzierung. Beide kritisieren an ihm das Ausschweifende und Unverständliche und versuchen ihn für eine klassische Poetik zuzurichten. Eben diese französische Version Graciáns, allen voran in Gestalt der sehr einflussreichen Übersetzung von Graciáns *Oráculo manual* als *Homme de Cour*,⁵⁰ bestimmt die erste deutsche Rezeption, etwa durch Christian Thomasius (vgl. Kap. III.2.2: »Gracián als Franzose«). Solche konkreten Rezeptionsprozesse prägen ein Stück der Epochenkonstruktion des Barock. Denn in der Gründungsgeschichte der Differenz von Barock und Klassik wird der spanischen Literatur die Seite der Unordnung, des Unkontrollierten, des Überschusses und der Mischung und der französischen die der Ordnung, der Regulierung, der Reduktion und der Reinheit zugeschrieben. Dabei fallen die »spanischen« Charakteristika in den Zusammenhang, den ich mit Witz und Fülle erfasse.

Unser Barock

Eine Auseinandersetzung mit dem Barock ist auch eine Befragung der eigenen Kultur. Sie legt Grundlinien der kulturellen Aus- und Einschließung frei, die bis in die Gegenwart des Forschenden wirken. So gerät die Arbeit mit dem historischen Material zur Studie von Andersheiten im Eigenen. Eine solche mehr oder weniger explizite Beschäftigung mit dem Aktuellen im Vergangenen mag jeder Erforschung historischer Phänomene eigen sein, für die Forschungsgeschichte des Barock ist sie besonders auffällig. Dabei kommt der deutschen Wissenschaftsgeschichte, allen voran der kunstgeschichtlichen, eine besondere Rolle zu.

Die Begriffs- und Forschungsgeschichte des Barock beginnt damit, dass dieses als das Andere (und meist Negativ-Andere) der Renaissance bestimmt wird. Auch wenn hier das »Spanische« zunächst keine wichtige Rolle spielt, wiederholt sich der Gestus der Gegenüberstellung und Abwertung, wie ich ihn in der französischen Rezeption der spanischen Literatur im 17. Jahrhundert beschrieben habe. Das Barock hat eine nega-

⁵⁰ Baltasar Gracián: *L'homme de cour, traduit de l'Espagnol par le Sieur Amelot de la Houssaie*, Paris: Veuve-Martin et Jean Boudot 1684.

tive Konnotation, die sich bis in die Spekulationen über die Etymologie des Begriffs verfolgen lässt.

Der Barockbegriff ist eine nachträgliche Prägung, über seine genauen Ursprünge wird weiterhin debattiert. Jüngst hat die Kunstwissenschaftlerin Karin Leonhard⁵¹ die umstrittene Etymologie des Begriffes erneut aufgearbeitet: Zur Debatte stehen u. a. der Bezug auf eine unregelmäßige Perle, eine Landschaftsform, einen scholastischen Satzschluss oder eine Warze.⁵² Dabei werden die verschiedenen Herleitungen stets in den Dienst genommen, um Abweichendes, Unregelmäßiges, Schiefes, Wucherndes, Hinkendes, Bockiges, Umständliches zu beschreiben. Leonhard weist darauf hin, dass anders als bisher meist konstatiert »Barock« als Stilbezeichnung [...] nicht wirklich erst ein Konstrukt des 19. Jahrhunderts« sei, sondern »bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts« auftrete. Den entscheidenden Punkt der pejorativen Begriffsprägung als »Bezeichnung für etwas Überwundenes« sieht sie jedoch bereits hier.⁵³ Ausschlaggebend für die weitere Begriffsprägung waren dabei die Arbeiten von Jacob Burckhardt (1860) und Heinrich Wölfflin (1888/1915), welche das Barocke in Abgrenzung zur Renaissance bestimmt haben und damit wesentlich die weitere Forschungsgeschichte beeinflussen.⁵⁴ Hier kehren ähnliche Charakterisierungen wieder wie in der französischen Beschreibung des Spanischen: In seinen Ausgangsüberlegungen zum malerischen Stil, welche er seiner weiteren Differenzierung von Barock und Renaissance zugrunde legt, differenziert Wölfflin das Zeichnerische versus

51 Karin Leonhard: »Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte«, in: *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, hg. v. Dominik Brabant u. Marita Liebermann, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2017, S. 247–273.

52 Diese große Debatte, zu der u. a. auch Panofsky beigetragen hat, ist durch Leonhard gut aufgearbeitet, vgl. Leonhard: »Was ist Barock?«, S. 247–268. Vgl. Erwin Panofsky: *Was ist Barock?*, [1934/35], hg. v. Michael Glasmeier u. Johannes Zahlten, Berlin u. Hamburg: Philo & Philo 2005. Benedetto Croce: »Der Begriff des ›Barock‹« [1925], in: *Der literarische Barockbegriff*, hg. v. Wilfried Barner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 101–119. Bruno Migliorini: »Etymologie und Geschichte des Terminus ›Barock‹« [1962], in: *Der literarische Barockbegriff*, hg. v. Wilfried Barner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 402–419.

53 Leonhard: »Was ist Barock?«, S. 269–270.

54 Nicht zuletzt etwa Friedrich Nietzsches »Vom Barockstile« (= *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*)« [1878/79], in: ders.: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1967, Bd. IV.3, S. 73–75. Vgl. Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [1888], hg. v. Hubert Faensen, Leipzig: Köhler & Amelang 1986 sowie Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1957. Vgl. Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel: Schweighauser 1860.

das Malerische unter anderem so: »Dort ist Alles Linie, Alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck liegt im Kontour; hier Massen, breit, verschwimmend, der Kontour nur flüchtig angedeutet, mit unsicheren, wiederholten Strichen oder ganz fehlend.«⁵⁵ Das Malerische ist »die Auflösung des Regelmäßigen. (Freier Stil, malerische Unordnung).«⁵⁶

Mit Wölfflins Abgrenzung von Renaissance und Barock beginnt auch eine der methodischen Kerndebatten innerhalb der Barockforschung, nämlich die, ob dieses typologisch (etwa als Gegenfigur zum Klassischen) oder historisch zu bestimmen sei. Dabei birgt gerade der typologische Ansatz das Potenzial zur Identifizierung mit dem Barock – und zwar einer Identifizierung, die eben gerade das Abgewertete des Barock zum Ausgangspunkt nimmt, um sich selbst von einer herrschenden Norm oder einer dominanten Kultur abzugrenzen. Am prominentesten hat sich das in der lateinamerikanischen Bezugnahme auf das Barock gezeigt, etwa durch Lezama Lima, Alejo Carpentier und Bolívar Echevarría,⁵⁷ in jüngster Zeit ist es aber auch verstärkt für andere wissenschaftshistorische Kontexte in den Blick gerückt worden. So haben etwa Pedro Aullón de Haro im spanischsprachigen Bereich und Marcel Lepper im deutschsprachigen vorgeschlagen, die Theorie des Barock als Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts zu verstehen.⁵⁸ Laut Lepper erfindet sich »[d]ie deutsche Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung 1900–1933 [...] selbst nicht zuletzt, indem sie das ›Barock‹ erfindet: Sie erfindet sich ihr ›Barock‹.«⁵⁹ Dabei kommt es zu starken Identifikationen mit den Künstlern und Phänomenen des Barock,⁶⁰ insbesondere mit negativ konnotierten Phänomenen wie der

55 Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 29.

56 Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 31.

57 Vgl. die berühmte Formulierung von Carpentier: »América ... fue barroco desde siempre«. Alejo Carpentier: »Lo barroco y lo real maravilloso«, in: ders.: *Razón de ser*, La Habana: Letras Cubanas 1980, S. 38–65, hier S. 51; vgl. José Lezama Lima: »La curiosidad barroca«, in: ders.: *La expresión americana*, México: Fondo de Cultura Económica 1993, 79–106. Vgl. Bolívar Echevarría: »El ethos barroco«, in: ders.: *Modernidad, Mestizaje Cultural, ›Ethos‹ Barroco*, México: El Equilibrista 1994, S. 13–36. Zur identifikatorischen Bezugnahme bei den lateinamerikanischen Autoren auf das Barock vgl. Walter Moser: »The Concept of Baroque«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1 (2008), S. 11–37, bes. S. 19. Grundsätzlich zum lateinamerikanischen Barock des 20. Jahrhunderts vgl. Santiago Cevallos: *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Frankfurt u. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2012.

58 Pedro Aullón de Haro: »La ideación barroca«, in: ders.: *Barroco*, Madrid: Verbum 2004, S. 21–58. Marcel Lepper: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ›Barock‹ (1900–1933)«, in: *arcadia* 41.1 (2006), S. 14–28.

59 Lepper: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen«, S. 15.

60 Vgl. Lepper: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen«, S. 24, dort Victor Manheimer über Gryphius (1904): »Es will mir [...] scheinen, als ob das Kunstgefühl noch keiner Periode seit

Leere, dem Aufgewühltsein, der Hast oder der Unsicherheit. Eine solche Identifikation ist vielen Auseinandersetzungen mit dem Barock eigen.⁶¹ So sieht etwa Helmut Lethen eine Begründung für die Renaissance von Graciáns »Verhaltenslehre der Kälte« in der Weimarer Republik darin, dass dem 17. Jahrhundert und der Weimarer Republik die Erfahrung von Instabilität und Krise gemeinsam sei.⁶² Ähnliche Gemeinsamkeiten behaupten einige Arbeiten über die vermeintliche Aktualität des Barock um die Jahrtausendwende (Kap. III.2.8: »Populäre Adaptionen für einen neoliberalen Arbeits- und Liebesmarkt«).

Ein typologischer Ansatz ist zweifelsohne problematisch. Seine Antithesen »klappern« allzu leicht, wie Werner Krauss prägnant formuliert hat:

Aus der Typologie wird bald ein tödliches Streckbett für das geschichtliche Leben. Das Geklapper der typologischen Antithesen scheint das unerlässliche Nebengeräusch der geistesgeschichtlichen Arbeit zu bilden. Eine Typologie in der Westentasche macht sich mit ihrem rasch erlernbaren Trick für jedes unterdrückte Machtverlangen als Schlüssel der Menschenkenntnis erbötig. Überlegenheit in jeder Lebenslage wird durch ihren Besitz versichert und erübrigt die Mühe der Überlegung.⁶³

Was Krauss als grundsätzliches Problem von Typologien formuliert, gehört zu den Kernvorwürfen gegen Theorien des Barock, die dieses ahistorisch oder für verschiedene Zeiten geltend fassen wollen. »Wahlverwandte Züge werden an den entlegensten Erscheinungen wahrgenommen«, schreibt Krauss,

zwei Jahrhunderten mit der ihren Stil suchenden Barockliteratur des siebzehnten Jahrhunderts im Grunde so verwandt gewesen ist wie das Kunstgefühl unserer Tage. Innerlich leer oder im Tiefsten aufgewühlt, äußerlich von technisch formalen Problemen absorbiert, die sich mit den Existenzfragen der Zeit zunächst sehr wenig zu berühren schienen, – so waren die meisten Barockdichter, und ähnlich sind, so weit man sehen kann, [...] die Dichter unserer Zeit [...]. Ähnlich Ernst Gnerich in seiner Gryphius-Monographie von 1906: »Das Gefühl eines Überschuss an Kräften und nervöse Hast in der Betätigung sind Merkmale, die der Zeitgeist des Barocks mit dem unseren gemein hat.« (Lepper S. 24, FN 45)

61 Vgl. auch Moser: »The Concept of Baroque«, S. 22: »There exists a certain type of historical situation characterized by crisis and/or by transition. Both of these historical conditions generate instability. This type of historical period will give rise to the same kind of culture; i. e., in the seventeenth century it is the Baroque; in the twentieth, the Neo-Baroque«. Ein solches Argument bringe auch Angela Ndalians in ihrem Buch *Neobaroque Aesthetic and Contemporary Entertainment*. Ähnliche argumentiere Severo Sarduy.

62 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

63 Werner Krauss: »Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag«, in: ders.: *Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker*, Leipzig: Reclam 1965, S. 24–99, hier S. 66.

»Stilbegriffe werden unbedenklich auf fremde Formbereiche übertragen, und es müssen häufig genug zwei gleichermaßen unbekannte Größen sich ›wechselseitig erhellen.«⁶⁴ Gerade in der Barockforschung führt ein typologischer Ansatz oft zu dem Eindruck von Beliebigkeit, insbesondere in den Übertragungen auf aktuelle Phänomene.

Nichtsdestoweniger scheint eine reine Historisierung des Barocken weniger reizvoll. Tatsächlich gelingt es keinem der Ansätze, sich ganz von ihrem vermeintlichen Gegenstück frei zu machen. Typologien haben bestimmte historische Phänomene vor Augen, und die historischen Ansätze entwerfen mit ihren Charakterisierungen skizzenhafte Typologien. Deswegen machen neuere Ansätze ihre Verbindung explizit und dabei die jeweiligen Grenzen und Probleme bewusst.⁶⁵ Brabant und Liebermann sprechen vom Barock daher als diffuses »Anschauungsbündel«.⁶⁶ Schon das grammatische Genus sei nicht fassbar, es bestehe »als Ausdruck ohne Referenten in der materiellen Welt, als Signifikant, der sich allein auf Wirklichkeiten des Denkens und der Sprache bezieht, auf Interpretationen, Imaginationen, Projektionen, Beschreibungen.«⁶⁷ Das Barock sei »wohl das einzige Zeitalter, das Vertreter historischer Wissenschaften im eigenen Land für nicht stattgefunden erklärten, gleichwohl aber rückblickend die parallelen Kulturen der Nachbarstaaten dominieren sahen«.⁶⁸ Das gilt natürlich vor allem für die Romania, wo für die spanische Kultur ein Barock angenommen wird, für die französische indes eine Klassik. Je nach Kontext gilt das eine oder das andere: Pierre Chaunus kulturhistorische Studie über das 17. Jahrhundert, *La Civilisation de l'Europe classique*, wurde als *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock* ins Deutsche übersetzt. Eine ähnliche Dekonstruktion der vermeintlichen Gegenpole und zugleich Hervorhebung des Barock als potenzielle Gegenposition betreibt auch Brown, wenn er schreibt: »each age serves as the baroque to some

64 Krauss: »Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag«, S. 67

65 Vgl. z. B. Dominik Brabant u. Marita Liebermann: *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2017. Der Titel zeigt schon an, dass die Autoren sich nicht zwischen einer historischen oder typologischen Bestimmung entscheiden wollen, sondern produktiv mit dem Bedeutungsreichtum umgehen. Vgl. auch Burgard, Helen Hills, den Band von Pedro Aullón de Haro und seine Einleitung dazu, »La ideación barroca«. Darin versucht auch er den stilistischen und historischen Barockbegriff in einem breit angelegten Barockverständnis zusammenzufassen. Vgl. Burgard: »Áquivoke Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock«, vgl. Moser »The Concept of Baroque« (2008): Der jahrhundertealte Versuch, das Barocke zu definieren sei ein »Babelian maze« (S. 11).

66 Brabant u. Liebermann: *Barock*, S. 9.

67 Vgl. Brabant u. Liebermann: *Barock*, S. 9.

68 Vgl. Brabant u. Liebermann: *Barock*, S. 9.

earlier age and as the classic to some later one ... *every artwork is both classic and baroque*, [...].«⁶⁹

Von französischer Seite wurde die deutsche Begriffsprägung (und ihre Aufnahme in der Romania) zum Teil skeptisch gesehen – Fumaroli etwa nennt das Barocke einen »hitlerdeutschen« Import.⁷⁰ Generell wird der Barockbegriff jedoch eher als Bereicherung oder »Entlastung«⁷¹ gesehen, insbesondere im spanischsprachigen Raum, etwa um philologisch spezifische Dichotomien wie *Conceptismo* und *Culteranismo* zu ersetzen und zu synthetisieren, aber auch um dem Rechtfertigungsdruck gegenüber der französischen Klassik und deren »hegemonialen französischen Rationalitätsidealen« zu entgehen.⁷² In diese Richtung gehen auch viele der literarischen bzw. literaturtheoretischen Positionen, insbesondere in Lateinamerika, wo etwa Lezama Lima oder Carpentier das Barock aufgreifen, um sich vom »cartesianischen Rationalismus als dem traditionellen Inbegriff »eurozentrischen« Denkens zu distanzieren und diese Distanz durch alternative Traditionen zu legitimieren.«⁷³ Insbesondere ermöglicht der Barockbegriff, eine europäische und eine die Kunstformen übergreifende Perspektive einzunehmen, was gerade für Kunst des 17. Jahrhunderts unabdinglich ist. Im spanischsprachigen Raum hat das Antonio Maravall in seiner Studie *La cultura del barroco* (1975) äußerst gewinnbringend unternommen.⁷⁴

Innerhalb der Literaturwissenschaft bekommt die Barockforschung in den 1990er-Jahren aus der deutschsprachigen Romanistik wichtige Impulse – etwa durch die von Joachim Küpper vorgebrachte These, das Barock als »Diskurs-Renovatio« zu verstehen, eine These, die vielfach aufgegriffen, abgewandelt und kritisiert wurde.⁷⁵ Küpper wiederum bezieht

69 Vgl. den Aufsatz von Marshall Brown: »The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History«, in: *Critical Inquiry* 9.2 (1982), S. 379–404, hier S. 401.

70 Marc Fumaroli: »Préface«, in: *Baroque et Classicisme*, hg. v. Victor-L. Tapié, Paris: Le Livre de Poche 1980, S. 7–42, hier S. 26.

71 Ulrich Schulz-Buschhaus: »Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee«, in: ders.: *Das Aufsatzwerk*, Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz, <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-350> (zuletzt abgerufen am 10. 7. 2017), S. 1–19 (zuerst in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 98 (1995), S. 6–24), hier S. 6.

72 Schulz-Buschhaus: »Der Barockbegriff in der Romania«, S. 6.

73 Schulz-Buschhaus: »Der Barockbegriff in der Romania«, S. 8.

74 José Antonio Maravall: *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel 1990.

75 Vgl. Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Narr 1990, vgl. die Rezension von Schulz-Buschhaus: »Joachim Küpper. Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón«, in: *Das Rezensionswerk von Ulrich*

sich auf eine vorangegangene, entscheidende Debatte, nämlich ob das Barock vornehmlich durch seinen Stil oder seine Politik bestimmt werden solle – Hugo Friedrich hatte prominent vom Barock als »Überfunktion des Stils« gesprochen, Werner Weisbach es als »Kunst der Gegenreformation« gefasst.⁷⁶ Dabei rückt (im deutschsprachigen Raum) zunehmend Gracián ins Blickfeld, etwa in mehreren internationalen Kolloquien, die durch Sebastian Neumeister ausgerichtet und publiziert wurden.⁷⁷ Hinzukommen neue Übersetzungen, 2001 die erste vollständige deutsche Übersetzung des *Criticón* durch Hartmut Köhler, welche Gracián jenseits des Handorakels einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hat,⁷⁸ und jüngst, 2020, die Übersetzung des *Oráculo manual* durch Hans Ulrich Gumbrecht.⁷⁹ Zentrum der Gracián-Forschung bleibt aber weiterhin Spanien.⁸⁰ Die französische Literaturwissenschaftlerin Mercedes Blanco hat mir ihrem Buch über die Rhetorik der Pointe entscheidende Impulse gegeben, Gracián in europäischer und historisch weiter Perspektive zu untersuchen.⁸¹ Diese greift meine Studie auf, um seine Schriften in einen breiteren literaturtheoretischen und kulturgeschichtlichen Kontext zu stellen.

In den 2000er-Jahren sind in der Barockforschung kulturwissenschaftliche Arbeiten tonangebend, insbesondere aus dem englischsprachigen Raum, die vor allem neuere, von der digitalen und massenmedialen Kultur geprägte Phänomene mit einer Aktualität des Barocken in Verbindung bringen. Walter Moser hat vorgeschlagen, die Effekt-Orientierung des Barock als »Power Aesthetic« zu verstehen, und davon ausgehend etwa die Eröffnungszermomnie der Olympischen Spiele in Beijing als barockes Spektakel gefasst.⁸² Die

Schulz-Buschhaus, hg. v. Klaus-Dieter Ertler, Tübingen: Narr 2005, S. 559–566. Küpper gibt auch einen konzisen Überblick über die bisherige Forschung. Zur Debatte der 1990er-Jahre vgl. Schulz-Buschhaus: »Der Barockbegriff in der Romania«.

76 Hugo Friedrich: *Epochen der italischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1964, S. 545; Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin: Cassirer 1921.

77 Sebastian Neumeister: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991. Ders.: *Baltasar Gracián: Antropología y estética: actas del II Coloquio Internacional (Berlin, 4 – 7 de octubre de 2001)*, Berlin: Ed. Tranvía 2004. Ders.: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18–23 agosto 1986*, Berlin, Frankfurt a. M.: Vervuert Verlagsgesellschaft 1989.

78 Gracián: *Das Kritikón*, übers. v. Köhler.

79 Baltasar Gracián: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Ditzingen: Reclam 2020.

80 Hier sind insbesondere Aurora Egido, Emilio Blanco und Elena Cantarino zu nennen.

81 Mercedes Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genf: Éd. Slatkine 1992.

82 Walter Moser: »Baroque to Neobaroque: Emotions and the Seduction of the Senses«, unver-

neueren Arbeiten heben dabei die zentrale Rolle der Visualität des Barocken hervor – ein entscheidendes barockes Moment, das in der Literaturwissenschaft schon von Susanne Strätling⁸³ diskutiert wurde. Daran schließen sich Untersuchungen zum Spektakel,⁸⁴ zu »scopic regimes«, zum Digitalen,⁸⁵ zur zeitgenössischen Populärkultur⁸⁶ sowie zur aktuellen bildenden Kunst an.⁸⁷ Auch daran knüpfe ich mit der abschließenden Auseinandersetzung mit barocker Malerei an.

Insgesamt ist die Barockforschung also von Momenten der Identifikation und von Versprechen geprägt, auch die aktuelle. Peter Burgard etwa verspricht sich von der Auseinandersetzung mit dem Barock nicht nur eine Revision der Geschichte der Moderne, sondern auch eine Korrektur unseres Umgangs mit dem Fremden. »[D]ie exklusive Politik der Aufklärung« habe »große[] Bestandteile der barocken Kultursprache« unterdrückt, und das käme »einem reduktiven Bild der Vergangenheit gleich.«⁸⁸ Sich mit dem Barock auseinanderzusetzen biete großes Potenzial:

öffentliches Manuskript eines Vortrags auf der Tagung »Baroque to Neobaroque: Emotions and the Seduction of the Senses«, Melbourne 2013.

83 Susanne Strätling: *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen russischen Barock*. München: Fink 2005 und dies.: »Ästhetik der Transsubstantiation. Medienwandel im russischen Barock«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 38.1–2 (2006), S. 107–135. Zur Visualität des Barock vgl. Christine Buci-Glucksmann: *Puissance du baroque: les forces, les formes, les rationalités*, Paris: Galilée 1996 sowie dies.: »Barock und Komplexität: Eine Ästhetik des Virtuellen«, in: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, hg. v. Peter J. Burgard, Wien: Böhlau 2001, S. 205–212. Vgl. Mieke Bal: »Baroque Matters«, in: *Rethinking the Baroque*, hg. v. Helen Hills, Farnham: Ashgate 2011, S. 183–202.

84 Diese Studien knüpfen dabei oft an die Thesen von Guy Debord zum Spektakel an: vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud u. Wolfgang Kukulies, Berlin: Ed. Tiamat 1996. Vgl. Walter Moser: »Die Rückkehr des Barocks in der Gesellschaft des Spektakels«, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 281–298. Norman Klein etwa vergleicht die Strategien der amerikanischen Unterhaltungsindustrie mit denen des Katholizismus der frühen Neuzeit; Norman M. Klein: *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: New Pr. 2004.

85 Timothy Murray: »Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality«, in: *SubStance*, 31.2 (2002), S. 265–279.

86 Vgl. Angela Ndaliansi: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge u. London: MIT Press 2004.

87 Vgl. den Überblick über kunstwissenschaftliche und künstlerische Positionen zur Aktualität des Barock bei Nike Bätzner: *Die Aktualität des Barock*, Zürich u. Berlin: Diaphanes 2014. Vgl. auch Aullón de Haro: *Barroco*.

88 Burgard: »Äquivalente Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock«, S. 12.

Indem wir unseren Blick auf einen historischen Moment richten, der solchen allgemein anerkannten Dichotomien wie öffentlich/privat, individuell/kollektiv oder Subjekt/Objekt vorangeht, können wir – in einem Zeitalter, das angefangen hat, die schwächenden und gefährlichen Folgen einer Auslöschung des Partikulären, des Nichtsystematischen, des Praktischen, des kulturell Unterschiedlichen, des Fremden und des Anderen zu erkennen – unsere kritische Sensibilität erhöhen.⁸⁹

Das »Barock« wird so zum Zufluchtspunkt für alle, die an der Gegenwart leiden. Ihn so aufzuladen, wird dem Begriff sicher nicht gerecht, und zugleich ist solcher Ballast wesentlicher Bestandteil seiner Geschichte. Man kommt nicht umhin, ihn mitzutragen.

»[P]rimo, omnia praejudicia sunt deponenda«, »zunächst alle Vorurteile« ablegen,⁹⁰ wie Descartes fordert, ist nicht möglich. Auch mein Zugang zu den hier versammelten Texten ist von diesen kultur- und forschungsgeschichtlichen Prägungen des Barock nicht frei und genauso wenig von meinem spezifischen Vorgriff. In der Folge wird mein Begriff des Barock durch die Reflexion auf Witz und Fülle Kontur gewinnen. Dabei setze ich mir durchaus methodisch die Forderungen Descartes' nach größtmöglicher Ordnung, Klarheit und Deutlichkeit zum Ziel – und eben nicht Graciáns Lob des Undeutlichen.⁹¹ Jedoch verlangen der Witz und die Fülle auch andere Leitlinien: Insbesondere gilt es Ähnlichkeiten zu folgen und dabei Nachbarschaften zuzulassen, die auf den ersten Blick fern erscheinen. Denn der Witz ist, wie Canetti geschrieben hat, wie ein Floh. Er »springt von überall her, auf alles zu.«⁹² Das soll auf meine Studie nicht zutreffen, sie will den Witz nicht nachahmen, sie muss aber bisweilen mit ihrem Gegenüber springen und die Spannung, die dabei entsteht, aushalten. Gracián lehrt, dass man dem mit Gleichmut gegenüberstehen und seine eigene Ordnung relativieren kann:

La metad del mundo se está riendo de la otra metad, con necedad de todos. O todo es bueno, o todo es malo, según votos. Lo que éste sigue, el otro persigue. Insufrible necio el que quiere regular todo objecto por su concepto. [...] No se vive de un voto solo, ni de un uso, ni de un siglo.

⁸⁹ Burgard: »Äquivoke Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock«, S. 12.

⁹⁰ Descartes: *Principia Philosophiae*, 75, S. 86–87.

⁹¹ Vgl. z. B. Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 253.

⁹² Elias Canetti: »Lichtenberg«, in: *Lichtenbergs Funkenflug der Vernunft*, hg. v. Jörg-Dieter Kogel, Wolfram Schütte u. Harro Zimmermann, Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1992, S. 35–36, hier S. 35.

Die eine Hälfte der Welt lacht über die andere, und Narren sind alle. Jedes ist gut und jedes ist schlecht, wie es die Stimmen wollen. Was dieser wünscht, haßt jener. Ein unerträglicher Narr ist, wer alles nach seinen Begriffen ordnen will. [...] Man lebt nicht von einer Stimme, noch von einer Mode, noch von einem Jahrhundert.⁹³

93 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 101, S. 157; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 101, S. 41.

I

FÜLLE. EINE VORGESCHICHTE

1 Bildliche Fülle: Bosch

Es fällt schwer, sich vorzustellen, welchen Eindruck Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* auf seine zeitgenössischen Betrachter machte. Wer heute das Bild im Prado besucht, kennt es schon aus zahlreichen Reproduktionen oder Merchandise-Produkten. Er wird auch nicht die Überraschung erleben können, die das Bild hervorruft, wenn man es, entsprechend seinem Aufbau als Tafelbild, zunächst geschlossen und dann aufgeklappt sieht. Die Außenflügel des wahrscheinlich um 1500 entstandenen Gemäldes bilden in Farbgebung und Komposition einen scharfen Kontrast zu den drei inneren Flügeln, insbesondere zu dem mittleren. Nur ihm entspricht der spätere Titel »Garten der Lüste«. Während dieser ausgesprochen bunt und voller menschlicher und tierischer Figuren ist, ist die Außenseite eine Grisaille einer leeren Welt.

Meist werden die Außentafeln als Darstellung der Schöpfung der Welt bis zum dritten Tag gedeutet – laut der Priesterschrift hat Gott bis zum dritten Tag Wasser und Erde geschieden und Land, Meer und Pflanzen geschaffen.¹ Durch seine aufklappbaren Seitenteile ähnelt das Bild strukturell einem Flügel- oder Wandelaltar. Dementsprechend sind die grauen Seiten die Alltagsseiten, welche nur zu besonderen Anlässen geöffnet wurden.² Die Innenseiten überwältigen dann das von der Leere und Monotonie der Außenseite ruhige Auge des Betrachters mit einer Fülle an Farben und Gestalten.

Das Gemälde wurde von seinen ersten Betrachtern als Versuch wahrgenommen, die Fülle und Varietät der Natur darzustellen. Als es 1593 in den Escorial kam, wird es im Inventar als »Tafelgemälde in Öl« beschrieben »de la variedad del mundo, cifrada con diversos dispartes« (»über die Mannigfaltigkeit der Welt, chiffriert mit diversen Unsinnigkeiten«).³ Über eine Kopie heißt es, sie sei »con mucha diversidad de figuras«.⁴ Mit »diversidad« wird eine der zentralen Vokabeln der Beschreibungen aus der »Neuen Welt« aufgenommen.⁵

1 Vgl. Gen 1.

2 Vgl. Hans Belting: *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*, Munich, London u. New York: Prestel 2012, S. 23.

3 Paul Vandenbroeck: »The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch«, in: *Hieronymus Bosch*, hg. v. Jos Koldeweij, Ghent: Nai Publ. 2001, S. 49–65, hier S. 52.

4 Vandenbroeck: »The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch«, S. 60.

5 Vgl. z. B. Cristóbal de Colón, *Diario del Primer Viaje*, in: ders.: *Textos y documentos completos*, Madrid: Alianza Ed. 1997, S. 95–217. Kolumbus spricht immer wieder von Pflanzen und



Abb. 2: Bosch: *Der Garten der Lüste*, 1490–1500.

Diese frühe Deutung des Bildes als Erfahrbarmachung von Vielfalt passt zu seinem ursprünglichen Hängungskontext: Es wurde für den Palast Heinrichs III. von Nassau angefertigt. Der Graf von Nassau sammelte möglichst viele und außergewöhnliche Objekte, um seine Besucher zu beeindrucken, ähnlich dem Inventar der späteren Wunderkammern. In seinem Bericht von »allerley wunderbahrlicher ding«, die er auf seiner Reise in die Niederlande um 1520/21 gesehen habe, erzählt Albrecht Dürer auch von seinem Besuch in diesem Palast. Er habe »alle köstlichkeit in dem hauß« gefunden, reich geschmückte Säle, ein Bett, in das wohl 50 Personen gepasst hätten, und einen Meteorit auf dem Feld neben dem Haus.⁶ In dieser Umgebung hängt Boschs Bild, inmitten all der Dinge, die Dürer »verwundern«. ⁷ Dürers Beschreibung ähnelt anderen zeitgenössischen Zeugnissen, etwa dem von Antonio de Beatis, der 1517 den Palast besuchte und in seiner Beschreibung des Gebäudes die Begriffe der *copia* und des Ingeniums verwendet. Der Palast sei außerordentlich groß, habe sehr viele sehr große Zimmer, zum Teil mit Geheimtüren. De Beatis erwähnt ebenfalls das immense Bett, in das sich bei Bedarf die betrunkenen Gäste legen konnten.⁸ Höchstwahrscheinlich hatte er Boschs Gemälde vor Augen, wenn er die Tafelbilder im Palast auf folgende Weise beschreibt:

[...] de diverse bizzerie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte alter cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et homini et bianchi et negri de diversi act et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevole et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognition in nullo modo se li potriano ben descrivere.

Früchten »tan diversas de las nuestras« (z. B. S. 120 u. 121, vgl. S. 125) oder von »diversissimas y hermosissimas florestas de árboles« (S. 144).

6 Albrecht Dürer: *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956, Bd. 1, S. 155. Vgl. Belting: *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*, S. 77. Zur Ausstattung etwa mit Tapisserien vgl. Stefan Fischer: *Im Irrgarten der Bilder. Die Welt des Hieronymus Bosch*, Stuttgart: Reclam 2016, S. 127.

7 Dürer: *Schriftlicher Nachlass*, S. 155. Das Bild hat eine dementsprechend breite Debatte um seine Bedeutung und Deutungsmöglichkeiten ausgelöst. Einen guten Überblick der zahlreichen Bild- und Textquellen sowie der Deutungsansätze des Bildes gibt Fischer: *Im Irrgarten der Bilder*, S. 107.

8 Vgl. Antonio de Beatis: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien. 1517–1518*, hg. v. Ludwig Pastor, Freiburg i. Br.: Herder 1905, S. 116. Zu de Beatis' Beschreibung und anderen frühen Auseinandersetzungen mit dem Bild (etwa der berühmten Deutung durch Fray José de Sigüenza, einem Bibliothekar im Escorial) sowie der Forschung dazu vgl. Reindert Falkenburg: *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch »The Garden of Earthly Delights«*, Zwolle: WBooks 2011, S. 18–27.

[...] mit verschiedenen Phantasiegebilden, auf denen Meere, Himmel, Wälder, Landschaften und viele andere Dinge nachgebildet sind, darunter einige, die in einer erscheinenden Meeresschnecke stecken, andere scheißen Kraniche, Frauen und Männer und Weiße und Schwarze in verschiedenen Handlungen und Zuständen, Vögel, Tiere, von jeder Sorte und mit großer Natürlichkeit, das Ganze wohlgefällig und phantastisch, wie man es jemandem, der es überhaupt nicht kennt, kaum angemessen beschreiben kann.⁹

De Beatis' Bericht zeugt von der Wirkung des Palastes: Dieser zeige vermeintlich Ungesehenes und schwer Beschreibbares. Das Interesse am Un- und Außergewöhnlichen, an der Vielfalt der Welt, ist im 16. Jahrhundert eng an die zunehmende Erschließung der Welt und die damit verbundenen Text- und Kunstformen gebunden, so auch im Falle von Boschs Tafelbild.

Dass das Gemälde als Bild der Fülle wahrgenommen wird, gelingt zunächst durch den Kontrast zwischen der kargen Außen- und der reich bevölkerten Innenseite und durch den Aufbau der drei Innenseiten: Die Darstellung des Paradieses im linken Flügel zeigt Adam, Jesus und Eva sowie einige Tiere. Dem steht die Vielzahl an menschlichen Figuren auf der Mitteltafel gegenüber. Die rechte Tafel präsentiert eine von vielen Menschen und grotesken Figuren bevölkerte Hölle. Geht man von einem chronologischen Aufbau des Triptychons aus, dann ist der Sündenfall ein Einbruch von Fülle, der Fülle von Sünde. Es sind also die quantitativ große Zahl an Figuren im Inneren des Bildes von Bosch und der Kontrast, der zwischen der mittleren Tafel und der Außenseite sowie der linken Innenseite besteht, die weniger von allem haben – weniger Figuren, Szenen, Dinge, Farben –, welche zunächst den Eindruck von Fülle beim Betrachter erwecken. Dieser wird indes noch gesteigert durch die Anordnung der Figuren in der mittleren Tafel. Sie erscheinen in Haufen und die zahlreichen Überschneidungen und das Zusammendrängen der Figuren erschweren es dem Betrachter diese einzeln zu erfassen und verweisen ihn dadurch auf ein »Noch Mehr«: so etwa bei der Gruppe im Vordergrund, bei der Köpfe und Beine nicht mehr klar einander zuzuordnen sind, oder bei den Reitern im mittleren Teil des Bildes, die einen kleinen See umrunden.

Diese Merkmale des Bildes können mit Wölfflin als Momente des »malerischen Stil[s]« beschrieben werden. Wölfflin nennt sie auch die »Unfassbarkeit« oder »[d]as Unbegrenzte«.¹⁰ In seiner »malerischen Unordnung« sind Gegenstände »übereinander geschoben, schauen nur theilweise hervor,

⁹ De Beatis: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, S. 116. Übersetzt bei Fischer: *Im Irrgarten der Bilder*, S. 126.

¹⁰ Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 33.

wodurch dann die Phantasie auf's höchste gereizt wird, das Verborgene sich vorzustellen.«¹¹ Der Stil ziele »auf das Unergründliche«, »[n]icht einzelne Formen, einzelne Figuren, einzelne Motive, sondern ein Masseneffect, nicht ein Begrenztes, sondern ein Unendliches!«¹² Wölfflin will den malerischen Stil nicht mit dem Barock gleichsetzen.¹³ Allerdings kehren die Merkmale, die er an ihm beschreibt, etwa die »Unfassbarkeit« oder die Ausrichtung auf das »Unendliche«, in seiner Konzeption des Barock wieder.¹⁴

Neben der quantitativen Fülle, die vor allem relational entsteht, zeichnet Boschs *Garten der Lüste* auch eine qualitative Fülle im Sinne der oben genannten »variedad« und »diversidad del mundo« aus. Das heißt, das Bild zeigt nicht nur viele, sondern viele verschiedene Wesen. Dargestellt sind Menschen verschiedener Haut- und Haarfarben, verschiedener Größen und Physiognomien, Tiere und Pflanzen aus unterschiedlichen Lebensräumen, aber auch Lebewesen, die es so auf der Welt nicht gibt. Häufig sind diese aus vermeintlich unmöglichen Verbindungen geschaffen, etwa Mensch-Tier- oder Mensch-Pflanzen-Kombinationen. Diese Verbindung von Verschiedenem zeichnet auch die Steinformationen im Hintergrund aus, die sowohl Felsenformationen als auch architektonische Gebilde sind. Mit der Überschreitung von Wesensgrenzen und der Darstellung von Unbekanntem generiert das Bild eine monströse Fülle und partizipiert so am zeitgenössischen Diskurs des Wunderbaren, wie er insbesondere von Daston und Park aufgearbeitet wurde.¹⁵ Auch die Überschreitung von Körpergrenzen – seien es menschliche Körper oder andere – generiert einen Eindruck von Fülle, man könnte mit Bachtin von grotesker Fülle sprechen, die auf die Offenheit von Körpern auf andere hinweist.¹⁶ Ebenso finden sich Motive der verkehrten Welt wieder, wie etwa der Jägerhase, der mit seinen Hunden einen Mann und eine Frau erlegt hat. Hier weist das Bild eine karnevaleske Fülle auf, auf die ich mit Blick auf Gracián, der sich in seiner Darstellung der verkehrten Welt auf Bosch bezieht, noch einmal zurückkommen werde.

Darstellungen von Fülle können also bezüglich ihrer Formen lose unterschieden werden: Dominant sind Formen der Relationalität, die durch Kont-

11 Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 33.

12 Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 34.

13 Vgl. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 37.

14 Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 70 u. 71.

15 Vgl. Lorraine Daston u. Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York: Zone Books 2001.

16 Bachtin erwähnt Bosch kurz in seinen Bemerkungen zur grotesken Körperkonzeption, die er insbesondere auf Rabelais bezieht und auf die ich dort näher eingehe. Der groteske Körper ist »von der Welt nicht durch feste Grenzen getrennt«. Er ist »unfertig[...] und geöffnet[...]«, er »stirbt, gebärt und [wird] geboren«. Michael M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 77.

rast oder den Verweis auf ein »Noch Mehr« den Eindruck von Fülle erwecken. Die Relationalität von Fülle ist ein ganz entscheidendes Merkmal nicht nur ihrer visuellen Ästhetik und Poetik. Fülle ist ein relationaler Begriff – etwas wird als voll im Vergleich zu etwas Leerer wahrgenommen. Werner Sombart hat diese Relationalität der Fülle für den Luxus beschrieben, auch er ist, bezogen auf das »Notwendige«, ein »Relationsbegriff«.¹⁷ Daran schließt sich die Frage an, ob das Notwendige subjektiv oder objektiv bestimmbar sei. Übertragen auf das Literarische müsste man dann fragen, ob das Zuviel allein kontextuell zu erkennen ist (Ist es üblich, Listen von Spielen in Romane zu integrieren? Ist es üblich, ein Sonett mit der Reihung von semantisch ähnlichen Worten zu beenden?) oder ob der Text selbst Maßstäbe setzt. Gibt es Merkmale im Text, die suggerieren, dass sich der Text hier »Luxus gönnt« oder übertreibt oder verschwendet?

Weiter sind Darstellungen von Fülle bezüglich der Art von Fülle, die aufgerufen wird, zu unterscheiden: etwa quantitative und qualitative Fülle, das heißt eine große Anzahl oder viel Verschiedenes; oder bezüglich der Diskurse, an denen die dargestellte Fülle partizipiert. Fülle ist etwa Teil des frühneuzeitlichen Diskurses der Vielfalt der Natur, aber auch Symptom zentraler ästhetischer und den Körperdiskurs prägender Paradigmen: des Monströsen, der Groteske und des Karnevals.

Mit Bosch möchte ich daneben einen weiteren Aspekt hervorheben, der entscheidend für die ästhetische und literarische Fruchtbarkeit der Fülle ist. Bosch setzt eine imaginative Fülle ins Bild, die in der Auseinandersetzung mit den Herausforderungen einer phänomenalen Fülle begründet ist. Zum einen schlägt sich diese durch die territorialen Expansionen und gesteigerte Forschungstätigkeit erschlossene größere Artenvielfalt in Boschs Bild nieder. Zum anderen evoziert das Bild jedoch eine ganz andere Fülle, die sich nicht auf eine reichere Welt, sondern auf das Imaginäre bezieht. Mit den oben zitierten Worten Dürers formuliert: Die Sammlung »allerley wunderbahrlischer ding« fördert offenbar die Vorstellung und ästhetische Evokation von allerlei wunderlichen Dingen.

Dafür gibt es im Falle Boschs wiederum eine ganz weltliche Begründung: Denn indem immer weitere Teile der Welt entdeckt werden, schwindet der Glaube, das Paradies läge an einem noch nicht entdeckten irdischen Ort. Sofern es aber nicht mehr in der Welt gefunden werden muss, kann es frei imaginiert werden. Hans Belting spricht in seiner Studie zu Boschs *Garten der Lüste* daher von »fictionalizing paradise«.¹⁸ Die Herausforderungen in der

17 Werner Sombart: *Liebe, Luxus und Kapitalismus* [1912], München: dtv 1967, S. 86.

18 Belting: *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*, S. 99.

Auseinandersetzung mit einer zunehmenden phänomenalen Fülle führen dazu, dass gerade die Fülle ästhetisch und literarisch bewirtschaftet wird und dabei als Sprungbrett in die Fiktion dient – im Falle der bildenden Kunst umfasst das die Loslösung von der Repräsentation biblischer und mythologischer Inhalte insbesondere im kirchlichen oder herrschaftlichen Dienst, im Falle der Literatur die langsame Genese des Romans.

Diese These kann gestärkt und zudem auf die Entstehung des barocken Stils bezogen werden, wenn man die Beschreibungen von Boschs Malerei durch seine Zeitgenossen und Autoren des 17. Jahrhunderts genauer in den Blick nimmt: De Beatis spricht in seinem Reisebericht von einer »bizzarie«, einem Phantasiegebilde, und auch mit dem häufig mit Blick auf Boschs Bilder vorkommenden Terminus »caprichos« werden »künstlerische Phantasie, Innovation und Kreativität verbunden«. ¹⁹ José de Sigüenza verteidigt 1605 die Bilder von Bosch mit dem Argument, er male anders als andere den Menschen nicht von außen, sondern »cual es dentro« (»was innen ist«). ²⁰ Gracián verweist auf ihn angesichts seiner zahlreichen Allegorien einer verkehrten Welt, »¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho.« (»Oh, wie hat doch Bosch so gut gemalt! Jetzt verstehe ich erst sein *capricho*, seinen wunderlichen Ulk.«) ²¹ Und Francisco de Quevedo fingiert eine Begegnung mit Bosch, bei der er ihn fragt, warum er so viele »guisados de nosotros en sus sueños« (»Eintöpfe von uns in seinen Träumen«) gemacht habe, und dieser antwortet: »Porque no había creído nunca que había demonios de veras.« (»Weil ich nie geglaubt habe, dass es Dämonen wirklich gibt.«) ²² Das hier begegnende Beschreibungsvokabular verweist zugleich auf die Rolle dieser besonderen Art der Fülle für die Entstehung des barocken Stils. Denn »bizzaro« und »capricho« gehören, wie Wölfflin und auf ihn aufbauend Leonhard gezeigt haben, zu den Begriffen, mit denen die zeitgenössischen Kunstschriftsteller den neuen, später erst »barock« genannten Stil reflektieren. ²³ Die zunächst phänomenal begründete Fülle in Boschs Bild zeigt also deren ästhetisches Potenzial in zweifacher Weise: als Einsatzpunkt einer Fiktionalisierung und eines neuen, später als barock bezeichneten Stils.

¹⁹ Leonhard: »Was ist Barock?«, S. 271. In dieser Tradition stehen natürlich auch die *Caprichos* von Goya.

²⁰ José de Sigüenza: *Historia de la orden de San Jerónimo* [1600–1605], hg. v. Juan Catalina García, Madrid: Bailly, Baillière e Hijos (NBAE, 12), 1907–1909, Bd. 2, S. 636.

²¹ Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 79; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 95. Vgl. den Kommentar Gracián: *El Criticón*, I, 6, S. 79 und *Criticón*, II, S. 97. Vgl. Kap. IV.1.2: »Kritik und Krise. Begriff, Form und Gegenstand«.

²² Francisco de Quevedo: *Sueños y discursos*, hg. v. James O. Crosby, Madrid: Castalia 1993, *El alguacil endemoniado*, S. 263.

²³ Vgl. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 21–22 u. Leonhard: »Was ist Barock?«, S. 267–273.

2 Rhetorische Fülle: Erasmus' *De Copia*

2.1 Die Fülle als diskursive Herausforderung des 16. Jahrhunderts

Mit seinem 1512 erstmals publizierten Lehrbuch *De duplici copia verborum ac rerum comentarii duo* (*De copia*) für das St. Paul College in London hat Erasmus das Buch der Stunde geschrieben. Denn die Fülle gewinnt in zahlreichen Diskursen des 16. Jahrhunderts eine zentrale Stellung – in der Naturforschung, in der humanistischen Publikationstätigkeit, in der Rhetorik. Erasmus verhandelt die durch das Druckwesen entstandene und für jegliche Publikationspraxis zentrale Herausforderung einer immens gesteigerten Zahl an bestehenden Publikationen, bietet angesichts der Forderung nach einer Renaissance im Zeichen der antiken Literatur einen Ansatz, sich auf die kanonischen Texte zu beziehen und sich dabei doch selbst als Redner und Autor zu behaupten, und reflektiert schließlich Fülle als Stilmoment, das weit über die Rhetorik hinausreicht und die Tür zu Formen der Textproduktion öffnet, die eine Grundlage für moderne Erzählformen schaffen. Seine parallel entstandene monumentale Sprichwortsammlung, *Adagia*, kann komplettär als Vorführung und zugleich Erweiterung davon gelesen werden.²⁴ Erasmus formuliert in *Adagia* und *De copia* eine Klage über die vielen neuen Bücher und trägt selbst zu der Flut an Büchern bei – und das auch noch mit höchst umfangreichen, stets wieder erweiterten und mehrfach aufgelegten Sammlungen.²⁵ Denn beide Werke verkaufte sich ausgesprochen gut.²⁶

Als pädagogisches Anliegen von *De copia* gibt Erasmus an, seine Schüler vor den Gefahren einer falsch praktizierten *copia* bewahren zu wollen.²⁷ Die

24 Zum Verhältnis zu den anderen Schriften vgl. J. Kelley Sowards: »Erasmus and the Apologetic Textbook. A Study of thee *De Duplici copia Verborum ac Rerum*«, in: *Studies in Philology* 55 (1958), S. 122–135, hier S. 127–128.

25 Zur besonderen Überlieferungsproblematik großer Bücher vgl. Ann Blair: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven u. London: Yale UP 2010, S. 19–22. Zur Rolle des Druckwesens, Ebd. S. 46 ff.

26 Zum Erfolg der *Adagia* vgl. Blair: *Too Much to Know*, S. 130. Zum Erfolg und zur Verbreitung von Erasmus' *De Copia* vgl. Betty I. Knott: »Introductory Note«, in: Erasmus: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 2, De Copia / De Ratione Studii*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1978, S. 280–283.

27 Für die Literaturwissenschaft hat Terence Cave das Buch grundlegend erschlossen und auch in sein Verhältnis zu möglichen Vorläufern gestellt: vgl. Cave: *The Cornucopian Text*,

gelungene *copia* sei eine Form der Bezugnahme auf die antiken Schriften: Aus ihnen erschließt sich der Schüler einen möglichst großen Sprachschatz, aus dem er schöpfen und den er zugleich ausstellen könne. Damit führt Erasmus die rhetorische Tradition der *copia* fort, wie sie etwa bei Quintilian formuliert ist.²⁸ Als berühmtes antikes Beispiel solcher Eloquenz dient ihm insbesondere Cicero.²⁹

Anita Traninger hat jüngst gezeigt, dass Erasmus die *copia* als »Problem der lateinischen Mündlichkeit«³⁰ verhandelt, der Schulunterricht sei Fremdsprachenunterricht, in dem der Schüler sich »mit klassischen und damit muttersprachlichen Vorbildern« zu messen lerne.³¹ Die zunehmende Etablierung der Volkssprachen sei daher mit dafür verantwortlich gewesen, dass die *copia* in der Folge aus der Rhetorik und Poetik verdrängt wurde.

Während Traninger hier ihre These anschließt, dass in der frühen Neuzeit die positive Konnotation von *copia* gerade im Echo-Mythos als Mythos der Mündlichkeit Reflexion findet, möchte ich die Schriftlichkeit der *copia* in den Blick rücken. Dafür greife ich die grundlegende Studie von Terence Cave auf, der gezeigt hat, wie der Diskurs der *copia* in der französischen Renaissance eine Praxis und Reflexion des proliferierenden Schreibens geprägt hat. Auf ihr basieren auch spätere, volkssprachliche Formen der literarischen Fülle, etwa bei Rabelais und Gracián. Mit der Lösung vom Lateinischen wird die *copia* Grundlage einer Schreibpraxis, die gerade die frühneuzeitlichen »Vervielfältigungsphantasien [...]: das Phantasma des Verfügens – über Sprache, Text, Material«³² literarisch fruchtbar macht. In Erasmus' Umgang mit der *copia* finden sich einige Aspekte, welche die barocke Verbindung der Fülle mit dem Witz vorbereiten und somit eine Vorgeschichte des hier fokussierten Stils

S. 9–18; zu seiner Rolle als Lehrbuch und seine Rezeption vgl. Thomas O. Sloane: »Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's *Copia*«, in: *Rhetorica* 9.2 (1991), S. 113–129. Zu seiner Entstehungsgeschichte, Rezeption und Einordnung in das Werk Erasmus' vgl. Sowards: »Erasmus and the Apologetic Textbook«, S. 122–135.

²⁸ Zur Begriffsgeschichte der *copia* seit der Antike vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 3–7. Zu den Traditionslinien von *De copia* vgl. auch Traninger: *Copia / Kopie*, S. 21–25.

²⁹ Vgl. Desiderius Erasmus Roterodamus: *De copia verborum ac rerum*, hg. v. Betty I. Knott, Amsterdam u. a.: Elsevier Science Publishers b. v. 1988 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, I.6), S. 26–28; ders.: *Copia: Foundations of The Abundant Style. De duplici copia verborum ac rerum comentarii duo*, übers. u. kommentiert v. Betty I. Knott, in: ders.: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 2, De Copia / De Ratione Studii*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1978, S. 279–659, hier S. 297.

³⁰ Traninger: *Copia / Kopie*, S. 27

³¹ Traninger: *Copia / Kopie*, S. 27.

³² Traninger: *Copia / Kopie*, S. 10

konturieren: erstens das text- und fiktionsgenerierende Potenzial der *copia*, zweitens die Bezogenheit der Fülle als Form der Entfaltung auf Formen der Komprimierung und Kürze, drittens die Ausweitung einer rhetorischen und im engeren Sinne Stil-Lehre auf eine auch Formen des nicht-sprachlichen Handelns umfassende Theorie.

Erasmus' Auseinandersetzung mit der *copia* geht weit über die Rezeption der antiken Rhetorik hinaus. Sie ist in einer soziokulturellen Situation zu verorten, in der Fülle auf vielfältige Weise die wissenschaftliche, ästhetische und literarische Praxis herausfordert und prägt. Dies provoziert nicht nur eine Reflexion, sondern auch eine Schreibpraxis der Fülle. Erasmus' *copia* bietet eine Möglichkeit, mit dem Eindruck einer gesteigerten und zunehmend schwer zu bewältigenden Fülle von Publikationen umzugehen. Diese Herausforderung teilt der Rhetorikschüler mit vielen anderen Wissenschaftlern der Zeit. Besonders anschaulich wird diese Erfahrung einer gesteigerten Quantität in der Naturforschung des 16. Jahrhunderts: »Natural history had changed radically«, schreibt Brian Ogilvie, »from a closed world it had become an almost infinite universe.«³³ Nicht nur wurden immer neue Spezies gefunden, es wurde auch immer weiter differenziert, neu benannt und viel mehr publiziert. Die Forscher propagierten zwar die Idee einer nahezu unerschöpflichen *varietas* der Natur, die Explosion der Zahl bekannter Arten war jedoch vor allem einer gesteigerten Forscher- und Publikationslust geschuldet. Ann Blair hat in ihrer buchhistorischen Studie *Too much to know. Managing Scholarly Information before the Modern Age* dafür den Begriff der »infolust« geprägt:

The accumulation of new species, new texts, and new books in the Renaissance was not a necessary consequence of new travel and new technologies but was motivated by a set of cultural attitudes, some of them new and some of them well represented in earlier centuries, that can be summed up as »infolust« or information obsession.³⁴

Die »information explosion«³⁵ will bewältigt werden, es braucht »Technologien [...], die es dem Naturkundigen ermöglichten, diese Fülle und Vielfalt zu meistern bzw. auf produktive Weise zu verarbeiten.«³⁶ »Coping with

33 Brian W. Ogilvie: »The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload«, in: *Journal of the History of Ideas* 64 (2003), S. 29–40, hier S. 33.

34 Blair: *Too Much to Know*, S. 11. Vgl. auch Daniel Rosenberg: »Early Modern Information Overload. Introduction«, in: *Journal of the History of Ideas* 64.1 (2003), S. 1–9.

35 Blair: *Too Much to Know*, S. 12. Vgl. Rosenberg: »Early Modern Information Overload«, S. 2.

36 Fabian Krämer: *Ein Zentaur in London. Lektüre und Beobachtung in der frühneuzeitlichen Naturforschung*, Affalterbach: Didymos 2014, S. 126.

copia« hat der Wissenschaftshistoriker Fabian Krämer diese Herausforderung treffend genannt,³⁷ sie gilt auch für den Umgang mit der gesteigerten Zahl an Publikationen: Die neue »multitudo librorum«³⁸ überfordert ihre Leser. Wie kann die Menge an Büchern gelesen, gesammelt und katalogisiert werden, die durch die gesteigerte Forschungstätigkeit den jungen Buchmarkt überschwemmen? Zu dieser Entwicklung trägt die Ausweitung des Druckwesens ihren Teil bei.³⁹ Mit dem damit verbundenen Problem, dem Umgang mit einem Zuviel an Lektüre, ringt auch Erasmus in *De copia* genauso wie in den *Adagia*. Davon ausgehend wurde in den letzten Jahren vonseiten der Wissenschaftsgeschichte immer wieder auf die Koinzidenz der rhetorischen Theorie der *copia* und der naturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der *varietas* der Natur hingewiesen. Naturforscher lehnen ihre Beschreibung der *varietas* der Natur an die rhetorische *copia*⁴⁰ an, und Erasmus' Entwurf der *copia* bezieht sich auf eine positiv konnotierte Vorstellung der *varietas* und Spiellust der Natur.⁴¹ An ihr müsse der Redner geschult sein, denn sonst laufe er Gefahr, seine Zuhörer zu langweilen und sich lächerlich zu machen:

Neque raro vsu venit vt idem nobis crebrius sit dicendum. Vbi si destituti copia aut haesitabimus aut [kokkygos] in morem eadem identidem occinemus, neque poterimus sententiae colores alios aliosque vultus dare, pariter et ipsi ridiculi erimus, nostram prodentes infantiam, et taedio miseros auditores enecabimus.

It often happens, that we have to say the same thing several times. If in these circumstances we find ourselves destitute of verbal riches and hesitate, or keep singing out the same old phrase like a cuckoo, and are unable to clothe our thought in other colours or other forms, we shall look ridiculous when we show ourselves to be so tongue-tied, and we shall also bore our wretched audience to death.⁴²

Statt dem Gleichförmigen braucht es Vielfalt:

37 So hieß eine von Krämer 2015 veranstaltete Tagung, vgl. <https://copingwithcopia.wordpress.com>. Vgl. für die Naturforschung Ogilvie: »The Many Books of Nature«, S. 30.

38 Zur Problematik der »multitudo librorum« vgl. Blair: *Too Much to Know*, S. 55 ff.

39 Zur Rolle des Druckwesens vgl. Blair: *Too Much to Know*, S. 46 ff.

40 Vgl. Krämer: *Ein Zentaur in London*, S. 126.

41 Vgl. Krämer: *Ein Zentaur in London*, S. 124–126.

42 Erasmus: *De copia*, S. 32; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 302.

Tantam vbique vim habet varietas, vt nihil omnino tam nitidum sit, quod non squalere videatur citra huius commendationem. Gaudet ipsa natura vel in primis varietate, quae in tam immensa rerum turba nihil vsquam reliquit, quod non admirabili quodam varietatis artificio depinxerit. Et sicut oculi diuersarum aspectu rerum magis detinentur, ita semper animus circumspectat in quod se veluti nouum intendat. Cui si cuncta sui similia occurrant vndique, taedio protinus auertitur. Atque ita perit totus simul orationis fructus. Hoc igitur tantum malum facile vitabit, cui promptum erit sententiam eandem in plureis formas vertere quam Proteus ipse se transformasse dicitur.

Variety is so powerful in every sphere that there is absolutely nothing, however-brilliant, which is not dimmed if not commended by variety. Nature above all delights in variety; in all this huge concourse of things, she has left nothing anywhere unpainted by her wonderful technique of variety. Just as the eyes fasten themselves on some new spectacle, so the mind is always looking round for some fresh object of interest. If it is offered a monotonous succession of similarities, it very soon wearies and turns its attention elsewhere, and so everything gained by the speech is lost all at once. This disaster can easily be avoided by someone who has it at his fingertips to turn one idea into more shapes than Proteus himself is supposed to have turned into.⁴³

Erasmus begründet seine eigene Lehre des eloquenten Ausdrucks am Vorbild der Natur; der Redner ist ein Proteus der Sprache. Dabei greift er das zeitgenössische Naturverständnis auf, nach dem Natur Vielfalt ist,⁴⁴ und Vielfalt bedarf es laut Erasmus, um Aufmerksamkeit zu erlangen bzw. zu bewahren. Damit überführt er die frühneuzeitliche Idee der Varietät und Fülle der Natur in die Vorstellung vom menschlichen Bewusstsein, denn der Geist (»animus«) sucht immer nach Neuem. Daher riskiert derjenige, der es verpasst, in der Fülle zu variieren, Langeweile bei seinen Zuhörern.

Wenn Erasmus also *copia* lehrt, dann ist dies im Kontext der breiten kulturellen und wissenschaftlichen Wertschätzung und Auseinandersetzung mit der *copia* in der frühen Neuzeit zu sehen. Erasmus' Verfahren der *copia* zielen darauf ab, *copia* gleichzeitig zu bewältigen und zu evozieren.

43 Erasmus: *De copia*, S. 33–34; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 302. Vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 22–23.

44 In wissenschaftshistorischer Perspektive vgl. Krämer: *Ein Zentaur in London*, bes. S. 124–126 u. 281–288.

2.2 *Copia als textgeneratives Prinzip*

Erasmus' Lehre der *copia* ist in mehrfacher Hinsicht als Lehre der Textproduktion zu verstehen: Die Sammlung von geglückten Formulierungen schafft dem Schüler einen Fundus, aus dem er schöpfen kann, um selbst Texte zu produzieren, und die Lehre der möglichen Variation einer Aussage zeigt, wie schnell sich Seiten allein durch Formulierkunst füllen lassen. Diese Momente der Textgeneration haben bei Erasmus die Tendenz, unabschließbar und selbstgenügsam zu sein. Das reflektiert Erasmus, mehr aber noch führt er es in seiner eigenen Schreibweise vor. Denn er schreibt nicht nur ein Lehrbuch über Fülle, sondern stellt dabei zugleich das von ihm Gelehrte aus. Davon zeugen die zahlreichen Überarbeitungen und Ergänzungen des Buches. Erasmus' *De copia* hat mehrere, ergänzte Auflagen erfahren. Ähnliches gilt auch für andere Bücher der Fülle: Die *Adagia* sind über die Jahre angewachsen, Gracián publizierte zunächst eine kürzere Version seiner *Agudeza y arte de ingenio*, und auch Burton hat seine *Anatomy of Melancholy* ergänzt und erweitert. Das Schreiben über Fülle provoziert ein Schreiben in Fülle, es ist ein lustvolles Schreiben, bei dem eine Formulierung die nächste anstößt. Der Text führt so vor, wie er sich selbst immer weiter fortsetzen könnte.

Dass Erasmus dabei schriftliche Textproduktion im Blick hatte, zeigt eines der berühmtesten Beispiele seiner Abhandlung: die abundante Variation der Floskel »TVAE LITERAE ME MAGNOPERE DELECTARVNT« (»Your letter pleased me mightily«). Erasmus leitet seine Variation wie folgt ein: »Nunc quo res fiat dilucidior, experiundi gratia sententiam vnam atque alteram proponamus conemurque, quoad fieri poterit, eandem veluti Proteum in omnem speciem vertere.« (»We will take one or two sentences and see how far we can go in transforming the basic expression into a Protean variety of shapes«.)⁴⁵ Wieder ist Proteus die Vergleichsfigur für die Vielfalt. Es folgen eine Auflistung möglicher Synonyme für jedes Wort und Variationen der Wortstellung des Satzes. Daraufhin führt Erasmus Beispiele an, nach denen er in Klammern noch kurz kommentiert, was er verändert hat, um schließlich, meist ohne weiteren Kommentar, 123 Variationen zu schreiben. Mit den vorangegangenen ergeben sich so ca. 139 Möglichkeiten, der Freude über einen Brief Ausdruck zu verleihen, sie reichen von recht gängigen Fassungen wie »Legendis tuis literis oppido quam sum delectatus.« (»How delighted I was to read your letter!«)⁴⁶ über überschwängliche Formulierungen, »Caue credas rem vllam obiici a fortuna posse iucundio rem quam tuae sunt literae.«

45 Erasmus: *De copia*, S. 76; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 348.

46 Erasmus: *De copia*, S. 78; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 350.

(»Never believe that fortune could cast anything more delightful in my path than your letter.«)⁴⁷ bis zu nahezu konzeptistischen Wortspielen, »Saccarum non est saccarum, si cum literis tuis componatur.« (»Sugar is no sugar when set beside your letter.«)⁴⁸ Die schiere Zahl und der oft überraschende, außergewöhnliche Reichtum der einzelnen Formulierungen tragen zum Eindruck der Fülle bei. *Copia* zeigt sich hier, wie Cave kommentiert, als »feast of the mind«⁴⁹ und als »manifestation for the desire to write«.⁵⁰

Das Briefbeispiel thematisiert das textgenerative Moment der *copia* explizit im Medium der Schrift: Denn es handelt von der Freude an einem erhaltenen Schriftstück und verwandelt diese selbst zu einer z. T. sexuell konnotierten, überschäumenden Freude am Schreiben: »Tuae scripta nobis vberimam laetitiae copiam offuderunt.« (»Your misive showered a wealth of gladness upon me.«)⁵¹ Der Brief des einen stößt eine Antwort an, die wiederum selbst, so lässt sich das Geschehen fortspinnen, eine weitere Antwort anregen wird. Eingebettet ist dieser Schriftwechsel in ein Verhältnis der Freundschaft⁵² und der damit zusammenhängenden gegenseitigen Bereicherung durch Worte – eine Idee, welche Erasmus auch seinem Lehrbuch voranstellt. »Calamus tuus me gaudiis exaturavit.«, »Your pen sated me with delight.«⁵³

Erasmus suggeriert, er habe dieses Beispiel beiläufig gewählt. Als übliche Floskel in der Briefliteratur mag es gerade deswegen geeignet scheinen, weil es so gängig und scheinbar inhaltsarm ist und er somit gerade daran sein Vermögen der Variation umso besser vorführen kann. Das Beispiel führt die textgenerative Kraft der *copia* vor: Die Variation des Antwortsatzes setzt eine unerschöpflich erscheinende Textbewegung in Gang. Aus einer Formulierung ergibt sich eine nächste – etwa indem lediglich die Satzstellung geändert wird oder für einzelne Worte Synonyme oder Metaphern gefunden werden. Erasmus stellt diese Reihung als Fundus vor, aus dem geschöpft werden könne, sodass dann in der einzelnen gewählten Formulierung das Vermögen, die *copia* des Redners durchscheinen würde. Erasmus' eigener Text aber verweist nicht durch die eine treffende Formulierung auf die ihm zugrunde liegende Schatzkammer, sondern er trägt dieses Vermögen an die Textoberfläche. Erasmus wird sichtlich von seiner Formulierlust mitgerissen.

47 Erasmus: *De copia*, S. 80; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 352.

48 Erasmus: *De copia*, S. 82; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 353.

49 Cave: *The Cornucopian Text*, S. 25.

50 Cave: *The Cornucopian Text*, S. 25.

51 Erasmus: *De copia*, S. 80; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 351.

52 Vgl. auch das folgende Beispiel »SEMPER DVM VIVAM, TVI MEMINERO.« (»Always, as long as I live, I shall remember you.«) Erasmus: *De copia*, S. 82; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 354.

53 Erasmus: *De copia*, S. 81; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 352.

Copia als textgeneratives Prinzip betrifft somit nicht nur das Geschehen zwischen Texten, insofern geglückte Aussagen oder Argumente aufgegriffen werden, vielmehr prägt es textimmanente Verfahren der Erweiterung und Fortschreibung. Diese zwei Seiten der Textgeneration durch *copia* sind bei Erasmus angelegt und werden in der Literatur, etwa von Rabelais, ausgeweitet und fruchtbar gemacht.

Die Freude am Schreiben anderer ist das Grundprinzip der *copia*, ist sie doch eine Lehre der Sammlung von geglückten Formulierungen und Aussagen, aus der der Schüler sein rhetorisches Können schöpfen kann. Erasmus unterscheidet hierbei eine *copia verborum* und eine *copia rerum*, also eine Fülle der Wörter und eine der Dinge, wobei diese Trennung alles andere als scharf ist. Während die *copia verborum* vor allem den Wortschatz betrifft, es also um möglichst viele Weisen geht, etwas zu sagen, betrifft die *copia rerum* den Reichtum an Argumenten, die wortreich ausgebreitet werden können. Erasmus gliedert zwar seine Abhandlung dementsprechend in zwei Teile, bemerkt aber mehrfach, dass eine solche Unterteilung nicht durchzuhalten und diese Trennung rein heuristisch sei. In den meisten Fällen sei die Fülle einer Rede sowohl ihren Gegenständen als auch den Worten zu verdanken.⁵⁴ Das zeigt auch das Briefbeispiel, das als Beispiel der *copia verborum* fungiert und die Variation der *verba* ausstellt, indes ändert sich offensichtlich das Ausgesagte, wenn man schreibt: »Non iucunda mihi tua fuit epistola.« (»Not unpleasing was your epistle to me.«)⁵⁵ oder »Posteaquam epistolium tuum ad me delatum est, animus nimirum mihi gaudio efferbuit.« (»After your note was handed me, my spirit quite bubbled over with joy.«)⁵⁶ Die unterschiedlichen Dankesworte wecken unterschiedliche Vorstellungen über das Verhältnis der beiden Briefeschreiber. Es ist etwas anderes, ob der Brief nur gefallen oder den Leser zur überschäumenden Lust gebracht hat. Jede Variation der *verba*, eben das macht Erasmus' Vorführung der *copia* besonders deutlich, betrifft auch die die behandelten Gegenstände, deswegen betont Erasmus, *verba* und *res* seien allein aus pädagogischen Gründen zu scheiden, und deswegen hat Cave in seiner Studie zu *De copia* vorgeschlagen, bei Erasmus von »wordthings« zu sprechen. Diese Verbindung habe vor allem epistemische Konsequenzen: Durch die Verschleifung werde das Verhältnis zwischen »true and false« unterlaufen,⁵⁷ das Reale und das Imaginäre verbänden sich in einer Maskerade der Worte: »The real and the imaginary

54 Erasmus: *De copia*, S. 32; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 301.

55 Erasmus: *De copia*, S. 79; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 351.

56 Erasmus: *De copia*, S. 81; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 352.

57 Cave: *The Cornucopian Text*, S. 30.

are allowed to slide together and contaminate one another; the things which appear in the verbal surface have discarded the signs of their provenance and are happy to masquerade as words.«⁵⁸ So bedingt die Verbindung in »wordthings« eine endlose Verschiebung des Sinns.⁵⁹

Man muss jedoch hinzufügen, dass die Engführung von *res* und *verba* gleichermaßen eine Einsicht von Erasmus' Lehre der *copia* wie auch deren Befueerung und potenzielle Überschreitung ist. Denn insofern Worte und Dinge in der *copia* mehr als woanders ununterscheidbar werden, kippt die Formulierlust (das Gleiche in immer anderen Worten sagen) leicht in eine Fabulierlust um, da eine Variation der *verba* stets auch den Sinn mit variiert. Damit ist die *copia* nicht nur eine Praxis der Textgeneration, die Gleiches anders sagt, sondern eine, die das Gesagte verändert. Die *copia* generiert Text, in dem sie in der Variation Ähnlichkeit und Differenz sich die Hand geben lässt. Das macht sie zu einem Sprungbrett in die Fiktion.

Die Verschleifung des Verhältnisses von *res* und *verba* in der *copia* öffnet diese darüber hinaus für den barocken Scharfsinn, denn sie ermöglicht eine Distanznahme von einer Referentialisierung – welche wiederum dem Witz den nötigen Spielraum verschafft, um »unmögliche Nachbarschaften« zu stiften. Der Witz agiert auf der Verbindung von *res* und *verba* und knüpft daran zahlreiche weitere Verschleifungen an, etwa die von Geist und Körper. Was in der rhetorischen *copia* bei Erasmus angelegt ist, wird sich somit in der Folge im Zeichen des Witzes in verschiedenen Bereichen verschärfen: So unterscheidet Gracián zwar oberflächlich ein *concepto* der Gedanken, der Worte und der Taten, in seinen Beispielen und Ausführungen wird aber deutlich, dass auch hier diese Unterscheidung nicht trägt.

Die *copia* bietet nicht nur dahingehend ein unerschöpflich erscheinendes Verfahren der Textgeneration, da immer weiter variiert werden kann, sondern auch, da der Fundus, aus dem Formulierungen gewonnen werden können, unerschöpflich ist. Der Umgang mit Quellen wird etwa in Erasmus' Bemerkungen zur Sammlung im zweiten, der *copia rerum* gewidmeten Teil der Abhandlung verdeutlicht. Aus den Schriften der antiken Autoren soll der Schüler sich einen großen Vorrat an Beispielen anlegen, dabei könne aus dem ganzen Spektrum der Literatur geschöpft werden.⁶⁰ Hinzukommt,

58 Cave: *The Cornucopian Text*, S. 31

59 Vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 34 »Things, once again, are neither more nor less than configurations of those verbal figures treated in Book I. They are, indeed, »word-things«, all of them, and as such they monopolize the landscape of discourse, endlessly deferring the realization of sense. The Erasmusian text, by its very movement from *verba* to *res*, uncovers the essential duplicity of *copia*.«

60 Vgl. Erasmus: *De copia*, S. 258; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 635.

dass jedes einzelne Beispiel unter mehrere Überschriften passen kann – so werden schnell aus einem fünf mögliche Beispiele. Der Tod Sokrates' etwa (Erasmus bezieht sich auf die Stellen in Platons *Kriton* und *Phaidon*) könne angeführt werden, um zu zeigen, dass tugendhafte Männer den Tod nicht fürchteten, aber auch, dafür, dass Tugend häufig Beute des Bösen werde oder dass das Philosophiestudium nichts bringe, wenn man sich nicht den Sitten unterwerfe; schließlich könne das Beispiel genauso für Lob und Tadel eingesetzt werden usw. An Sokrates' Tod könnten zudem eine ganze Reihe möglicher Folgeszenen, etwa um seine Kontrahenten oder seine Themen angeschlossen werden. »Hinc arbitror liquere in quot vsus idem exemplum possit accommodari«, schreibt Erasmus (»All this makes it quite plain, I think, how many purposes the same illustrative example can serve.«)⁶¹ Die Beispiele können immer neu gewendet und übertragen werden, bis sie sich weit von ihrem ersten »Ort« entfernen. Erasmus selbst zeigt sich begeistert von der Fülle, die sich aus jeder einzelnen Perle der *copia* ergibt: »Sed nae ego ineptus, qui ista persequar, cum iam videas aliquot similitudinum millia hinc sumi posse.« (»But it is foolish to go on like this, as you can see by now that this one topic can be the source of thousands of similes.«)⁶²

Eben diese Variationsfähigkeit und semantische Offenheit von Sätzen, in diesem Fall prägnanten Sentenzen, führt Erasmus in seinen *Adagia* vor. Denn er gibt den Sprichwörtern in seinem Kommentar nicht eine gültige Deutung, wie das etwa in der mittelalterlichen, scholastischen Art der Auslegung gewesen wäre, sondern versammelt eine größtmögliche Zahl von Verwendungen und Deutungen.⁶³ Schon in der Einleitung zu seiner Sammlung formuliert er: »Hoc in loco non ab re futurum arbitror, si paucis velut indicaro, quibus rationibus variari queat paroemiarum vsus, vt possis idem adagium alia atque alia forma producere.« (»Here I think it is not beside the point to indicate shortly the ways in which the use of proverbs can vary, so that you can put forward the same adage now in one shape and now in another.«)⁶⁴ Die an die Sprichwörter anschließenden Essays fixieren also

61 Erasmus: *De copia*, S. 263; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 641.

62 Erasmus: *De copia*, S. 264; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 642.

63 Vgl. Matthias Bickenbach: »Delphin mit Anker: Erasmus' ›Festina lente‹ als Lektüeranweisung«, in: *Leseforum Schweiz* 11 (2002), S. 1–4, hier S. 2 f.

64 Desiderius Erasmus Roterodamus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, hg. v. M. L. van Poll-van de Lisdonk u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science Publishers b. v. 1993 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.1), S. 45–83, hier S. 66; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Margaret Mann Phillips, komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1982 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 31), S. 3–28, hier S. 20.

nicht das Sprichwort als prägnante Formulierung einer Weisheit, sondern zeigen viele Deutungs- und Verwendungsmöglichkeiten, in deren Gemeinsamkeiten, Verschiedenheiten und vor allem über die Bezüge zwischen ihnen dem Leser der Reichtum der prägnanten Formulierung ausgebreitet wird.⁶⁵ Diese im Text vollzogene Zerstreung einer Sentenz, eines Arguments oder einer Formulierung teilen *De copia* und die *Adagia*. Erasmus nimmt damit die Intertextualität als ausgestelltes Textverfahren vorweg. Rabelais und Gracián werden sie in ihren Romanen entfalten.

2.3 *Copia und brevitatis*

Das rhetorische Vermögen, das Erasmus schult, liegt gleichermaßen in der Fähigkeit zur Entfaltung wie zur Komprimierung. Die *copia* ist stets auf Kürze bezogen, der wohlgefüllte Speicher bedarf der treffenden Auswahl, die kurze Formulierung ähnelt dem kargen Bild, das aufgeschlagen eine ganze Welt fasst. Fülle und Kürze, *copia* und *brevitas* widersprechen sich nicht, sondern sind Ausdruck des gleichen rhetorischen Vermögens. Daher führt Erasmus in seiner Abhandlung, noch bevor er näher auf die Merkmale der *copia* eingeht, ihr Gegenstück, die Komprimierung ein. Beides gehört für ihn gleichermaßen zur rednerischen Ausdruckskraft.⁶⁶

Copia und *brevitas* basieren bei Erasmus auf dem gleichen Vermögen. Eine Rede verdichten kann nur, wer über eine breite Auswahl an Wörtern verfügt und sein Thema voll erfasst hat:

Siquidem quemadmodum argute Socrates apud Platonem colligit, eiusdem hominis esse scite seu mentiri seu verum dicere, ita non alius artifex melius ad breuitatem arctabit orationem quam qui calleat eandem quam maxime varia supellectile locupletare. Nam quantum ad verborum attinet breuitatem, quis constrictius dixerit quam is cui promptum sit ex immenso verborum agmine, ex omni figurarum genere, statim deligere quod sit ad breuitatem accommodatissimum? Rursum quantum ad sententiae breuitatem, cui magis in manu fuerit rem quam paucissimis expedire verbis quam qui cognitum ac meditatatum habeat, quae sint in causa praecipua quasique columnae, quae proxima, quae locupletandi negotii gratia sint ascita? Nemo certe citius certiusque videbit quid citra incommodum possit omitti quam is qui quid quibus modis addi possit, viderit.

65 Vgl. Bickenbach: »Delphin mit Anker«, S. 2.

66 Vgl. Erasmus: *De copia*, S. 28; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 298.

Socrates in Plato's dialogue acutely deduces that the same man is capable of either lying convincingly or of telling the truth; in the same way the craftsman in words who will be best at narrowing down his speech and compressing it will be the one who is skilled in expanding and enriching it with ornament of every kind. To take compression of language first, who will speak more succinctly than the man who can readily and without hesitation pick out from a huge army of words, from the whole range of figures of speech, the feature that contributes most effectively to brevity? And as for compression of content, who will show the greatest mastery in setting out his subject in the fewest possible words if not the man who has carefully worked out what are the salient points of his case, the pillars so to speak on which it rests, distinguishing them from the subsidiary points and things brought in merely for embellishment? No one in fact will see more swiftly and surely what can be omitted without disadvantage than the man who can see where and how to make additions.⁶⁷

Damit kann die Frage nach dem Gegenbegriff zur Fülle aufgegriffen werden: Fülle und Kürze sind zwar in quantitativer Hinsicht, jedoch nicht qualitativ komplementär. Die Gegenbegriffe zu beiden sind Formen des Überflusses.⁶⁸ Wer wenige Worte wählt, diese aber überflüssig sind, ähnelt dem, welcher viel daherredet und dabei doch das Wichtigste auslässt:

Quod si casu vel huc vel illuc ducimur, periculum est ne nobis vsu veniat quod quibusdam laconisimi [chachozegois] videmus euenire. Qui cum pauca dixerint, tamen in ipsis paucis multa supersunt, ne dicam omnia. Sicut e diuerso imperitis copiae affectatoribus euenit, vt cum immodice loquaces sint, tamen parum dicant, multa nimirum dictu necessaria praetereuntes. Nostrae igitur praeceptiones eo spectabunt, vt ita rei summam quam paucissimis complecti possis, vt nihil desit; ita copia dilates, vt nihil redundet tamen; [...].

If it is a matter of chance which style we happen to use, we may suffer the same fate as some fanatics of Laconic style, who say only a few words, yet those few words are mostly, if not entirely, superfluous. On the other hand, we find that unskilled practitioners of the full style chatter on without restraint, and yet say far too little, omitting a good many of the things

67 Erasmus: *De copia*, S. 30–31; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 300.

68 Cave dagegen führt die *inopia* (»poverty of diction«) und *loquacitas* (»empty prolixity«) als Gegenbegriffe an. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 5.

that need to be said. The purpose of these instructions is to enable you so to include the essential in the fewest possible words that nothing is lacking, or so to enlarge and enrich your expression of it that even so nothing is redundant; [...].⁶⁹

Erasmus' *De copia* lehrt nicht nur die Fülle, sondern genauso die Komprimierung. In ihrem Zusammenspiel ist die rhetorische Grundlage für die barocke Zusammenführung von Witz und Fülle gelegt. Denn auch bei Erasmus sind *copia* und *brevitas* nicht allein als zwei komplementäre und voneinander getrennte Phänomene beobachtbar, sondern jeweils ineinander geborgen: Die pointierte, treffende Formulierung enthält die *copia* aller möglichen Formulierungen, über die der Redner verfügt hätte, und ein eine Vielzahl an Formulierungen entfaltender Text glänzt zusätzlich durch punktuelle Komprimierungen.

Auch das führen die *Adagia* vor. Hier verbinden sich Fülle und Kürze nicht nur in der schieren Anzahl der gesammelten Sprichwörter – die letzte Fassung von 1533 enthält 4251–,⁷⁰ vielmehr betont Erasmus, dass die Fülle an Bedeutungen und Anwendungsmöglichkeiten, die er in seinen über die Fassungen hinweg immer länger werdenden Kommentaren ausbreitet, selbst schon in jeder Sentenz enthalten seien. Jedes Sprichwort ist ein Juwel, und gerade aufgrund dieses ihm eigenen Reichtums sollen sie in der Rede sparsam gesetzt werden.⁷¹ Hier schließen einerseits Besonderheiten der aphoristischen Schreibweise bei Gracián an, und andererseits zeigt er in seinem Roman, wie komprimierte Formen wie das Sprichwort zu einer Poetik des Romans entfaltet werden können. Nebenbei bestätigt Gracián dabei Erasmus' These, dass wer abundant zu schreiben vermag auch lakonisch schreiben kann, mit der Abundanz des *Criticón* und der Komprimierung des *Oráculo manual*.

2.4 Vermögenslehre

Dass Erasmus mit dem Rat zur Eloquenz mehr als eine rein rhetorische Behauptung im Umgang mit antiken Autoren vor Augen hat, zeigen seine

69 Erasmus: *De copia*, S. 32; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 300–301.

70 Die erste Fassung von 1500 enthält dagegen nur 818. Dabei hat Erasmus nicht nur die Menge der Sprichwörter erweitert, sondern auch die Länge der Kommentare. Der Kommentar zu dem Sprichwort »Dulce bellum inexpertis« umfasste zunächst nur 42 Wörter, später gut 10 Seiten und wurde schließlich 1521 als eigenständige Publikation ausgegliedert.

71 Vgl. Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, S. 65–66; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 19.

zahlreichen Bezüge zu Formen des wirtschaftlichen und erotischen Reichtums in *De copia*. Erasmus bearbeitet damit jenen Teil des semantischen Feldes von *copia*, der auf ihrer etymologischen Verwurzelung in *ops* beruht, das unter anderem Reichtum, Besitz, Macht, Stärke, aber auch ein Heer bezeichnen kann. *Copia* umfasst dementsprechend ursprünglich verschiedene Ebenen des materiellen, mit Macht konnotierten Reichtums, etwa in der Bedeutung von *copiae* als Streitkräfte.⁷² Gemein ist den verschiedenen Begriffsaspekten ein »Verfügen über Ressourcen«. ⁷³ Erasmus nutzt das für seine Zwecke: Das von ihm gelehrte rhetorische Vermögen verspricht ökonomisches Vermögen, und Letzteres gesellschaftliche und politische Behauptung. Hier zeichnet sich ab, dass ein Rede- und Schreibstil auch einen Handlungsstil mit politischen Dimensionen umfassen kann – ein Aspekt, den Gracián modellieren wird. Bei Erasmus kann man auf eine solche Breite seines Stilverständnisses aus seinen Vergleichen und Metaphern schließen, etwa wenn er den Redestil (*elocutio*) mit der Art, wie man sich kleidet, vergleicht⁷⁴ oder wenn seine Beispiele die *copia* auch als Form des Verhaltens reflektieren.

Der Bezug zur Macht ist im zentralen Referenz-Mythos der *copia* angelegt, dem Mythos um Amaltheias Horn, der das Bild des *cornucopiae*, des Füllhorns der Natur geprägt hat. Erasmus versammelt verschiedene Varianten davon in dem Adagium »Copiae cornu«. ⁷⁵ Meist erzählt der Mythos, dass Jupiter in seiner Kindheit von Rhea vor seinem Vater versteckt und den Nymphen übergeben wurde. Diese ließen ihn, so die Variante bei Zenobius, von der Ziege Amaltheia säugen. Jupiter ehrte diese später mit einem Sternbild am Himmel und gab eines ihrer Hörner den Nymphen zum Dank, denn das Horn schenkte ihnen alles, was sie wollten. In Ovids *Fasti* dagegen heißt die Nymphe selbst Amaltheia, und ihre Ziege bricht sich eines Tages ein Horn an einem Baum ab.⁷⁶ In allen Varianten, die Erasmus anführt, wird der Reichtum der Natur – im Bild der säugenden Ziege und

72 Vgl. Jean-Claude Margolin: »Copia«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Berlin u. Boston: de Gruyter 2012, Sp. 385–394, hier S. 386. Vgl. Traninger: *Copia / Kopie*, S. 16. Vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 3–5.

73 Traninger: *Copia / Kopie*, S. 16. Vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. 3.

74 Erasmus: *De copia*, S. 38; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 306.

75 Desiderius Erasmus Roterodamus: *Adagiorum Chilibi Prima*, hg. V. M. L. van Poll-van de Lisdonk u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science b. v. 1998 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.2), I, vi, 2, S. 24; ders.: *Adages I vi 1 to I x 100*, übers. u. komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1989 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 32), I, vi, 2, S. 4.

76 Vgl. Publius Ovidius Naso: *Fasti. Festkalender*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006, Liber quintus, v. 123–128.

ihres gefüllten Horns – in Zusammenhang mit Jupiters Herrschaft gebracht. Seine Macht ist im *cornucopiae* begründet. Die Verwandlung seiner Amme und ihres Horns in ein Sternbild zollt dem Tribut.⁷⁷ Dabei schlägt Erasmus in seinem Kommentar zum Mythos des Füllhorns selbst die Brücke zur Literatur der Fülle, wenn er die vielen Kompilationen erwähnt, die mit *cornucopiae* betitelt sind: »tanquam nihil in eis non contineretur et quiduis inde peti atque accipi possit.« (»as though they contained everything without exception, and whatever one wanted was to be sought and found there.«)⁷⁸ Zu solchen textuellen Füllhörnern ist auch Erasmus' *De copia* gerechnet worden. Philipp Melanchthon nennt die Abhandlung ein »eloquentiæ thesaurum«, eine Schatzkammer der Beredsamkeit, und ein »Copiae cornu«, ein Füllhorn.⁷⁹

Gemäß dieser Prägung des Mythos impliziert auch Erasmus in seiner Behandlung der rhetorischen *copia* Formen des kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Vermögens. Das zeigt etwa ein Vergleich, den er in den ersten Sätzen der Abhandlung anstellt:

Vt non est aliud vel admirabilius vel magnificentius quam oratio, diuite quadam sententiarum verborumque copia aurei fluminis instar exuberans, ita res est profecto quae non mediocri periculo affectetur, propterea quod, iuxta prouerbium, Non cuius homini contingit adire Corinthum.

The speech of man is a magnificent and impressive thing, when it surges along like a golden river, with thoughts and words pouring out in rich abundance. Yet the pursuit of speech like this involves considerable risk. As the proverb says, »Not every man has the means to visit the city of Corinth.«⁸⁰

77 Vgl. das Sprichwort, das Erasmus anführt und das auf Menschen, die mit besonderem Reichtum beschenkt wurden, bezogen wird: »Capram coelestem orientem conspexerunt«, »They have seen the heavenly she-goat rising.« Desiderius Erasmus Roterodamus: *Adagiorum Chilias Tertia*, hg. v. Felix Heinemann u. a., Amsterdam u. a.: North-Holland Publishing Company 1981 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate* II.6), III, x, 76, S. 574; ders.: *Adages III iv 1 to IV ii 100*, übers. u. komm. v. Denis L. Drysdall, hg. v. John N. Grant, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 2005 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 35), III, x, 76, S. 383–384.

78 Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, vi, 2, S. 24; ders.: *Adages I vi 1 to I x 100*, übers. v. R. A. B. Mynors, I, vi, 2, S. 5.

79 Petrus Mosellanus: *Tabulae de schematibus et tropis, Petri Mosellani. In rhetorica, Philippi Melanchthonis. In Erasmi Roterodami libellum de duplici Copia*, Coloniae: Soter 1526, o. P. [Scan 51]. Vgl. Cave: *The Cornucopian Text*, S. XV.

80 Erasmus: *De copia*, S. 26; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 295.

Der Vergleich mit dem Fluss ordnet die Rede in die *copia* der Natur ein, zugleich wird sie mit ökonomischem Reichtum assoziiert: Sie ist golden, prächtig, reich, ruft Bewunderung hervor. Der Redefluss, so die Suggestion, verwandelt sich in einen Geldfluss, jedoch birgt er auch Risiken: Überschwemmung und Verschwendung oder deren Gegenstücke Austrocknung und Ruin. Mit dem Sprichwort, nicht jeder könne nach Korinth kommen, verknüpft Erasmus die *copia* mit den Möglichkeiten und der Leistung des Einzelnen und gibt dem darüber hinaus eine sexuelle Konnotation. Um diese mitzulesen, muss man den Umweg über Erasmus' *Adagia* gehen. Dort kommentiert er das Sprichwort dahingehend, dass es sich auf Dinge beziehe, die schwierig zu erlangen sind.⁸¹ Er führt zwei Ursprünge des Sprichworts an: einerseits die geographische Lage von Korinth, dessen Hafen für Seefahrer schwer und gefährlich zu erreichen sei, und andererseits – das ist der bekanntere Ursprung und auch derjenige, welchen Erasmus viel ausführlicher kommentiert – den Luxus und insbesondere die Prostitution in Korinth.⁸² Bei Horaz bezieht sich das Sprichwort auf die Prostituierte Lais, die dafür berüchtigt war, sehr hohe Preise zu fordern, die sich kaum einer leisten konnte. Diese Anekdote war in der Frühen Neuzeit sehr populär, das belegt etwa auch Lais' Porträt von Hans Holbein dem Jüngeren aus dem Jahr 1526.⁸³ Hier streckt die reich bekleidete und geschmückte Lais dem Betrachter ihre auf einem Steinsims ruhende geöffnete Hand entgegen, als ob sie Geld von ihm erwartete. Neben der Hand liegen zahlreiche Goldmünzen.

Was impliziert aber Erasmus mit dem Sprichwort zu Beginn seines Lehrbuches? Soll die erfolgreiche Unterrichtung in rhetorischer *copia* dazu führen, dass der Schüler genügend Geld erwirbt, um sich Lais leisten zu können? Dann würde die Passage auf den Vorwurf an die Rhetorik verweisen, sie würde allein als Mittel zum Zweck verwendet werden, aber auch auf ihren

81 Vgl. Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, iv, 1, S. 407; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, I, iv, 1, S. 317.

82 Laut Strabo gab es einen Venus-Tempel mit mehr als tausend Prostituierten, deren Arbeit der Stadt Reichtum und deren Besuchern Armut bescherte. Vgl. Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, iv, 1, S. 407–408; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, I, iv, 1, S. 318. Vgl. auch das Sprichwort »Ut Corinthia videris«, »You seem like a Corinthian Woman«, Erasmus: *Adagiorum Chilias Tertia*, III, vii, 91, S. 476; ders.: *Adages III iv 1 to IV ii 100*, III, vii, 91, S. 276, sowie das Sprichwort »Corinthiari«, »To Play the Corinthian«. Desiderius Erasmus Roterodamus: *Adagiorum Chilias Quarta (Pars Prior)*, hg. v. R. Hoven u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science b. v. 1999 (= *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.7), IV, iii, 68, S. 170; ders.: *Adages IV iii 1 to V ii 51*, übers., komm. u. hg. v. John N. Grant u. a., Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 2006 (= *Collected Works of Erasmus*, Bd. 36), IV, iii, 68, S. 41.

83 Hans Holbein d. J.: *Lais Corinthiaca*, 1526, Basel: Kunstmuseum.



Abb. 3: Holbein d. J.: *Lais Corinthiaca*, 1526.

Rechtfertigungsdruck, unter dem sie in dem Moment schon steht: Sie muss sich im Kontext der durch den Fernhandel (der insbesondere auch die Niederlande zu Erasmus' Lebzeiten prägte) erstarkenden Bedeutung des Geldes als zu Reichtum führende Kraft erweisen. Die Übung der *copia* wäre dann ein Mittel zum Erlangen von Reichtum und sexuellem Genuss. Diese Konnotation strahlt in Erasmus' Spott über nicht-redegewandte Männer hinein:

Vnde non paucis mortalibus vsu venire videmus, vt diuinam hanc virtutem sedulo quidem, sed parum feliciter aemulantes, in futilem quandam ac deformem incidant loquacitatem, dum inani citraque delectum congesta vocum et sententiarum turba, pariter et rem obscurant, et miseras auditorum aures onerant.

We find that a good many mortal men who make great efforts to achieve this godlike power of speech fall instead into mere glibness, which is both silly and offensive. They pile up a meaningless heap of words and expressions without discrimination, and thus obscure the subject they are talking about, as well as belabouring the ears of their unfortunate audience.⁸⁴

Diese Kritik am schlechten Gebrauch der *copia* weitet Erasmus auf andere Lehrer der *copia* aus und bringt sich dabei selbst in den Vergleich mit ein:

Adeo vt literatores aliquot hac ipsa de re, si diis placet, etiam praecepta tradere conati, nihil aliud assecuti videantur, quam quod copiam professi, suam prodiderunt inopiam.⁸⁵

In fact, quite a few persons of no real education or understanding have, heaven help us, undertaken to give instruction in this very subject, and these, while professing a mastery of *copia*, have merely revealed their own lack of it.

Damit legt Erasmus die Grundlage für seine weiteren Ausführungen. Die *copia*, welche er lehrt und vorführt, ist eben keine, die, wie es oben heißt, einen »bedeutungslosen Haufen« anhäuft, sondern einen Kleiderschrank gut bestückt, eine Tafel reich und geschmackvoll deckt.⁸⁶ Solche Metaphern verbinden rhetorischen und kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Reichtum. Das Lehrbuch verspricht den Schülern somit mehr als nur eine rhetorische Lehre, sondern eine Bildung, die der gesellschaftlichen Behauptung dient.

2.5 *Proteus und Polyp I: Rhetorische copia und täuschendes Verhalten*

Dass Erasmus mit seinen Ausführungen zur *copia* neben der rhetorischen Praxis auch Fragen der Lebenspraxis verhandelt, wird zudem in seinen Beispielen deutlich. So etwa im ersten des zweiten Teils:

Huius rationis id erit exemplum: REM VNIVERSAM LVXV PERDIDIT.
Eam sententiam in summa comprehensam quasiue conuolutam hunc ad

84 Erasmus: *De copia*, S. 26; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 295.

85 Erasmus: *De copia*, S. 26; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 295.

86 Vgl. Erasmus: *De copia*, S. 32; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 306.

modum licebit euoluere, si plurimas possessionum formas enumeremus, sique varias perdendae rei vias explicauerimus: ›Quicquid vel matris vel patris nomine haereditate obuenerat, quicquid aliorum affinium morte aduenerat, quicquid ex vxoris dote, quae quidem neutiquam erat vulgaris, accesserat, quicquid ex legatis accreuerat (accreuerat autem permultum), quicquid ex principis acceperat liberalitate, quicquid peculii castrensis conflauerat, pecuniam omnem, vasa, vestes, fundos, agros, vna cum ipsis et villis et pecoribus, breuiter rem omnem, seu mobilem seu soli, denique familiam etiam ipsam, foedissimis scortorum amoribus, quotidianis comessionibus, sumptuosis obsonationibus, nocturnis perpotationibus, popinis, cupediis, vnguentis, alea, lusibus, paucis diebus ita absumpsit, abliguriuit, absorbit, vt ne teruntium quidem sibi reliquum fecerit‹.

Let us take the sentence: He wasted all his substance in riotous living. This is expressed in summary fashion, and is, so to speak, wrapped up. We can open it out by enumerating all the different types of possessions and setting out the various ways of wasting them: All he had inherited from mother or father or acquired by the death of other relatives, all that was added by his wife's dowry (and that was nothing in the ordinary run of things), all the increase that accrued from various legacies (and that increase was very considerable), all he received by the prince's generosity, all that he raked in during his military service, all his money, plate, clothes, estates and land, together with farm buildings and stock, in short everything, chattels and real estate, even his very household, he threw away on degrading affairs with low women, revelry every day, extravagant parties, nights spent wining and dining, luxurious foods, perfumes, dicing and gambling, and all in a few days so squandered, gobbled up, and sucked it out that he did not leave himself two half-pennies to rub together.⁸⁷

Erasmus hatte als Aufgabe gestellt, eine Aussage in ihre einzelnen Teile zu zerlegen und zu entfalten: »ac si quis primum mercem per transennam aut peristromata conuoluta ostendat, deinde eadem euoluat aperiatque, ac totam oculis exponat.« (»just like displaying some object for sale first of all through a grill or inside a wrapping, and then unwrapping it and opening it out and displaying it fully to the gaze.«)⁸⁸ Sprachlich »ausgepackt« werden hier die in den Worten des Beispielsatzes enthaltenen Möglichkeiten, etwa alle Formulierungen, die man für seinen Reichtum finden konnte. So wird »rem vniuersam«

87 Erasmus: *De copia*, S. 198; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 572.

88 Erasmus: *De copia*, S. 197; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 572.

(»all his substance«) etwa zu »»Quicquid vel matris vel patris nomine haereditate obunuerat« (»all he had inherited from mother or father ...«) entfaltet. Da Erasmus die Darstellung der Fülle der Dinge mit einer Mini-Erzählung über eine ruinöse Verschwendung verbindet, trägt er eine moralistische Aussage in seine Bemerkungen zur Fülle ein.⁸⁹ Durch den Verlust wird die Verschwendung im Gegensatz zur Lust des Briefeschreibens negativ konnotiert.

An anderen Stellen reflektiert Erasmus die *copia* selbst als Form der Verhaltenspraxis – hieran schließt Graciáns politische Verhaltenslehre an, in der täuschendes Verhalten an der *copia* geschult ist. Schon bei Erasmus kann man die *copia* als Stilmoment verstehen, das sich nicht nur in einem Rede- oder Schreibstil, sondern auch in einem Verhaltensstil äußern kann. Im Kommentar des Sprichworts »Polypi mentem obtine«, »Adopt the outlook of the polyp«⁹⁰ schreibt er:

Quanquam nihil vetat in notandis vitiis vsum adagii latius trahere, nempe in homines versatili quodam ingenio natos, qui talem vbique personam induunt, quales sunt ii, cum quibus contigit agere.

There is also nothing to prevent us using the adage in a wider sense, when we are observing people's faults, against the conduct of men endowed with versatile minds who take on the character of those with whom they have to do, whoever they are.⁹¹

Während hier noch die Rede davon ist, wie das Sprichwort verwendet werden kann – also sprachlich aufgegriffen werden kann, um etwas zu kommentieren –, wird es an anderer Stelle als Rat für die eine oder andere Verhaltensweise gedeutet. »Quo iubemur pro tempore alios atque alios mores, alium atque alium vultum sumere.« (»[It] recommends us to take up for the time being this or that kind of behaviour, this or that kind of face.«)⁹² Vorbild ist dabei ein Fisch, von dem Plinius sagt, er wechsele die Farbe, insbesondere,

89 Erasmus präsentiert mit den folgenden Beispielsätzen einen ganzen Strauß der gesellschaftlichen, kulturellen und natürlichen Fülle: »CYCLOPAEDIAM ABSOLVIT.« (»He completed a thoroughly comprehensive education.«) »Omnibus naturae fortunaequae dotibus praeditus.« (»Endowed with every blessing of nature and fortune.«) »Hic totus monstrum est.« (»He is a total monster.«) oder »Totus commaduit.« (»He was quite drenched.«) Erasmus: *De copia*, S. 198–199; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 572–574.

90 Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, i, 93, S. 201; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, I, i, 93, S. 133–136.

91 Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, i, 93, S. 201; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, I, i, 93, S. 135.

92 Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, i, 93, S. 198; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, I, i, 93, S. 133.

wenn er Angst habe. Werde er gejagt, hänge er sich zum Beispiel an einen Felsen und nehme dessen Farbe an.⁹³ Das lehre uns die Notwendigkeit, sich an Situationen anzupassen:

Qui nos admonet, vti nos ad omnem vitae rationem accommodemus ac Proteum quendam agentes, prout res postulabit, in quamlibet formam transfiguremus. Plutarchus item [G] dixit, pro eo quod est, *in diuersam eo sententiam*.⁹⁴

This advises us to suit ourselves to every contingency of life, acting the part of Proteus, and changing ourselves into any form as the situation demands. In the same way Plutarch said, ›I turn to a different opinion.«

Erasmus verlässt hier sein eigentliches Metier, nämlich die Bedeutungsfacetten von Sprichwörtern aufzuzeigen, und reflektiert auf mögliche Verhaltensweisen. Dafür greift er diejenige Figur auf, die auch für seine Rhetoriklehre entscheidend war und für den Diskurs der *copia* überhaupt zentral ist: Proteus.

Der am Polypen geschulte Mensch ist wie Proteus ein Meister der Variationskunst, je nach Bedarf erscheint er auf die eine oder andere Weise, verhält sich so oder so. Eine solche situationsabhängige Verhaltenslehre entwirft Gracián in seinem *Oráculo manual*, und auch bei ihm steht nicht nur Proteus, sondern auch eine Form des Meerespolypen dafür Modell, der Tintenfisch, welcher sich bei Gefahr in seiner eigenen Tinte versteckt und dadurch seinen Jäger blendet. Dabei schließt Gracián an eine der großen politischen und ethischen Diskussionen der Frühen Neuzeit an, nämlich der Legitimation der Lüge als politisches Mittel. In Erasmus' Ausführungen zu dem Sprichwort über den Polypen wird die Verbindung dieser Debatte zur Fülle, auch zur rhetorischen Fülle deutlich. Als weitere Beispiele nämlich für die Fähigkeit, auf verschiedene Situationen einzugehen, etwa um zu vermeiden, nicht gemocht zu werden, oder gar um sich

93 Vgl. Plinius Secundus der Ältere: »Zoologie: Wassertiere«, in: ders.: *Naturkunde [in 37 Bänden]*, übers. u. hg. v. Roderich König u. a., München: Heimeran 2013, Bd. 9, 9.87, S. 96–98. Lucianus Samosatensis: »Seegöttergespräche«, in: ders.: *Die Hauptwerke des Lukian*. Griechisch – Deutsch, hg. v. Karl Mras, Berlin: de Gruyter 1980, 4.3, S. 130–132.

94 Erasmus: *Adagiorum Chilias Prima*, I, i, 93, S. 200, ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, I, i, 93, S. 133–134. Über die Dummheit des Polypen vgl. auch das Sprichwort »Polypi«, Desiderius Erasmus Roterodamus: *Adagiorum Chilias Secunda*, hg. v. M. Szymanski u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science 2005 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.3), II, iii, 91, S. 306.

aus einer schwierigen Situation zu retten, führt er ebendiese Beispiele an, welche die Debatte um die Lüge in der Frühen Neuzeit auch aufgreift: etwa Odysseus, der Polyphem täuscht, oder auch David, der sich verrückt stellt. Eben Letzterer spielt in der politisch-theologischen Debatte, die ich im dritten Kapitel ausgehend von Juan Marquez aufgreifen werde, eine zentrale Rolle.⁹⁵

95 Vgl. Kap. III.1.4: »Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische *copia*«.

3 Literarische Fülle: Rabelais

Rabelais kann vielfach als Beispiel für ein Schreiben über und in Fülle dienen: sei es durch die zahlreichen Listen, die die Romane seiner Pentalogie⁹⁶ prägen, sei es durch die Beschreibungen des exzessiven Essens und Trinkens oder der opulenten Ausstattung der Riesen. Er selbst reflektiert in der Vorrede zum dritten Band, *Tiers Livre*, sein eigenes Buch als Füllhorn: »C'est un vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie.« (»Es ist ein wahres Füllhorn, voller Fröhlichkeit und Schabernack.«)⁹⁷

Rabelais' Romane werfen ganz grundsätzliche literaturtheoretische Fragen der Fülle auf. Diese betreffen etwa das Verhältnis der Fülle zum textuellen Raum und damit die Grundfrage, wie Fülle überhaupt erst aus dem Kontext heraus als solche wahrnehmbar wäre. Damit verbunden ist das Verhältnis von Fülle und Zeit: Dehnt oder verdichtet Fülle die erzählte genauso wie die erzählende Zeit? Wie kann Fülle überhaupt gelesen werden? Fülle überfordert und langweilt bisweilen, deswegen wird literarische Fülle oft überflogen oder durchgeblättert.

Fülle ist in literarischen Texten auf deren Maßeinheiten bezogen; ob nun metrisch, wie der Vers oder die Strophe, grammatisch, wie der Satz, graphisch, wie die Seite, materiell wie das Buch. Die zeitlichen Maßeinheiten der Literatur verräumlichen sich im Schriftbild, und so ist literarische Fülle häufig schon mit einem Blick auf den Text wahrzunehmen: etwa, wenn Aufzählungen oder Listen in einen Text eingefügt sind. Gelesen ist Fülle an unsere kognitive Gegenwart gebunden.⁹⁸ Der Vers respektive der Satz rahmen die Fülle, besonders voll erscheinen sie nicht unbedingt dadurch, dass sie besonders lang sind, sondern wenn sie gedrängt sind, das heißt z. B. in ihnen Ähnliches gehäuft wird. Das zeigt etwa Góngoras berühmte Reihung, welche den letzten Vers seines Sonetts mit der Negation der Fülle – dem

96 *Pantagruel* (1532/33), *Gargantua* (1534/36), *Tiers Livre* (1546), *Quart Livre* (1552), *Cinquiesme Livre* (1562/64 posthum, Autorschaft umstritten). François Rabelais: *Ceuvres complètes*, hg. v. Guy Demerson, Paris: Éditions du Seuil 1973 u. 1995.

97 Rabelais: *Ceuvres complètes*, »Le Tiers Livre, Prologue«, S. 530. Übers. J. Sch.

98 Vgl. Martin von Koppenfels: »Jorge Manrique. Fülle der Absenz«, in: *Pathos – Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie*, hg. v. Giulia Agostini u. Herle-Christin Jessen, Paderborn: Brill/Fink 2020, S. 109–129, hier bes. S. 110.

Nichts – füllt: »en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada« (»in Erde / Koht / Staub / Schatten / gar in Nichts«).⁹⁹

Ich werde im Folgenden zeigen, wie Rabelais die *copia* als generatives Prinzip aufgreift, sie entgrenzt und fiktionalisiert. Das bereitet eine Grundlage für die spezifische Romanpoetik der Fülle, die ich mit Blick auf Graciáns *Criticón* darlegen werde. Ausgangspunkte meiner Überlegungen sind dabei zwei Passagen, die die *copia* als textgeneratives Prinzip reflektieren: ein Brief von Rabelais an Erasmus und die berühmte Entbindungsszene Gargamelles.

Wie schon bei Erasmus' ist auch bei Rabelais der Brief der Ort der Reflexion der *copia* als textgeneratives Prinzip zwischen Autoren. Am 30. 11. 1532 schreibt Rabelais an Erasmus:

Patrem te dixi, matrem etiam dicerem, si per indulgentiam mihi id tuam liceret. Quod enim utero gerentibus usu uenire quotidie experimur ut, quos nunquam uiderunt foetus, alant, ab aerisque ambientis incommodis tueantur, [...], qui me tibi de facie ignotum, nomine etiam ignobilem sic educasti, sic castissimis diuinae tuae doctrinae uberibus usque aluisti ut, quidquid sum et ualeo, tibi id uni acceptum ni feram, hominum omnium qui sunt, aut aliis erunt in annis, ingratis sim. Salve itaque etiam atque etiam, pater amantiss<ime>, pater decusque patriae, literarum assertor [...], ueritatis propugnator inuictiss<ime>.

I called you ›father‹, I would even call you ›mother‹, if your kindness would permit me to say so. Experience teaches us daily that women who bear a child feed these beings they have never seen and protect them from the harmfulness of the surrounding atmosphere; the very same thing happened to you. You had never seen my face, you had not even heard my name, and you have educated me, you have ceaselessly fed me with the immaculate and rich milk of your divine wisdom. What I am, what I am worth, I owe it to you alone. If I did not let the world know this, I would be the most ingrateful of all men present and future. This is why I hail you again and again, you, most loving father, you, father and glory of your homeland, you, protector and defender of good letters, you, invincible champion of truth.¹⁰⁰

99 Luis de Góngora: »Mientras por competir«, in: ders.: *Obras completas*, hg. v. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2008, 27; ders.: »Weil noch der Sonnen Gold«, übers. v. Christian Postel, in: *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik. Bd. 2*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Johanna Schumm, München: Beck 2022, S. 27.

100 François Rabelais: »A Erasme«, in: ders.: *CŒuvres complètes*, hg. v. Guy Demerson, Paris: Editions du Seuil 1973 u. 1995, S. 1421 (lat.) u. 1422 f. (frz. Übersetzung). Eine in der Orthographie leicht andere Variante des Briefes sowie ein Abdruck des Manuskripts finden sich

Rabelais kommt mit dem Brief an Erasmus einer Bitte Georges de Armagnacs nach, Erasmus ein Buch zu senden. Lars Schneider hat argumentiert, dass Rabelais die Intimität des handschriftlichen Briefes (als Drucker hätte er durchaus auch Zugriff auf eine andere Form gehabt) sowie den Verweis auf gemeinsame hochgestellte Bekannte dazu nutzt, sich als ebenbürtigen Gesprächspartner und sogar Ratgeber von Erasmus zu stilisieren. Das überschwängliche Lob Erasmus' sei hier daher weniger ein Zeichen der Unterwürfigkeit, sondern Teil der selbstbewussten Selbststilisierung.¹⁰¹ Das gilt, so kann man ergänzen, auch für das Bild, das er wählt, um seine Beeinflussung durch Erasmus darzustellen: Rabelais beschreibt Erasmus als seine nährende Mutter. Dieser Vergleich erstaunt nicht nur aufgrund des lockeren Wechsels der Geschlechter – der Anrede als Vater und Mutter – sondern auch aufgrund des körperlichen Übergriffs, den die eigene (wenn auch nur hypothetische) Platzierung in den Bauch des Lehrers impliziert. Rabelais geriert sich nicht nur als Leser und Schüler von Erasmus, sondern als sein leibliches Kind. Damit greift er einen von Erasmus geprägten Vergleich des Lehrers mit der stillenden Mutter auf.¹⁰² Es ist ein typisches Bild der frühneuzeitlichen Vorstellung der Mannigfaltigkeit der Natur, die häufig als stillende Mutter mit mehr als nur zwei Brüsten gezeigt wird. Durch die Schwangerschaft vermehrt sich die Mutter, und durch das Stillen nährt sie ihr Kind. Üblicherweise werden diese Bilder verwendet, um die *copia* im Sinne einer Praxis der Nachahmung und des selbstbewussten Bezugs auf andere Autoren zu reflektieren. In diesem Sinne beschreibt auch Erasmus Colet in seiner Vorrede zu *De Copia* als Vater.¹⁰³ Rabelais variiert dieses Bild, indem er Erasmus als schwangere und stillende Mutter evoziert.

Mit dem Brief inszeniert Rabelais sein Verhältnis zu Erasmus in einem Bild der *copia* und ruft diese als textgeneratives Prinzip auf. Die Schwangerschaft des einen Autors mit dem anderen bzw. die Geburt des jüngeren durch den

in Desiderius Erasmus Roterodamus: *Opus Epistolarium*, hg. v. Percy Stafford Allen, Helen Mary Allen u. Heathcote William Garrod, Oxford: Oxford Univ. Press 1941, Bd. 10, 1532–1534, Nr. 2743, S. 129–131. Die englische Übersetzung stammt aus Gérard Defaux: »Rabelais and the Monsters of Antiphysis«, *MLN* 110.5 (1995), S. 1017–1042, hier S. 1040–1041.

101 Vgl. Lars Schneider: *Medienvielfalt und Medienwechsel in Rabelais' Lyon*, Münster: LIT 2008, S. 90–92.

102 Vgl. Erasmus: »De Pueris Statim Ac Liberaliter Instituendis«, in: *Pueros ad virtutem ac literas liberaliter instituendos [...]*, hg. v. Jean-Claude Margolin, Amsterdam: North Holland Publishing Company (= *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, I.2), S. 21–78, hier S. 25; ders.: »A Declamation on the Subject of Early Liberal Education for Children, übers. u. komm. v. Beer C. Verstraete, in: ders.: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 4, De Pueris Instituendis. De Recta Pronuntatione*, hg. v. J. K. Sowards, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1985, Bd. 26, S. 291–346, hier S. 299.

103 Erasmus: *De copia*, S. 22; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 285.

älteren verhandeln den Übergang von einer zur nächsten Autorengeneration im medien- und sozialgeschichtlichen Kontext der Zeit – als Drucker war Rabelais genauso wie Erasmus mit der *copia librorum* konfrontiert.¹⁰⁴ Vor allem aber belegen Rabelais' Texte einen Einbruch der Fülle, dessen Wirkung nicht zu überschätzen ist: die Etablierung der Volkssprachen, die *copia linguarum*.¹⁰⁵ Dass Rabelais den Brief auf Latein, seine Romane aber auf Französisch verfasst, zeugt davon. Die Volkssprachen werden zunehmend zu Alternativen zum Lateinischen, und dieser Prozess ist ein Prozess der Vergrößerung; nicht allein im Sinne eines Nebeneinanderstehens verschiedener Sprachen, sondern auch in dem Versuch, die bestehenden Volkssprachen in sich auszdifferenzieren, sie mit ähnlich reicher Lexik und Ausdrucksmöglichkeiten auszustaffieren wie das Lateinische.¹⁰⁶ Wenige Texte belegen diesen Prozess der Vervielfältigung und Erweiterung der Volkssprachen so eindrücklich wie die von Rabelais: nicht nur durch das lustvolle Spiel mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Französischen, insbesondere mit der Lexik, das Rabelais vor allem in den Listen treibt, sondern auch durch die Ausstellung der Sprachenvielfalt, etwa wenn er eine Figur, den Tausendsassa Panurge, auf eine Frage in dreizehn Sprachen antworten lässt, obgleich Panurge das Französisch des Fragenden, Pantagruel, selbstverständlich beherrscht, sogar dessen Dialekt, da sie aus der gleichen Region kommen.¹⁰⁷ Dabei dient die Sprachenvielfalt bei Rabelais, wie Michail Bachtin deutlich gemacht hat, auch einer im Zeichen des Karnevals stehenden Pluralisierung der Weltanschauungen.¹⁰⁸

Während der Brief im Bild der Schwangerschaft die *copia* als generatives Prinzip zwischen Texten verhandelt, reflektiert der Beginn von *Gargantua* auf

104 Vgl. Schneider: *Medienvielfalt und Medienwechsel in Rabelais' Lyon*, S. 66 ff.

105 Generell zur »Vielfalt der Sprachen«, insbesondere auch als »Vielfalt der Schriften« bei Rabelais, vgl. Teuber: *Sprache – Körper – Traum*, S. 53–64.

106 Vgl. Andreas Mahler: »Textuelle Sprachschatzkammern. Frühneuzeitliche Orte sprachlicher Fülle«, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 39.1 (2018), S. 13–28.

107 Vgl. Rabelais: *Œuvres complètes*, Pantagruel, Kap. 9, S. 356–365. Vgl. Teuber: *Sprache – Körper – Traum*, S. 64–69.

108 Seine »Idee der Pluralität sprachlicher Welten« entwickelt Bachtin vor allem im Kapitel »Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman« in: *Die Ästhetik des Wortes*, bes. S. 176–191, hier S. 178. Als Teil des Prozesses der Etablierung der Volkssprachen greift er sie später nochmals auf, vgl. S. 254–255: »Diese verbal-ideologische Dezentralisierung ist erst dann möglich, wenn die Isolation und Selbstgenügsamkeit der nationalen Kultur aufbricht, wenn sie sich als inmitten von anderen Kulturen und Sprachen befindlich begreift. [...] Die Sprache (genauer gesagt: die Sprachen) wird selbst zum künstlerisch vollendeten Bild der für den Menschen charakteristischen Weltempfindung und Weltanschauung. Kurz, die Sprache wird von einer unanfechtbaren und einzigen Verkörperung von Sinn und Wahrheit zu einer von mehreren möglichen Hypothesen des Sinns.« Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

die *copia* als textimmanent generatives Prinzip. Nicht ein Autor gebiert einen anderen, sondern der Text sich selbst. Die groteske Geburt von Gargantua verlegt das textgenerative Moment der Fülle von der Befruchtung zwischen Texten (und Autoren) in die Immanenz eines Textes. Sie kann als poetologische Figur der Romangenese im Zeichen der Fülle verstanden werden.

L'occasion et maniere comment Gargamelle enfanta fut telle, et si ne le croyez, le fondement vous escappe.

Le fondement luy escappoit une apresdinée le iij jour de febvrier, par trop avoir mangé de gaudebillaux. Gaudebillaux sont grasses tripes de coiraux. Coiraux sont beufz engressez à la creche et prez guimaux. Prez guimaux sont qui portent herbe deux fois l'an. D'iceulx gras beufz avoient faict tuer troys cens soixante sept mille et quatorze [...].

Nunmehr erfahrt ihr, unter welchen Umständen und auf welche Art und Weise Gargamelle niederkam, und wenn ihr es nicht glaubt, dann soll euch der Dünnpfiff treffen!

Am Nachmittag des dritten Februar bekam sie Durchfall, weil sie zu viele Kutteln gegessen hatte. Kutteln sind fette Eingeweide von Mastochsen. Mastochsen sind Ochsen, die am Futtertrog und auf Grummetwiesen gemästet werden. Grummet-wiesen sind Wiesen, die zweimal im Jahr Gras tragen. Von solchen fetten Ochsen hatten sie dreihundertsiebenund-sechzigtausendundvierzehn schlachten lassen [...].¹⁰⁹

Die Entbindung wird eingeleitet durch ein Festmahl, bei dem Gargantuas Mutter Gargamelle so viele Kutteln isst, dass sie Durchfall bekommt und infolge des Mittels dagegen ihr Kind über die Herzblutader durch das linke Ohr gebärt.¹¹⁰ Diese Entgrenzung des Körpers ist als Teil der von Bachtin beschriebenen grotesken Körperlichkeit zu verstehen: Gebären, Sterben, Essen, Ausscheiden gehen miteinander einher, der Körper öffnet sich der Fülle Welt. Bachtin bemerkt über die Kutteln (er bezieht das erst später auf die Geburtsszene):

Damit sind im Motiv der Kutteln *Leben, Tod, Geburt, Ausscheidung* und *Essen* zu einem unlösbaren Knoten verknüpft, sie bilden das *Zentrum der*

109 Rabelais: *Cœuvres complètes*, Gargantua, Kap. 4, S. 68; ders.: *Gargantua. Pantagruel*, übers. v. Steinsieck, S. 33.

110 Rabelais: *Cœuvres complètes*, Gargantua, Kap. 6, S. 80; ders.: *Gargantua. Pantagruel*, übers. v. Steinsieck, S. 43.

Körpertopographie, sie sind der Ort, wo oben und unten ineinander übergehen. Daher war dieses Motiv im grotesken Realismus äußerst beliebt. Die »Schaukel«, das Spiel mit oben und unten, schwingt in diesem Bild sehr eindrucksvoll, oben und unten, Himmel und Erde fließen zusammen.¹¹¹

Die Entbindungsszene setzt Bachtin dabei direkt in Beziehung zur Fülle: »Das zentrale Motiv [...] ist der Überfluß im Materiell-Leiblichen, die Fülle, das Gebärende und Wachsende.«¹¹² Das »Motiv der Produktivität und des Wachstums« steht in Zusammenhang mit den »Motiven des materiellen Überflusses und der Fülle«.¹¹³ Jedoch geht die Verhandlung der *copia* in dieser Szene noch darüber hinaus. Sie hat eine poetologische Dimension, die insbesondere in der Verkettung der Satzteile explizit wird.

Gargamelle verschlingt und gebiert Welt, und jeder Satz gebiert hier einen nächsten, indem das letzte Wort am Anfang des nächsten wieder aufgegriffen wird. Dieses textgenerative Moment der *copia* ist schon bei Erasmus, etwa in dem Briefbeispiel, angelegt, wird hier aber verändert und erweitert. Rabelais holt das, was bei Erasmus als Potenzial gedacht ist, an die Textoberfläche. Dabei nutzt er die *copia* für die Fiktion, insofern nicht nur eine Formulierung eine neue generiert, sondern daraus auch eine Narration entsteht: von den Kutteln, die Gargamelle zu sich nimmt, zu den Mastochsen weiter zu deren Ernährung und schließlich zurück zum Fest, auf dem Gargamelle isst. Die Formulierlust wird ergänzt durch eine Fabulierlust. Dadurch wird das rhetorische Prinzip der *copia* zu einem Verfahren des Romans.

Bachtins Bemerkungen über den grotesken Körper und seine Unabgeschlossenheit können somit auf den Text bezogen werden: »Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist *nie fertig* und *abgeschlossen*, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper, er verschlingt Welt und läßt sich von ihr verschlingen [...].«¹¹⁴ Die textgenerative Kraft der *copia* ist potenziell unendlich, auch das war schon bei Erasmus zu beobachten. Jede

111 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 203. Später schreibt Bachtin dazu: »Doch die Entbindung und der Austritt des Dickdarms *verbinden* sofort den *gegessenen Leib* mit dem *essenden*. Die Grenze zwischen dem eßbaren Tierleib und dem essenden Menschenleib ist gelockert und fast aufgehoben. Die Körper verflechten sich miteinander und fließen zum *umfassenden grotesken Motiv der eßbaren und essenden Welt* zusammen. Es entsteht eine konzentrierte Körperatmosphäre, ein *riesiger Leib*. Um ihn herum gruppieren sich die zentralen Ereignisse der Episode: Essen, Austritt des Darms, Entbindung.« Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 262. Teuber betont, Rabelais entwerfe eine »unaufgebbare[...] Zusammengehörigkeit aller Teile der Welt«. Teuber: *Sprache – Körper – Traum*, S. 145.

112 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 262.

113 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 262.

114 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

Formulierung kann eine neue anstoßen, die Möglichkeiten der sprachlichen Variation sind unerschöpflich. Dabei treten *res* und *verba* in Spannung, jede Wiederholung birgt eine semantische Ergänzung und Variation.

Dieses Moment der textimmanenten Entgrenzung wird bei Rabelais ergänzt durch ein ebenfalls unerschöpflich erscheinendes Hinausgreifen über den eigenen Text in andere Texte, das sich insofern von der Zitat-Praxis der *copia* unterscheidet, als die verschiedenen semantischen Kontexte, in denen das Zitierte steht, gezielt für die Vieldeutigkeit des eigenen Textes genutzt werden. In der Geburtsszene etwa klingt die Verkündigungsszene an, nach der Maria Jesu durch das Ohr empfangen hat. Rabelais bringt die »Unmöglichkeit« der Entbindung Gargantuas mit der unmöglichen Empfängnis Christi durch die Anspielung auf das Lukasevangelium in Verbindung: »Car je vous diz que à Dieu rien n'est impossible. Et s'il vouloit, les femmes auroient doresnavant ainsi leurs enfans par l'aureille« (»Ich sage euch, Gott ist nichts unmöglich, und wenn er es wollte, bekämen die Frauen von nun an ihre Kinder durchs Ohr.«).¹¹⁵ Der Sprung von unbefleckter Empfängnis zu grotesker Entbindung generiert eine immense semantische Spannung. Solche Profanation des Sakralen setzt die karnevaleske Bedeutungsmaschinerie, wie sie Bachtin beschrieben hat, in Gang. Freilich ist das nicht die einzige intertextuelle Referenz, die hier anklingt, vielmehr eröffnen die intertextuellen Bezüge einen weiten Bezugsraum – vom Lukasevangelium etwa entsteht ein Bezug zur Genesis und der späten »unmöglichen« Empfängnis von Sara, Abrahams Frau.¹¹⁶ Wie der groteske Körper in einem permanenten Austauschverhältnis mit der Welt steht, er keine »geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)fläche« hat, sondern »Durchgangsstation« ist, ein »unausschöpfbares Gefäß«,¹¹⁷ so steht der Rabelais'sche Text in permanenter Beziehung zu anderen, öffnet sich ihnen, integriert sie und entgrenzt sich.

Das erzeugt nicht zuletzt ein besonderes Leseerlebnis: Denn der Leser wird hin- und hergerissen zwischen einer syntagmatischen Beschleunigung durch Ähnlichkeiten (im Beispiel der Entbindungsszene etwa die Verkettung der Sätze) und einer paradigmatischen Verlangsamung durch die Verweise. Der

115 Rabelais: *Ceuvres complètes*, Gargantua, Kap. 6, S. 80; ders.: *Gargantua. Pantagruel*, übers. v. Steinsieck, S. 43. Als Maria im Lukasevangelium zu Gabriel bei der Verkündigung sagt, wie es möglich sein könne, dass sie ein Kind gebären werde, wenn sie keinen Mann »erkennt« habe, antwortet dieser: »Denn für Gott ist nichts unmöglich«. Lk, 1.37. *Die Bibel. Einheitsübersetzung* 2016.

116 Gen. 18.9–15. *Die Bibel. Einheitsübersetzung* 2016. Die Formulierung, Gott sei nichts unmöglich, verweist zudem auf Jer. 32.27.

117 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

Leser ist zugleich dem Sog ausgesetzt, den die Verkettungen auf ihn ausüben und welche das Lesen beschleunigen, bis hin zu einem »Überlesen«, zu dem die zahlreichen Listen einladen, und dem Sog, in einzelne Formulierung, oft nur Worte einzudringen, welche aufgrund ihres Anspielungsreichtums und des damit verbundenen Rechercheaufwands die Lektüre aufhalten. Mithin hat die Leseerfahrung an der *copia* Teil und setzt diese, wenn sie denn eine produktive ist, weiter fort, davon zeugen z. B. Adaptionen und Fortschreibungen wie jene von Johann Fischart, welche Rabelais' »kornukopische[s] Spiel« nochmals überbietet.¹¹⁸ Andreas Mahler spricht daher von einer Pluralisierung der »Füllhorntexte« oder »kornukopischen Textschatzkammern« in der Rezeption, einer Pluralisierung, die (wie die Verfahren dieser Texte selbst schon) ambivalent sei, denn die *copia* drohe in ein Zuviel, die »fullness« in »filth« umzuschlagen.¹¹⁹

Besonders eindrücklich für den Nachvollzug der beschriebenen Bewegung der *copia* – zwischen syntagmatischem Voranschreiten und paradigmatischem Eintauchen, zwischen Explosion und Implosion – und der damit verbundenen Lektüererfahrung sind die verschiedenen Listen. Ein weiteres Beispiel wäre die Passage über die Trinker. Anders als bei der Kutteln-Szene generiert sich der Text hier nicht aus der Wiederholung eines Wortes, sondern daraus, dass auf jeden Trinkspruch und auf jeden Kommentar ein nächster folgt. Wie die Krüge beim Prosten stößt jeder Ausruf einen nächsten an:

Tire! – Baille! – Tourne! – Brouille! – Boutte à moy sans eau, ainsi mon amy. – Fouette moy ce verre gualentement! – Produiz moy du clairet, verre pleurant. – Treves de soif!

- Korken raus!
- Her damit!
- Schütt ein!
- Wasser dazu!
- Mir ohne Wasser. Gut so, mein Freund.
- Zwitscher mir das Glas leer, aber flott!
- Für mich ein Glas Rosé, aber voll bis zum Überlaufen.
- Der Durst soll doch Frieden geben!¹²⁰

118 Mahler: »Textuelle Schatzkammern«, S. 19.

119 Mahler: »Textuelle Schatzkammern«, S. 18; vgl. Cave: *The Cournucopian Text*, S. 173.

120 Rabelais: *Œuvres complètes*, Gargantua, Kap. 5, S. 70; ders.: *Gargantua. Pantagruel*, übers. v. Steinsieck, S. 35.

Der Text schreitet über Synonymreihen, Ergänzungen und Wiederholungen aus dem Vorangegangenen voran, ähnlich wie das Erasmus in den Variationen der Brieffloskel gezeigt hat. Gemeinsam mit Erasmus' *De Copia* gelesen, springt die Wassermetaphorik ins Auge. Hier werden nicht nur die Gläser zum Überlaufen gebracht, sondern auch die Formulierungen. »Vt non est aliud vel admirabilius vel magnificentius quam oratio, diuite quadam sententiarum verborumque copia aurei fluminis instar exuberans [...]« (»The speech of man is a magnificent and impressive thing, when it surges along like a golden river, with thoughts and words pouring out in rich abundance«)¹²¹, hieß es bei Erasmus. Dass dieser Fluss immer weiter gehen kann und die Rede des Einzelnen genauso wie die Wechselrede zwischen den Personen betrifft, das zeigt sich auch nochmals im folgenden Auszug: Innerhalb der Rede des Ersten wird das Trinken dreifach benannt, und dann wird jeder Satz mit dem Trinken erneut eingeleitet.

Je mouille, je humecte, je boy, et tout de peur de mourir. – Beuvez tousjours, vous ne mourrez jamais. – Si je ne boy, je suy à sec. Me voylà mort. Mon ame s'en fuyra en quelque grenoillere. En sec jamais l'ame ne habite. – Somelliers, o createurs de nouvelles formes, rendez moy de non beuvant beuvant! – Perannité de arrousement par ces nerveux et secz boyaulx!

- Ich befeuchte, ich benetze, ich trinke, und alles nur aus Todesangst.
- Trinkt immer nur weiter, und ihr werdet niemals sterben.
- Wenn ich nicht trinke, sitze ich auf dem Trockenen, und dann bin ich tot. Meine Seele entflieht dann in irgendeinen Froschteich. Denn auf dem Trockenen kann die Seele nun mal nicht wohnen.
- Ihr Kellermeister, o Schöpfer neuer Wesenheiten, macht mich vom Nichttrinker zum Trinker.
- Ein ewiges Geriesel durch diese zähen und trockenen Eingeweide!¹²²

Trinken, um nicht zu sterben, sprechen, um nicht zu verstummen. Hier etabliert sich aus der *copia* ein Prinzip des Romans. Wie gut dieses Verfahren funktioniert, wird dadurch belegt, dass diese Stelle in einer ersten Fassung viel kürzer war und dann stark erweitert wurde. Was bei Erasmus eine Formulierlust ist, die durch die Verschleifung von *res* und *verba* auch Bedeutungsverschiebungen mit sich brachte, wird hier zur Formulierlust,

¹²¹ Erasmus: *De copia*, S. 26; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 295.

¹²² Rabelais: *Ceuvres complètes*, Gargantua, Kap. 5, S. 72; ders.: *Gargantua. Pantagruel*, übers. v. Steinsieck, S. 37.

die einer Fabulierlust Anstoß gibt – jedoch im ambivalenten Rückgriff auf die *verba*. Denn es ist ein Fabulieren, bei dem der »Sinn« zugunsten eines Entlanghangelns an den *verba*, ihrer Wiederholung, ihrer Variation, ihrer Ersetzung durch Synonyme vernachlässigt wird. Rabelais' Romane sind keine Romane, die auf den Plot hin gelesen und genossen werden, sondern aufgrund ihres freudigen Spiels mit den *verba*, eben auch den *verba* der Volkssprache. Dabei wird dieses syntagmatische Voranschreiten jedoch in die »Tiefe« unterbrochen durch oben genannte intertextuelle Entgrenzung und damit Verlangsamung des Leseflusses. Die Passage ist so reich an intertextuellen Anspielungen (nicht nur aus den Texten der Eucharistie), dass der Leseprozess selbst im Zeichen der *copia* steht.

Wenn bei Erasmus die *copia* vor allem Motor des Formulierens ist, treibt sie bei Rabelais ein Fabulieren an. Dabei wird das textgenerative Moment der Fülle, das Erasmus als Befruchtung zwischen Texten (und Autoren) anlegt, aber auch als textimmanentes Prinzip der Generierung von Formulierungen in seinen eigenen Beispielen vorführt, zunehmend zu einem Prinzip der Romangenesse; das hat insbesondere Rabelais' Aneignung der erasmischen *copia* gezeigt. Hinzukommt eine weitere Entgrenzung des Paradigmatischen im Zeichen der Äquivalenz: Gleiches anders zu sagen wird ergänzt durch Gleiches woanders zu finden, was wiederum durch die verschiedenen Kontexte eine Differenzierung in Gang setzt.¹²³ Potenziell ist dieser Prozess unendlich erweiterbar – und zwar gleichermaßen in formaler als auch in semantischer Hinsicht. Dabei ist der »nostalgische« Rückgriff auf die Äquivalenz das entscheidende Einfallstor für die spätere konzeptistische Aneignung der literarischen *copia* durch Gracián. Denn auch der Konzeptismus schwelgt in den verlorenen Möglichkeiten der Ähnlichkeit und befeuert sie zugleich neu – durch eine radikale Ästhetisierung.¹²⁴ Die Ähnlichkeit ist nicht mehr Grundprinzip der Einrichtung einer harmonischen Welt, sondern liegt im Kraftfeld des Ingeniums. Vielleicht war die *copia* im Moment des Rückzugs der Episteme der Ähnlichkeit gerade deswegen in semiotischer Hinsicht so interessant, weil sie ein Prinzip bietet, Ähnlichkeit und Differenz zu verbinden. Dabei ermöglicht gerade die Befreiung der Ähnlichkeit von ihrer epistemischen Funktion ihre erneute und abgewandelte Fruchtbarmachung durch den Witz: Als vermeintlich Ähnliches wird immer Entfernteres zusammengebracht. Der Witz radikalisiert die in der *copia* Erasmus' durch die Verbindung von *res* und *verba* schon angelegte Entgrenzung der syntagmatischen und paradigmatischen Möglichkeiten.

123 Vgl. Mahler: »Textuelle Sprachschatzkammern«, S. 28.

124 Vgl. Teuber: *Sprache – Körper – Traum*, S. 78.

II

STILISTIK VON WITZ UND FÜLLE

1 Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*

1.1 Vorbemerkung

Das 17. Jahrhundert ist die Zeit des Witzes. Witz, *wit*, *esprit*, *ingenio*, *agudeza*, *accutezza*, *concepto*, *conchetto* ist das Wortfeld, auf das ich mich beziehe, wenn ich hier von Witz spreche.¹ Dass damit durchaus Verschiedenes aufgerufen wird, dass die einzelnen Begriffe nicht einfach ineinander übersetzt werden können, liegt nicht nur an den kulturspezifischen Unterschieden, sondern mehr noch an der Sache selbst. Der Witz ist nur differenziell bestimmbar – er changiert zwischen Vermögen und Produkt, er verkehrt in der Rhetorik, Ästhetik, Poetik und Philosophie und lässt sich doch in keiner von ihnen nieder, er ist so schnell, dass er, sobald da, schon wieder weg ist, und wenn man über ihn spricht, geht er verloren. Seine Geschichte ist keine der Kontinuitäten. Was in einem Land »concepto« heißt, für das gibt es in der anderen Sprache kein Wort und doch die gleichen Beispiele, was einmal in der Rhetorik verhandelt wird, kehrt woanders in einer Theorie des Geistes oder gar des Unbewussten wieder. Dennoch haben die Phänomene des Witzes mehr als diese Negationen gemeinsam: Ihr »unruhige[s] Zentrum« ist die »Entdeckung entfernter Ähnlichkeiten«, eine Formulierung, die gleichermaßen auf Aristoteles wie auf Cicero zurückgeht.²

Graciáns Abhandlung *Agudeza y arte de ingenio* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts greift die häufig vorkommende Grundformel des Witzes als Zusammenbringen von Entferntem auf. Das »concepto« »es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre objetos« (»ist ein Akt des Verstandes, der die Korrespondenz ausdrückt, die sich zwischen den Objekten ergibt«).³ Der Konzeptismus Graciáns ist zentral für die Geschichte des Witzdenkens – und zugleich zu wenig rezipiert. Er steht im Kontext eines regen Interesses am Witz: Im 17. Jahrhundert erfährt die Beschäftigung mit dem Witz eine Blüte, die ihresgleichen sucht. Weitestgehend unabhängig voneinander entstehen mehrere Abhandlungen, die den

¹ Vgl. die treffende Einleitung von Knörer in seiner Studie *Entfernte Ähnlichkeiten*.

² Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten*, S. 16.

³ Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 27. Alle Übersetzungen aus der *Agudeza* sind von mir, J. Sch.

Witz, die Geisteskraft, den Scharfsinn zu ihrem Hauptgegenstand machen.⁴ Sie erfinden diesen nicht nur in Rückgriff auf die Antike neu, sondern entwerfen auch eine neue Form der Theorie. Deren Geschichte, die eine des Bruchs und selbst eine der entfernten Ähnlichkeiten ist, ist bisher nur ansatzweise geschrieben. Mercedes Blanco hat mit ihrer Studie *Rhetoriques de la pointe*, in der sie Gracián in den Kontext eines europäischen Konzeptismus stellt und Entwicklungslinien über die deutsche Romantik bis zu Freud nachzeichnet, dafür einen wichtigen Baustein geliefert.⁵

Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* ist eine dieser Abhandlungen über den barocken Witz, vielleicht die schillerndste. Er nennt sie eine »brennende Theorie«, »teórica flamante«. Da der Witz quer zu den etablierten Disziplinen des 17. Jahrhunderts steht, lässt er sich nicht einfach und vor allem nicht verallgemeinernd beschreiben. Der Witz ist immer konkret und spezifisch. Ich werde mich im Folgenden auf die Frage konzentrieren, wie in Graciáns *Agudeza* der Witz in Verbindung mit der Fülle tritt.

Aus dieser Verbindung entsteht eine eigene Kunst des Denkens, Sprechens und Handelns – die aufgrund ihrer Breite mit der modernen Verwendung des Stilbegriffes erfasst werden kann.⁶ Stil kann ein Schreibstil oder ein politischer Stil, ein Malstil oder ein Verhaltensstil sein. Die Komplexität, Breite und »Labilität« (Pfeiffer) des Stilbegriffs sind in diesem Fall von Vorteil, denn auch die hier an der Konzeptistik beschriebene Verbindung von Witz und Fülle prägt ein, wie sich zeigen wird, komplexes, breites und labiles Zusammenspiel, in dem »Bezüge zwischen Sprache, Verhalten und Wirklichkeiten« aufscheinen, »die sich gegen eindeutige Zuordnungen sperren.«⁷ Ähnlich wie sich der weite

4 Vgl. die Abhandlungen von Matteo Pellegrini, Pietro Sforza Pallavicino, Emanuele Tesauro und Mathias Casimir Sarbiewski. Vgl. Mercedes Blanco: »El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza«, in: *Criticón* 43, 1988, S. 13–36. Inwieweit hier Einflüsse bestehen, ist nicht ganz klar. Gracián wusste sicher von Matteo Pellegrinis *Delle acutezze* (1639); das belegt der Plagiatsvorwurf, den Graciáns Freund Vincencio Juan de Lastanosa im Vorwort zu »El discreto« (1646) gegen Pellegrini erhebt. Dort heißt es »Contentole tanto a un genovés, que la [La *Arte de Agudeza*] tradujo luego en italiano, y aun se la apropió, que no se contentan estos con traducir el oro y plata de España, sino que quieren chuparla hasta los ingenios.« Vincencio Juan de Lastanosa: »A los lectores«, in: Baltasar Gracián: *Obras completas*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 273–274, hier S. 274. Pellegrini hat darauf in »Il fonti dell'ingegno« (1650) geantwortet. Vgl. Matteo Pellegrini: *Il fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna: Zenero 1650.

5 Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe*.

6 Vgl. Rainer Rosenberg: »Einleitung; I. Literarischer Stil«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, Bd. 5, S. 641–664.

7 K. Ludwig Pfeiffer: »Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs«, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 685–725, hier S. 687 f.

Stilbegriff um den engeren, literarischen Stilbegriff, im Sinne eines *modus scribendi et dicendi*, legt, steht auch im Zentrum von Graciáns breiter Theorie die Auseinandersetzung mit einer spezifischen Art des Schreibens und Redens. Wenn Gracián explizit von Stil spricht, unterscheidet er einen konzisen und einen abundanten, einen natürlichen und einen künstlichen Stil, keiner sei per se besser als der andere, und alle erreichten erst Perfektion, ja Leben durch den Scharfsinn (»Son los conceptos vida del estilo [...]«,⁸ »Die Konzepte sind das Leben des Stils.«) Jedoch überschreitet das, was Gracián selbst mit der *agudeza* erfasst, seinen eigenen Stilbegriff. Die von ihm entworfene Stilistik umfasst, bezogen auf die antike Rhetorik, nicht nur weit mehr als die gängigen Bereiche der *elocutio*, sondern genauso Aspekte der *inventio*, *dispositio* und *actio*, und sie reicht auch weit über eine Lehre der rein sprachlichen Ausdrucksfähigkeit hinaus.⁹ So muss seine Theorie des Scharfsinns als breite Stillehre verstanden werden, die sich in den unterschiedlichsten Formen manifestieren kann: in unterschiedlichen Arten zu schreiben und zu reden, in unterschiedlichen Genres, wie dem Gedicht oder der Predigt, aber auch in praktischen Handlungen oder auch in anderen Kunstformen wie etwa der Malerei.

Da Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* relativ unbekannt ist, werde ich zunächst eine Einführung in den Traktat geben, sodass die folgenden Absätze auch denjenigen Leserinnen und Lesern einen Einblick in diese komplexe Theoriebildung geben, die den Text nicht kennen oder ihn sich aufgrund der immer noch ausstehenden deutschen Übersetzung nicht erschließen können. Den mit dem Text vertrauten Lesern zeigen sie mein spezifisches Verständnis davon auf. Die darauffolgenden Kapitel veranschaulichen in zwei Detaillektüren Graciáns Theoriebildung am Beispiel und zeigen dabei, wie stark Graciáns eigenes Schreiben von seiner Theorie geprägt ist. Die Herausforderungen des Traktats liegen in seiner scharfsinnigen Konzeption. In diesen Lektüren greife ich Beispiele heraus – insbesondere eine Predigt des spanischen Hofpredigers und Meisters der barocken Rhetorik, Fray Hortensio Paravicino, sowie ein lateinisches Gedicht eines unbekanntes Jesuiten-Kollegen von Gracián und eine spanische Nachahmung davon. Mit diesen und einigen anderen Texten (etwa einem Julius Cäsar zugeschriebenen lateinischen Gedicht, einem Gracián ungefähr zeitgenössischen, spanischsprachigen Gedicht von Lupercio Leonardo de Argensola, aber auch Beispielen von Georg Christoph Lichtenberg und Jorge Luis

8 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 6o, S. 609.

9 Zum hier zugrunde gelegten Begriff der »Stilistik« vgl. Heike Mayer: »Stillehre, Stilistik. Definition«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 2009, Bd. 9, S. 1–2.

Borges) kommt ein breites Spektrum konzeptistischen Schreibens in den Blick. Schließlich wähle ich die Beispiele so, dass zwei wichtige diskursgeschichtliche Hintergründe erhellt werden: die Marien-theologie sowie die zeitgenössische Astronomie.

1.2 Einführung in eine »brennende Theorie«

1.2.1 Genealogie des Traktats. Bemerkungen zur Vorrede (mit einem Seitenblick auf Burtons *Anatomy of Melancholy*)

Die Arbeit an seiner Abhandlung über die *agudeza* zieht sich durch Graciáns gesamtes schriftstellerisches Werk.¹⁰ Die ersten Entwürfe dafür gibt es schon 1639, sie sind Ergebnis des intellektuellen Umfelds in Huesca, wo Gracián am Jesuitenkolleg Philosophie und Theologie lehrte und mit Vincencio Juan de Lastanosa und Manuel Salinas befreundet war. 1642 erscheint eine erste Fassung mit dem Titel *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, sie ist dem Hoffnungsträger der Zeit, Prinz Baltasar Carlos gewidmet. Die Idee, die Ausgabe zu erweitern, muss schon früh entstanden sein, denn Gracián bittet seine Freunde, für eine vergrößerte Fassung mögliche Texte zu schicken. In der Zwischenzeit entstehen der erste Teil seines Romans *Criticón* sowie seine praxisorientierten moralistischen Schriften, zunächst die Abhandlung über den Weltmann, *El Discreto* (1646), und im Jahr darauf sein wohl bekanntestes Werk, die Aphorismensammlung *Oráculo manual*. 1648 publiziert er die wesentlich längere Version seiner Abhandlung über den Witz, nun unter dem Titel *Agudeza y arte de ingenio*. Dass Gracián während der Abfassung seiner anderen Schriften immer noch an der *Agudeza* schrieb, hat sich in diesen niedergeschlagen und diese Schriften haben Spuren in ihr hinterlassen. Meist wird die *Agudeza* gesondert von diesen viel bekannteren und auch zugänglicheren Texten behandelt, es lohnt sich aber, sie (auch) als deren Grundierung oder Metatext zu verstehen.¹¹ Und es bietet sich an, die anderen Schriften Graciáns, die sich auf den ersten Blick so sehr von

10 Vgl. Jorge M. Ayala: »Un arte para el ingenio«, in: Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M.a Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004, Vol. I, S. VII-CXIII, hier S. XLIVf.

11 Ceferino Peralta spricht vom »transzendentalen Charakter« der *Agudeza*, der das Organische seines Werkes und die logische Einheit seines ästhetischen, moralischen und lebensweltlichen Denkens umfasse. Vgl. Ceferino Peralta: »Baltasar Gracián en su vida y en sus obras«, in: Baltasar Gracián: *Obras completas*, hg. v. Miguel Batllori u. Ceferino Peralta, Madrid: Atlas 1969, Bd. 1, S. 143. Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. LIV-LV.

ihr unterscheiden, (auch) in ihrem Licht zu sehen und den Verbindungen der *Agudeza* in den Roman genauso wie in die Handlungspraxis zu folgen.

So wie Erasmus jahrelang seine Abhandlung über die Fülle überarbeitet und erweitert hat, ergänzt auch Gracián seinen Traktat kontinuierlich. Die zweite Fassung ist wesentlich umfangreicher, früher zählte sie 50, jetzt 63 *Discursos*, zudem teilt er den Traktat in zwei Teile, die er um zahlreiche Beispiele ergänzt. Die Überarbeitung des Buches profitiert von Graciáns Freundeskreis, u. a. nimmt er nun Übersetzungen von Salinas auf, insbesondere seine Übertragungen der Epigramme Martials, die in der Version von 1642 zum Teil unübersetzt und zum Teil noch gar nicht darin enthalten waren. Die neue Ausgabe ist damit auch eine mehrsprachigere, sie zeugt von der zunehmenden Wertschätzung des Spanischen als Literatursprache. Nicht zuletzt stützt sich Gracián für die Vergrößerung seiner Beispielsammlung auf Erasmus' monumentale Sammlungen und Kommentare, die *Adagia* und die *Apophthegmata*.

Was für eine Art Text ist die *Agudeza*? Will man sie in Traditionen stellen, bieten sich die antiken Disziplinen der Rhetorik und Poetik an – jedoch widerstrebt die Abhandlung auf vielfältige Weise diesen Einordnungen; sie steht in einer komplexen Genealogie. Gracián will eine neue Theorie etablieren, ihren Bezug zu und ihren Bruch mit den bestehenden Disziplinen, insbesondere mit der Rhetorik, reflektiert er in der Vorrede. Er stellt seinen Text wie folgt vor:

He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de prudencia*; éste dedico al ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la retórica, aún no llegan a vislumbres: hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la elocuencia.¹²

Ich habe einige meiner Arbeiten auf die Urteilskraft ausgerichtet, und vor kurzem ist die *Kunst der Klugheit* erschienen; diese widme ich dem *Ingenium*, der kunstreichen *agudeza*. Eine brennende Theorie, die, auch wenn einige ihrer Feinheiten in der Rhetorik durchscheinen, nicht ans Licht kommen, verwaiste Söhne, die, da sie nicht ihre wahre Mutter kennen, von der Beredsamkeit adoptiert wurden.

Damit führt Gracián seinen Text zunächst durch Unterscheidungen und Negationen ein: Er ist keine »Kunst der Klugheit« und er widmet sich nicht

12 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 11.

der Urteilskraft (»juicio«), sondern dem Ingenium (»ingenio«) der »agudeza en arte«, er sei eine »brennende« Theorie. Mit diesem Bild der brennenden oder entflamnten Theorie verwandelt Gracián die Vorstellung vom Licht der Erkenntnis in ein loderndes, gewalttätiges Bild – in Brand stehen hier die etablierten Disziplinen, denn seine Geistestheorie speist sich aus ihnen und verbrennt sie ihrem eigenen Anspruch nach dabei. Für spätere Leser ist es schwer, Graciáns Theorie als bahnbrechende wahrzunehmen, da sie sich nicht etabliert hat, ihre Neuheit nie zu Tradition wurde. Peter Werle schreibt dazu:

So konnte der Autor zwar mit berechtigtem Stolz sein Werk als die erste Abhandlung einer neuen, von ihm selbst begründeten Disziplin ansehen. Es spricht jedoch vieles dafür, daß dieses Werk das einzige Exemplar seiner Gattung geblieben ist.¹³

Karl Ludwig Selig spricht mit Blick auf ihre schwierige Genre-Einordnung davon, dass sie »muy especial – ›hors de categorie« sei.¹⁴ Nicht nur ihr Fortleben, auch ihre Abstammung ist ungewiss: Das verhandelt Gracián in der seltsamen Beschreibung, dass die »Feinheiten« seiner Theorie »verwaiste Söhne« seien, die ihre wahre »Mutter« nicht kannten. Seine eigene Theorie erscheint so als Wiederausführung dieser Kinder mit ihrer Mutter, der *agudeza*, und dabei selbst als Neuanfang in einer komplizierten Familiengeschichte.

Sucht man nach zeitgenössischen Verwandten von Graciáns *Agudeza*, fällt Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621–1638) mit erstaunlichen Gemeinsamkeiten auf. Während Gracián die Fülle in der *agudeza* bündelt und daraus die Dynamik seiner Texte schöpft, nutzt Burton die Melancholie als Brennglas seiner umfangreichen Ausführungen. Dabei besteht neben den zahlreichen kompositorischen Ähnlichkeiten auch eine inhaltliche Übereinstimmung, denn beide, *agudeza* und Melancholie, sind zwei Seiten des Ingeniums, eine

13 Peter Werle: »Arte de ingenio. Überlegungen zur Gattungszugehörigkeit des Graciánschen Traktats«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 95–106, hier S. 106. Zur diskontinuierlichen Nachgeschichte vgl. auch Nathaniel Christgau, Gerhard Poppenberg u. Pablo Valdivia Orozco: »Einleitung«, in: *Kulturen des Ingeniösen. Literarische und philosophische Erkenntnisfiguren*, hg. v. Nathaniel Christgau, Gerhard Poppenberg u. Pablo Valdivia Orozco, *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 33 (2023), S. 1–7.

14 Karl-Ludwig Selig: »La Agudeza y el arte de citar«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 67–74, hier S. 68.

helle und eine dunkle. In kompositorischer Hinsicht ähneln die Abhandlungen sich insofern, als sie jeweils in der Fokussierung auf eine Geisteskraft eine Fülle an deren Aspekten entfalten; darauf verweist Burtons abundanter Titel *The Anatomy of Melancholy, What it is; with all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostickes and Several Cures of it: In Three Maine Partitions With Their Several Sections, Members, and Subsections, Philosophically, Medicinally, Historically Opened and Cut up, by Democritus Junior*¹⁵ und seine vielfache Betonung der Allgegenwärtigkeit von Melancholie: »thou shalt soone perceive that all the world is mad, that it is melancholy, dotes«.¹⁶ Mit der Bezeichnung Anatomie lehnt er sich an die medizinische Praxis der Zergliederung an. Northrop Frye hat vorgeschlagen, die Anatomie (bisweilen ersetzt er den Begriff durch die Menippeische Satire) als Prosaform zu verstehen, die von »mental attitudes«¹⁷ handle und »a vision of the world in terms of a single intellectual pattern«¹⁸ liefere. In den Textkorpus der Anatomie fallen einige der in meiner Studie besprochenen Texte, Frye führt etwa Erasmus und Rabelais an, und wollte man ihn erweitern, könnten gut Graciáns *Agudeza* genauso wie sein Roman *Criticón* als Beispiele dienen. Die Anatomie ist eine Prosaform, die Diskursgrenzen überschreitet, Graciáns Texte führen das vor.¹⁹

Einen wesentlichen Anteil an der Besonderheit von Graciáns und auch Burtons Theorieentwurf hat die große Zahl an Beispielen, die sie anführen und die sich keinesfalls in einer rein belegenden oder illustrierenden Rolle erschöpfen. Bei Gracián entwickeln sie vielmehr, wie sich zeigen wird, ein Eigenleben:²⁰

15 Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, hg. v. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling u. Rhonda L. Blair, Oxford: Clarendon Press 1989, 6 Bde., Bd. 1., S. LXIII.

16 Burton: *The Anatomy of Melancholy*, S. 24.

17 Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton u. Oxford: Princeton Univ. Press 2020, S. 309. Fryes Bestimmung der Anatomie als Textform ist unscharf; schon in einem Essay aus Studienzeiten schlägt er eine Bestimmung vor (vgl. Northrop Frye: »An Enquiry into the Art Forms of Prose Fiction«, in: ders.: *Student Essays, 1932–1938*, hg. v. Robert D. Denham, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1997 (= *Collected Works Vol. 3*), S. 383–400). Er entwickelt sein Verständnis weiter in den Essays: »The Anatomy in Prose Fiction« (1942) und »The Four Forms of Prose Fiction« (1950) sowie in *Anatomy of Criticism* (1957).

18 Frye: *Anatomy of Criticism*, S. 310.

19 Ehrlicher hat ebendas für das *Criticón* vorgeschlagen; vgl. Hanno Ehrlicher: »Anatomischer Blick und allegorische Schrift. Baltasar Graciáns moralische Anatomie auf der Spur Walter Benjamins gelesen«, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2011, S. 194–220, hier S. 211.

20 Selig spricht mit Blick auf Graciáns besondere Art zu zitieren von einem »sistema y modo muy personal y ecléctico« (Selig: »La Agudeza y el arte de citar«, S. 70), es gebe keine erkennbare Methode dabei, vielmehr handle es sich um ein »juego literario-artístico-intelectual«,

Afecté la variedad en los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazonó.²¹

Ich habe Vielfalt über die Beispiele geschaffen, nicht alle heilig, nicht alle weltlich, einige schwer, andere gängig; bald wegen der Schönheit, bald wegen der Süße, meist wegen der Unterschiedlichkeit der Geschmäcker, für die sie angerichtet wurden.

Gracián entnimmt die Beispiele der antiken, vor allem lateinischen Literatur genauso wie italienischen, spanischen und portugiesischen Schriften der Frühen Neuzeit. Er misst ihnen einen zentralen Stellenwert für eine positive Rezeption seines Werkes bei. Wenn die Form seiner Abhandlung schon nicht gefalle, dann doch sicher das präsentierte Material: »que tanto tan valiente conceto, tanto tan bien dicho, desempeñarán el coste, lograrán el tiempo.«²² (»Denn so viel so wertvolles Konzept, so viel so gut Gesagtes, werden die Kosten wieder wettmachen, die Zeit wert sein.«) Die Beispiele also machen die Lektüre lohnenswert, sein eigenes Schreiben dagegen scheint er auch selbst als wenig leserfreundlich einzuschätzen: Er habe sich dagegen entschieden, schreibt er in der Vorrede, dieses Buch als Allegorie zu gestalten – etwa als Festmahl, bei dem jede Muse eine bestimmte Art von Konzepten serviere –, sondern er habe sich am spanischen Charakter orientiert: »heme dejado llevar del genio español, o por gravedad o por desahogo en el discurrir.«²³ (»Ich habe mich vom spanischen Gemüt leiten lassen, aus Ernst oder aus Freimütigkeit beim Aussinnen.«) Was das »spanische Gemüt« für die textuelle Gestalt ausmacht, das ist nicht klar, es scheint jedenfalls eine Erschwernis zu sein, denn abschließend wendet er sich an sein Buch und antizipiert dessen Missverstehen: »Y tú, ¡oh libro!, aunque lo nuevo y lo exquisito te afianzan el favor, si no el aplauso de los lectores, con todo deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda.«²⁴ (»Und du, o Buch! Obgleich das Neue und das Exquisite dir, wenn auch nicht den Applaus, die Gunst der Leser sichern mag, mit alledem wirst du um das Glück flehen, den zu treffen, der dich versteht.«)

Gracián nimmt mit diesem Abschluss der Vorrede die Rezeptionsgeschichte

das der Autor dirigiere; er spiele dabei mit seinen Lesern, Kritikern und den zukünftigen Forschern (Selig: »La Agudeza y el arte de citar«, S. 71).

21 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 11.

22 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 12.

23 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 12.

24 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 12.

seines Buches vorweg. Sie ist eine Geschichte der Versuche, diese Theorie der einen oder anderen diskursiven Ordnung zuzuordnen oder sie als unsystematisch und wertlos abzutun. Die *Agudeza* ist von ihren Lesern auf sehr unterschiedliche Weise verstanden, aus sehr unterschiedlichen Gründen geschätzt und viel mehr noch abgelehnt worden.²⁵ Aufgrund der Dominanz der Beispiele wurde sie als Anthologie poetischer Texte aufgefasst, aber auch als Handbuch für Prediger.²⁶ Sie partizipiert dabei an den zeitgenössischen Strömungen und Debatten ihrer Zeit: Paradoxerweise ist einer der am meisten zitierten und gelobten zeitgenössischen Autoren Góngora, der gerne dem Kulteranismus (und eben nicht dem Konzeptismus) zugeordnet wird.²⁷ Die *Agudeza* ist ein Stück Literaturkritik, und zwar nicht nur der zeitgenössischen, sondern auch antiker Autoren. Sie bezieht sich in ihrer Begrifflichkeit auf die antike Rhetorik, aber auch auf die Scholastik. Sie ist ein Zeugnis der frühneuzeitlichen Aristoteles-Rezeption²⁸ und steht in der Tradition des Lehrprogramms der Jesuiten, der *Ratio Studiorum*.²⁹ Von Miguel Batllori wurde sie als deren »barroquización« beschrieben.³⁰ Aufgrund Graciáns Anspruch, sich nicht in die überlieferten Disziplinen einzuordnen, wurde sie als frühe Ästhetik betrachtet – jedoch in ganz unterschiedlicher Akzentuierung. Ayala versteht sie aufgrund ihrer Ausrichtung auf das Inge-

25 Einen Forschungsüberblick über die v. a. spanisch- und französischsprachige Forschung bis ins Jahr 2000 gibt Antonio Pérez Lasheras: »Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio«, in: Baltasar Gracián. *Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, hg. v. Aurora Egido u. María Carmen Marín, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, S. 71–88.

26 Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. XXIX. Vor allem die Erweiterung der neuen Fassung erweckt den Eindruck, dass die *Agudeza* sich von einem Traktat zu einer Anthologie wandelt. Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. LII. Selig fasst sie als »una historia de la literatura« (Selig: »La Agudeza y el arte de citar«, S. 69) bzw. als enzyklopädischen Text, das teile sie mit dem *Criticón*; Selig bezieht sich auch auf Balzac, Proust und Joyce (S. 68).

27 Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. XXX f. Zur besonderen Rolle Góngoras in der *Agudeza* und vor allem zu seinem »Verschwinden« im zweiten Teil vgl. Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Picaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, München: Fink 2010, S. 373–376.

28 Die Aristoteles-Rezeption ist geprägt durch die weite Verbreitung der Bücher von Cipriano Suárez und Jacobus Pontano in den jesuitischen Ausbildungsstätten. Vgl. Cipriano Suárez: *De arte rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Coimbra 1562. Jacobus Pontanus: *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingostadt: Sartorius 1594.

29 Man kann vermuten, dass Graciáns Aufwertung des Ingenium durch die *Ratio Studiorum* und deren spezifische Aristoteles-Rezeption geprägt ist. Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. XXXVII ff. u. S. XLI. Erstmals als offizieller Text wurde die *Ratio Studiorum* 1591 publiziert, verbessert 1599. Vgl. Gil Eusebio: *El sistema educativa de la Compañía de Jesús La »Ratio Studiorum«*, Madrid: UPCO 1992, zur Aristoteles-Rezeption und zur Rolle des Ingenium bes. S. 223.

30 Miguel Batllori: *Gracián y el barroco*, Rom: Ed. Storia e Letteratura 1958, S. 101–106.

nium als philosophische Ästhetik,³¹ eine Interpretation dahingehend hat Emilio Hidalgo-Serna vorgelegt.³² Werle dagegen spricht von einer »Ästhetik der Verstandestätigkeit; eine Ästhetik, deren formende Wirkung auf die Bereiche des Denkens, Redens und Handelns gerichtet ist.«³³ Auch Briesemeister betont diese Ausrichtung auf »Leben und Verhalten in der Welt«, spricht allerdings von einer »Sprachästhetik«.³⁴ Aufgrund ihres umfassenden Anspruchs ist die Beschreibung als Ästhetik überzeugend: Die *Agudeza* zielt nicht nur auf Geschriebenes oder Gesprochenes, sondern auch auf Handlungen, auf Kunstwerke und militärische Entscheidungen. Indes stören an dieser Einordnung in die Ästhetik nicht nur der wissenschaftsgeschichtliche Anachronismus, sondern auch andere Aspekte des Textes, insbesondere die unverhältnismäßig große Zahl an Beispielen, seine fehlende Stringenz und Argumentation und schließlich das, was in der Literaturwissenschaft gerne die »Performativität« eines Textes genannt wird: Graciáns Text argumentiert nicht nur, sondern führt vielmehr vor. Er zeichnet sich besonders durch die Art und Weise aus, wie er sein Material, seine Argumente präsentiert.

In verschiedenem Maße scheitert eine Genreeinordnung wohl für jeden Text, und viele lassen sich nur durch entferntere und nähere Verwandtschaftsbeziehungen beschreiben, bei der *Agudeza* scheint diese Schwierigkeit jedoch besonders groß zu sein. Das liegt auch daran, dass die Form und die Gegenstände dieses Textes so schwer zu greifen sind. Sein Aufbau und seine Terminologie sind weder klar noch systematisch, Graciáns Schreiben widerstrebt dem, was sich in der Folge als angemessenes oder gutes theoretisches Schreiben etabliert hat. In seiner Beschreibung führt das häufig zu pejorativen Konnotationen, der Aufbau wird »unsystematisch« genannt oder die Termini »unbestimmt«. Diese Querstellung fordert, seine Sonderstellung anzuerkennen. Ich verstehe die *Agudeza* als Ausdruck einer »anderen Vernunft«, die sich wesentlich durch Relationalität auszeichnet, eine Relationalität, deren Form der Witz und deren Modus die Fülle ist. Diese Relationalität des Witzes in der Fülle bedingt auch die sogenannte

31 Ayala schreibt: »Es una teoría estética porque *Agudeza* tiene por objeto la creación (arte) de la belleza [...]«. Sie sei eine philosophische Ästhetik, da sie das *ingenio* zugrunde lege und nicht nur auf die Schönheit, sondern auch auf die Wahrheit und Kenntnisse ziele. Vgl. Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. XXXI f.

32 Vgl. Emilio Hidalgo-Serna: *Das ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián: der »concepto« und seine logische Funktion*, München: Fink 1985 (auf Spanisch 1993).

33 Werle: »*Arte de ingenio*«, S. 106.

34 Dietrich Briesemeister: »Baltasar Gracián y Morales«, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. v. Julian Nida-Rümelin u. Monika Betzler, Stuttgart: Kröner 1998, S. 332–337, hier S. 333.

Handlungslehre Graciáns sowie die Poetik seines Romans – das werden die späteren Kapitel zeigen.

1.2.2 Vom Aufbau des Traktats, seinen Termini und dem Reiz eines Schreibens in Beziehungen. Mit Beispielen von Lupericio Leonardo de Argensola, einem Prediger, Lichtenberg und Borges

Nach der Vorrede und zwei allgemeineren Diskursen, »Panegírico al arte y al objeto« (»Lobpreis auf die Kunst und den Gegenstand«) und »Esencia de la agudeza ilustrada« (»Wesen der erhellten *agudeza*«), liefert Gracián Traktat scheinbar einen systematischen Durchlauf durch verschiedene Formen der *agudeza* und Arten, wie die »Korrespondenz« zwischen Objekten im *concepto* gestaltet sein kann. Die auf zwei Teile aufgeteilten 63 *discursos* führen fast alle ihren Gegenstand mit »De ...« ein, etwa »De la primera especie de conceptos por correspondencia y proporción« (»Von der ersten Art der *conceptos* aus Korrespondenz und Proportion«) (Disc. IV) oder »De la agudeza de improporción y disonancia« (»Von der *agudeza* aus Missverhältnis und Dissonanz«) (Disc. V). Der zweite Teil ist wesentlich kürzer als der erste und ist der »agudeza compuesta« (»zusammengesetzten *agudeza*«) gewidmet.

Die Zweiteilung, die Diskurstitel und auch einige Passagen zu Beginn legen eine systematische Erschließung der *agudeza* und *conceptos* und damit auch einen systematischen Aufbau des Traktats nahe. So schlägt Gracián im dritten Diskurs mehrere Differenzierungsmöglichkeiten der *agudeza* vor: zunächst jene »entre la agudeza de perspicacia y la de artificio« (»zwischen der scharfsichtigen und der kunstfertigen *agudeza*«); die »agudeza de artificio« könne wiederum in eine »agudeza de concepto« (*agudeza des concepto*), eine »agudeza verbal«³⁵ (»verbale *agudeza*«) sowie eine »agudeza de acción«³⁶ (»*agudeza* der Handlung«) unterteilt werden. Diese Unterteilung nimmt Gracián jedoch sogleich wieder zurück, sie sei »accidental« (»akzidentiell«) und schlägt eine andere vor, nämlich dahingehend, wie das Konzept selbst komponiert ist, also wie seine Komponenten zueinanderstehen. Er schlägt die Unterscheidung in »agudeza de correspondencia y conformidad«³⁷ (»*agudeza* aus Korrespondenz und Konformität«) und »de contrariedad o discordancia«³⁸ (»aus Gegensätzlichkeit und Diskonkordanz«) vor. Jedoch relativiert er

35 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 31.

36 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 32.

37 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 32.

38 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 34.

auch diese Differenzierung sogleich wieder, sie betreffe nicht alle denkbare Arten.³⁹ Daraufhin setzt er nochmals an, unterscheidet eine »agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto« (»reine *agudeza*, die nicht mehr als eine Art des *concepto* enthält«), eine »mixta, monstró del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza« (»gemischte, Konzeptmonster, weil in ihr zwei oder mehr Arten der Feinheit vorkommen«),⁴⁰ eine »agudeza de artificio menor y de artificio mayor; quiero decir, incompleja y compuesta« (»*agudeza* aus geringerer und größerer Kunstfertigkeit, d. h. nicht komplex und zusammengesetzt«), und dabei gliedert sich die »agudeza incompleja« wieder »en sus géneros y modos« (»in ihren Gattungen und Modi«) und generell in vier verschiedene: »de correlación y conveniencia« (»aus Korrelation und Konvenienz«), »de ponderación juiciosa, sutil« (»aus urteilsstarker, subtiler Erwägung«), »de ración« (»aus Schlussfolgerung«) und »de invención« (»aus Erfindung«).⁴¹

Spätestens an dieser Stelle, dem Ende des dritten Diskurses, scheitert der um Klarheit bemühte Leser daran, der vorgeschlagenen Systematisierung zu folgen. Indem Gracián so viele mögliche Unterscheidungen vorschlägt und dann sogleich wieder zurücknimmt, verweigert er seiner Systematisierung einen ersten, festen Stamm, und der Leser findet sich immer schon im Geäst wieder. So scheitert man auch, wenn man in den folgenden Ausführungen versucht, die Beispiele und immer wieder vorgeschlagenen Neu-Differenzierungen in diese anfänglich so systematisch erscheinenden Unterscheidungen einzufügen. Dieses Gezweig, diese Un-systematik ist wesentlich für Graciáns Theorie – und nicht zuletzt daraus resultiert ihre Konfrontation mit all jenen Ordnungsversuchen, die durch Vorstellungen von Klarheit und Deutlichkeit bestimmt sind.

Gracián ist ein Meister des Unbestimmbaren. Über die *agudeza* sagt er selbst, sie lasse sich nicht definieren, sein Handorakel lehrt den politischen, sozialen Wert der eigenen Unbestimmbarkeit, und das *Criticón* ist bevölkert von undurchschaubaren Figuren. Es ist nicht ratsam, die Bestimmungen seiner zentralen Termini, die Gracián schuldig bleibt, nachzutragen. Vielmehr lohnt es, sich auf Graciáns Formulierungen einzulassen, denn die Art, wie er die Termini bestimmt bzw. eben unbestimmt lässt, hängt mit seinem Anliegen wesentlich zusammen. Im Folgenden möchte ich das für die zentralen Termini, *agudeza*, *ingenio* und *concepto* zeigen.

39 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 35.

40 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 35.

41 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 38 f.

»Agudeza y arte de ingenio« klingt zunächst nach einer simplen Nebenstellung, jedoch hat Gracián die drei Komponenten in verschiedene Beziehungen gesetzt. Auch das zeugt von der Beweglichkeit und Verwandlungsfreude seiner Theorie. Die erste, kürzere Version seiner Abhandlung trug den Titel: »Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza«, die zweite, längere »Agudeza y arte de ingenio«, ⁴² in der Vorrede schreibt er über seinen Text: »éste dedico al ingenio, la agudeza en arte«, ⁴³ der letzte Diskurs seiner Abhandlung schließlich setzt die drei in ein kausales Verhältnis: »ingenio« und »arte« werden nun neben »materia« und »ejemplar« als zwei »causas« (»Gründe«) der *agudeza* vorgestellt, ⁴⁴ die »arte de agudeza«, so heißt es hier zum Schluss, rühmt den *ingenio*. ⁴⁵ Der letzte Paragraph des gesamten Buches bringt schließlich die Begriffe in ein Verhältnis der Überbietung:

Celebre la poesía la fuente de su monte, blasone la agudeza la fuente de su mente, corone el juicio el arte de prudencia, lauree al ingenio el arte de agudeza. Si toda arte, si toda ciencia que atiende a perficionar actos del entendimiento es noble, la que aspira a realzar el más remontado y sutil bien, merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del conceto, y agudeza. ⁴⁶

Die Dichtung feiere die Quelle ihres Berges, die *agudeza* rühme die Quelle ihres Geistes, die Kunst der Klugheit kröne die Urteilskraft, die Kunst der *agudeza* bekränze das *Ingenium*. Wenn jede Kunst, jede Wissenschaft, die versucht, die Vorgänge des Verstandes zu perfektionieren, nobel ist, verdient jene, die darauf zielt, das höchste und feinste Gut zum Glänzen zu bringen, den Ruf der Sonne der Intelligenz, Gefährtin des *Ingeniums*, Erzeugerin des Konzepts, und *agudeza*.

Was ist nun diese Sonne der Intelligenz, die *agudeza*? Sie kann man laut Gracián nicht bestimmen. Er fasst sie meist in Figuren der Überbietung und des Triumphes. Der zweite Diskurs führt sie wie folgt ein:

Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel: empleo de querubines y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía.

42 Die beiden Widmungsschreiben beziehen sich auf sie nur mit »arte de ingenio«.

43 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 11.

44 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 63, S. 643.

45 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 63, S. 647.

46 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 63, S. 647.

Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.⁴⁷

Wenn das Wahrnehmen der *agudeza* einen als Adler zeigt, macht ihre Herstellung einen zum Engel; Beschäftigung von Cherubinen und Erhebung von den Menschen, die uns in eine außergewöhnliche Hierarchie aufsteigen lässt.

Sie ist eines dieser Dinge, die eher im Ungenauen/in der Menge bekannt sind, und weniger im Präzisen; es lässt sich wahrnehmen, nicht bestimmen; und in einer so fernen Angelegenheit ist man für jede Beschreibung dankbar: Was für die Augen die Schönheit ist und für die Ohren die Harmonie, das ist für das Verständnis das *concepto*.

Da die *agudeza* nicht bestimmbar ist, sondern nur wahrnehmbar und das besser auch noch in der Masse, braucht der Traktat so viele Beispiele. Der *agudeza* ist die Schärfe, das Spitze, das Durchschlagende in den Namen gelegt; daher findet man sie in Bildern des Pfeiles, des Schwertes, des Blitzes, der Strahlen wieder. Sie bringt laut Gracián das Licht – »Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos;«⁴⁸ (»Verstand ohne *agudeza* oder Konzepte ist Sonne ohne Licht, ohne Strahlen.«) Wer sie wahrnehmen kann, ist ein Adler, wer sie benutzt, erhebt sich zum Engel. *Agudeza* und *sutileza* werden zeitgenössisch oft synonym verwendet, sie haben die Feinheit und die Schärfe gemeinsam. Die *agudeza* ist »pasto del alma«, also eine »Weide der Seele«, die *sutileza* »alimento del espíritu«, »Nahrung des Geistes«.⁴⁹

Besonders wichtig ist dabei hervorzuheben, dass Gracián die *agudeza* nicht auf sprachliche und gedankliche Phänomene beschränkt, sondern neben der »agudeza de concepto« und der »agudeza verbal«⁵⁰ auch eine »agudeza de acción«⁵¹ kennt. Man kann scharfsinnig denken, sprechen und handeln. Das bedingt den umfassenden Anspruch seiner Theorie; hier liegt die Grundlage für die Verbindung zu seinen »lebenspraktischen« Schriften, etwa über den Helden oder das *Oráculo manual*.

47 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 21.

48 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 20.

49 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17 f.

50 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 31.

51 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 32.

Die *agudeza* krönt den *ingenio*.⁵² Auch diesen bestimmt Gracián meist ex negativo, vorwiegend in Abgrenzung zum »juicio«, der Urteilskraft, so etwa schon in der Vorrede, wenn er schreibt, er habe seine bisherigen Arbeiten der Urteilskraft gewidmet, aber auch in der zitierten letzten Passage, wo die Urteilskraft durch die Klugheit, das Ingenium aber durch die *agudeza* gekrönt wird. Das Ingenium übertrifft die Urteilskraft, insofern es nicht nur auf Wahrheit, sondern darüber hinaus auf Schönheit zielt: »No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura.«⁵³ (»Das Ingenium gibt sich nicht mit nur der Wahrheit zufrieden, wie die Urteilskraft, sondern strebt nach der Schönheit.«) Hier setzen die Einordnungen in eine Ästhetik an.

Während die *agudeza* mit dem Adler assoziiert wird, wird das Ingenium als Amphibie bestimmt. Es ist ein Verwandlungskünstler:

Es el ingenio anfibio: está siempre a las dos vertientes, de conveniencia y desconveniencia. Pondera la que descubre y discurre siempre para hallar el concepto en el un extremo o en el otro.⁵⁴

Das Ingenium ist eine Amphibie: Es ist immer auf den beiden Seiten, der Konvenienz und der Deskonvenienz. Es wägt das ab, was es findet, und eilt immer, um das *concepto* in dem einen oder anderen Extrem zu finden.

Das Ingenium wird als eine der Ursachen (»causas«) der *agudeza* beschrieben, beide gemeinsam jedoch »schaffen« und finden *conceptos*⁵⁵ – auf die häufigen Erzeugungs- und Abstammungsbilder komme ich im Folgenden zurück.

Das *concepto* lasse sich glücklicherweise definieren, schreibt Gracián am Ende des zweiten Diskurses und liefert auch gleich die schon angeführte Bestimmung: »De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.«⁵⁶ (»Zum Glück kann man das *concepto* definieren: Es ist ein Akt des Verstandes, der die Korrespondenz ausdrückt, die sich zwischen den Objekten ergibt«). Auch das ist natürlich keine saubere Definition, insbesondere bleibt hier offen, ob die Korrespondenz »objektiv« oder »natürlich« zwischen den Dingen besteht oder ob sie gefunden ist, das heißt, erst durch das die Dinge

52 Vgl. auch Ayala: »Un arte para el ingenio«, Vol. I, S. LVI ff.

53 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 26.

54 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 59, S. 604.

55 Zum Verhältnis von *agudeza*, *ingenio* und *concepto* vgl. auch Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 23.

56 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 27.

zusammenbringende Ingenium geschaffen wird. Sie lässt auch offen, wie nah oder entfernt, wie offensichtlich oder gesucht diese Korrespondenzen sind.

Graciáns Traktat fächert viele Varianten auf, wie die Korrespondenzen im *concepto* gestaltet sein können, etwa als Ähnlichkeit oder als Widerspruch, und führt zahlreiche Beispiele an. Ich greife eines auf, um eine Vorstellung davon zu geben, was er mit *concepto* meint. Das zweite Beispiel des Traktats (mit dem ersten befasste ich mich ausführlich im nachfolgenden Kapitel) ist ein Sonett von Graciáns Zeitgenosse Lupercio Leonardo de Argensola – dem älteren der beiden schon zu Lebzeiten als Literaten und Chronisten berühmten Brüder. Gracián führt das Sonett als besonders lobenswert ein und schreibt, dass Lupercio darin die Demut behandle, mit der San Diego die heilige Weihe zurückgewiesen habe:

Sin que contraste la humildad profunda
con que huyó de gloria humana Diego,
hoy ve altar en su nombre, y arder fuego,
de donde grato olor a Dios redundá.

Él, que dio humilde el cuello a la coyunda,
y fue del siglo vano oprobio y juego,
vedlo gozando celestial sosiego,
y cómo de riqueza eterna abunda.

Póstranse las coronas y tiaras
a donde puso la desnuda planta,
y cumplen peregrinos votos sacros.

Vivo no osó tratar las santas aras,
y muerto, Dios sobre ellas le levanta,
en eterna memoria y simulacros.

Ohne Widerspruch zu seiner tiefen Demut,
mit der Diego vor menschlichen Ruhm floh,
sieht man heute einen Altar in seinem Namen und Feuer brennen,
von wo gottgefälliger Geruch verströmt.

Er, der demütig seinen Hals ins Joch gab
und seines Jahrhunderts Schmach und Spiel war
sieht ihn die himmlische Ruhe genießen
und wie er von ewigem Reichtum überfließt!

Es neigen sich die Kronen und Tiaren dort,
wo er mit bloßen Füßen stand,
und tun Pilger ihre Gelübde.

Lebend wage er sich nicht an heilige Altäre,
und tot erhebt Gott ihn über sie,
in ewiger Erinnerung und heiligen Bildern.⁵⁷

Das Gedicht stellt der Demut Diegos seinen Ruhm gegenüber und korreliert sie mit einer Topologie der Tiefe und der Höhe. Das ist das Konzept des Gedichts. Dabei ist der Gedanke, die Demut Diegos versus seinen Ruhm, nicht von seiner sprachlichen Fassung zu sondern, sodass das Beispiel deutlich macht, warum Gracián die von ihm selbst vorgebrachte Unterscheidung einer gedanklichen und einer verbalen *agudeza* wieder zurücknimmt. Anschaulich wird auch, was Gracián damit meint, dass die *agudeza* die rhetorischen Figuren nutzt: Der Grundgedanke dieses Widerspruchs realisiert sich in zahlreichen Antithesen. Anders als die Metapher betrifft das *concepto* also nicht nur ein Wort, sondern ganze Formulierungen, Sätze, Verse, Passagen, genauso in ihrem gedanklichen Gehalt wie in ihrer Form. Es operiert nicht nur über Ähnlichkeit, sondern auch über Widerspruch und andere Formen der Bezugnahme. Das Besondere am *concepto* ist, dass es das Potenzial hat, ein Beziehungsgeflecht herzustellen, das mehrgliedrig ist und das diskursive Hierarchien unterläuft – insbesondere damit tritt es in Widerspruch zu begrifflichen Ordnungen.

Deswegen ist es besonders provokant, dass Gracián den Terminus »concepto« wählt. Darauf hat jüngst Gerhard Poppenberg in einem für meine Deutung der *Agudeza* in vieler Hinsicht maßgeblichen Aufsatz hingewiesen.⁵⁸ Einige meiner folgenden Ausführungen, etwa zur Rolle der Beispiele bei Gracián, zum »Marianischen« der Konzeptistik sowie zur Relationalität greifen Poppenbergs »Werbeschrift« (er spricht von Protreptikos) auf und entwickeln am Beispiel fort, was bei ihm thesenhaft formuliert ist. Zur Problematik des »concepto« schreibt Poppenberg, dieser Terminus sei »durch den logischen *conceptus* scheinbar besetzt« und werde von Gracián »durch die Übersetzung aus der philosophischen Sprache des Lateinischen in die literarische Sprache des Spanischen neu bestimmt und so umgewertet«. ⁵⁹ Für den logischen *conceptus* bestehe das »concupere, das Begreifen des Begriffs in der Synthese von Mannigfaltigem«, und zwar »nach Maßgabe der

57 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 16–17. Übers. J. Sch. Vgl. die Übersetzung bei Klaus-Peter Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, S. 9 f.

58 Gerhard Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza. Protreptikos zu Graciáns Sprachontologie in *Agudeza y arte de ingenio*«, in: *Kulturen des Ingeniösen. Literarische und philosophische Erkenntnisfiguren*, hg. v. Nataniel Christgau, Gerhard Poppenberg u. Pablo Valdivia Orozco, *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 33 (2023), S. 8–26.

59 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 21.

Ähnlichkeit, die ihrerseits an der Identität orientiert« sei.⁶⁰ Er leiste »eine Identifizierung von Verschiedenem in der begrifflichen Synthese, indem er scheinbar Verschiedenes (Eiche, Buche, Tanne) als im Wesen identisch (Baum) zu erkennen« gibt.⁶¹ Das *concepto* Graciáns hingegen synthetisiere »nicht das Mannigfaltige, sondern korreliert es, indem es nicht so sehr die Ähnlichkeit zwischen den im *concepto* in Beziehung gesetzten Elementen hervorhebt, sondern ihre Unterschiede. Es erkennt die Dinge nicht in Hinsicht auf Identität, sondern legt sie auf Differenz aus.«⁶²

Poppenbergs Abgrenzung von *conceptus* und *concepto* ist plausibel und erhellend. Sie übergeht aber die zentrale Rolle der Ähnlichkeit für das konzeptistische Denken. Denn wenngleich eine Kraft des Witzes darin besteht, Entgegengesetztes zusammenzubringen, und der Witz aus den daraus resultierenden Spannungen Funken schlägt, so nutzt er dafür genauso auch Gemeinsamkeiten. Er bedient sich aber Ähnlichkeiten, die im philosophischen Begriff zu weit auseinanderliegen bzw. dessen notwendige Hierarchisierung überspringen – und dadurch Ähnlichkeit als differenzielle Ähnlichkeit vor Augen führen. Um das zu verdeutlichen, werde ich etwas ausholen und den engen Kontext des spanischen Konzeptismus verlassen. Seine besondere Qualität wird, wie ich zeigen möchte, insbesondere in der Korrelierung mit modernen bzw. postmodernen Theorieentwürfen deutlich.

Zwei berühmte Beispiele machen diese fernen oder unmöglichen Ähnlichkeiten und ihre Relevanz für den Witz evident. Sie stehen in der Tradition des Konzeptismus – werden häufig aber nicht in ihr wahrgenommen, genauso wenig wie Gracián zu ihnen in Verbindung gebracht wird. In seinen scharfsinnigen, von Witz strotzenden und zugleich prägnanten und knappen, tagebuchartigen Aufzeichnungen, die in den *Sudelbüchern* versammelt sind, gibt Georg Christoph Lichtenberg zahlreiche Beispiele für eine Verwandtschaft mit dem barocken Witz. Er schreibt zum Beispiel:

Daß die wichtigsten Dinge durch Röhren getan werden. Beweise erstlich die Zeugungsglieder, die Schreibfeder und unser Schießgewehr, ja was ist der Mensch anders als ein verworrenes Bündel Röhren?⁶³

Alle drei sind Röhren und dennoch bilden sie nicht einen gemeinsamen philosophischen Begriff, denn ihre Ähnlichkeit überspringt zu viele

60 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 20.

61 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 21.

62 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 21.

63 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe. Erster Band Sudelbücher I*, hg. v. Wolfgang Promies, München: Carl Hanser 1968, Sudelbücher Heft E, Aph. 35, S. 349f.

Unterscheidungen, welche der philosophischen Begriffsbildung zugrunde liegen, etwa die von belebt und unbelebt. Die Synthetisierung des Begriffs ist dort durch eine hierarchische Ordnung kontrolliert. Der Witz dagegen kennt keine Grenzen der Synthetisierung, er springt und überspringt. »Lichtenberg ist ein Floh mit dem Geist eines Menschen«, hat Canetti formuliert, er »springt von überall her, auf alles zu.«⁶⁴

Diese Sprünge, die den Witz vom Begriff unterscheiden, nutzt auch Jorge Luis Borges, wenn er Franz Kuhn einer chinesischen Enzyklopädie nachsagen lässt, dass darin die Tiere

se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

sich wie folgt unterteilen: a) dem Kaiser gehörige, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) streunende Hunde, h) in diese Einteilung aufgenommene, i) die sich wie toll gebärden, j) unzählbare, k) mit feinstem Kamelhaarpinsel gezeichnete, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.⁶⁵

Foucault hat sich von der darin enthaltenen Provokation unseres Denkens zu seinen *Les mots et les choses* inspirieren lassen, von »le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans« (dem »Lachen, das bei seiner Lektüre alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unserer Raumes, das alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert«).⁶⁶ »Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond [... c'est] la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela*.« (Man erreiche bei »dem Erstauen über diese Taxinomie [...] mit einem Sprung [...] die Grenze unseres

64 Canetti: »Lichtenberg«, S. 35. Vgl. die Ausführungen in der Einleitung.

65 Jorge Luis Borges: »El idioma analítico de John Wilkins«, in: ders.: *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Ed. 2008, S. 154–161, hier S. 158; ders.: »Die analytische Sprache von John Wilkins«, übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs, in: ders.: *Die unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a. M.: Fischer 2018, S. 214–218, hier S. 216 f.

66 Foucault: *Les mots et les choses*, Préface, S. 7; ders.: *Die Ordnung der Dinge*, übers. v. Ulrich Köppen, S. 17.

Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken.«⁶⁷ Die Möglichkeit, das zu denken, die Kraft, die diese Sprünge in Gang setzt, ist der Witz. Es sind Ähnlichkeiten, die der Logiker verbietet, der Konzeptist jedoch sucht.

Bei Lichtenberg und Borges ist literarisch zugespitzt, was Gracián in der *Agudeza y arte de ingenio* theoretisch zu formulieren sucht. Das Konzept schafft ein vielgliedriges Beziehungsgeflecht, das Relationen jenseits von Hierarchien herstellt und damit – anders als die dem begrifflichen Denken nahestehende Baumstruktur – eine Netzstruktur hervorbringt. Auch dieser Aspekt von Graciáns Theorie tritt besonders hervor, wenn man sie in der Kenntnis von Theorie-Entwürfen liest, die Hierarchien gezielt und explizit unterlaufen, etwa dem Rhizom-Denken von Deleuze und Guattari. Gracián schreibt:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean, esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pónedála, y en esto está la sutileza.⁶⁸

Das Subjekt, über das nachgedacht und das erwägt wird [...], ist ein Zentrum, von dem der Diskurs Linien der Erwägung und Feinheit austeilte auf die Entitäten, die es umgeben; das heißt, auf die Anhänge, die es krönen, was zum Beispiel seine Ursachen, seine Effekte, Attribute, Qualitäten, Kontingenzen, Umstände der Zeit, des Ortes, der Art etc. sind; und jeder andere korrespondierende Begriff; er [der Diskurs] konfrontiert einen nach dem anderen mit dem Subjekt, und die einen mit anderen untereinander; und er entdeckt irgendeine Konformität oder Konvenienz, die sie ausdrücken, sei es mit dem Haupt-Subjekt, sei es untereinander; er drückt sie aus, erwägt sie, und darin liegt die Feinheit.

Durch das vielfältige Beziehungsgeflecht wird das Verhältnis von Subjekt und den es umgebenden Entitäten dynamisiert. Gracián greift hier scholastische

67 Foucault: *Les mots et les choses*, Préface, S. 7; ders.: *Die Ordnung der Dinge*, übers. v. Ulrich Köppen, S. 17.

68 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 4, S. 40.

Begrifflichkeiten auf, verwendet diese aber nicht konsequent. Das »sujeto« dient als Ausgangspunkt, tritt aber zunehmend hinter die vielen Linien zurück, die eben nicht nur sternförmig von ihm weglaufen, sondern auch zwischen den »circunstancias« selbst entstehen, die sich so, zumindest partiell, vom grammatischen Subjekt lösen und in eigene Relationen treten. Dieses Geschehen ist potenziell unendlich, und würde man es grafisch fassen wollen, sähe es nicht aus wie ein Baum, sondern eher wie Gestrüpp, ein Netz oder ein Rhizom.⁶⁹ Das ist ein Grund, warum Graciáns Theorie mit dem »Relativismus« der Moderne⁷⁰ und Denkwürfen der Postmoderne wie dem Rhizom von Deleuze und Guattari, aber auch mit der Supplementierung Derridas in Verbindung gebracht werden kann.⁷¹ Deleuzes und Guattaris »caractères approximatifs du rhizome« (»ungefähre[n] Merkmale«)⁷² des Rhizoms – u. a. die »Principes de connexion et d'hétérogénéité« (»Das Prinzip der Konnexion und der Heterogenität«)⁷³, »de multiplicité« (»der Mannigfaltigkeit«)⁷⁴ und »de rupture asignifiante« (»des asignifikanten Bruchs«)⁷⁵ – ähneln den Prinzipien des konzeptuellen Netzes, und ihre Beschreibung des Rhizoms wirft ein Licht auf dessen Struktur, das dieses erstaunlich dekonstruktiv und metaphysikkritisch erscheinen lässt:

Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, [...]. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin,

69 Deleuze und Guattari grenzen das Rhizom explizit vom Baum ab. Vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*, Paris: Éd. de Minuit 1989, S. 32; dies.: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1992, S. 36.

70 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 23.

71 Den Vergleich zu Derrida zieht Christian Wehr. Vgl. Christian Wehr: *Geistliche Meditation und poetische Imagination: Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*. München: Fink 2009, S. 45.

72 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 13; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 16.

73 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 13; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 16.

74 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 14; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 17.

75 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 16; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 19.

mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet [...].

[I]m Unterschied zu Bäumen oder ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen beliebigen Punkt, wobei nicht unbedingt jede seiner Linien auf andere, gleichartige Linien verweist; [...]. Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Mannigfaltige zurückführen. [...]. Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen, oder vielmehr aus beweglichen Richtungen. Es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte, von der aus es wächst und sich ausbreitet. Es bildet lineare Mannigfaltigkeiten mit n Dimensionen, die weder Subjekt noch Objekt haben [...].⁷⁶

Auch die durchstechende, scharfe Kraft des Witzes findet sich in Deleuzes und Guattaris Ausführungen über das Rhizom wieder: »Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre.« (»Das Verfahren des Rhizoms besteht in der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und im Zustecken.«)⁷⁷ Graciáns Konzept ähnelt dem Rhizom, jedoch ist die Art, wie die Entstehung der Linien gedacht wird, grundverschieden. Das Rhizom verbindet beliebige Punkte miteinander (»le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque«), Graciáns ganze Abhandlung dreht sich darum, die Spezifik der Verbindungen im *concepto* (beruhen sie auf Ähnlichkeit oder Divergenz etc.) aufzufächern. Hier treten die *agudeza* und das Ingenium ins Spiel, welche die Verbindungen schaffen und erkennen. Allerdings sind die Arten der Verbindung, die Gracián entwirft, so vielfältig und so schwer unterscheidbar und zugleich die Sprünge, die der Witz macht, so weit, dass es bisweilen großen Scharfsinn braucht, hierin mehr als Beliebigkeit zu sehen.

Diese Überreizung von Beziehungen durch eine übergroße Distanzierung teilt der Konzeptismus mit einem der wichtigsten Stilmomente der spanischen barocken Literatur, der hypotaktischen Schreibweise, wie sie insbesondere an Góngoras *Soledades* bewundert und verachtet wurde. An Góngoras am lateinischen Vorbild geschulter Art, grammatikalisch zusammengehörige Glieder aufs Äußerste voneinander zu entfernen, entzündete sich eine der wichtigsten literaturkritischen und -theoretischen Debatten

76 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 31; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 35 f.

77 Deleuze u. Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*, S. 32; dies.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, S. 36.

des 17. Jahrhunderts.⁷⁸ Dieses Auseinanderrücken schafft neue Nachbarschaften und fordert zugleich vom Leser, die passenden grammatikalischen Verbindungen zu rekonstruieren. Neben den klanglichen Verbindungslinien des Reims, dessen Entfernung Góngora ebenfalls aufs Äußerste ausreizt,⁷⁹ sowie den Entsprechungen im *concepto*, die eine Art »semantischer Reim«⁸⁰ sind, legt sich so ein weiteres Liniennetz über den Text. Es wundert nicht, dass ausgerechnet die Dichtung (in Reim und Vers) die Königsdisziplin der Konzeptistik ist, sie erlaubt wohl die größte Zahl an Verbindungen. Die Entfernung der Satzglieder voneinander setzt die Texte unter Spannung. Graciáns eigener hypotaktischer, elliptischer Stil⁸¹ hat an dieser bei Góngora meisterhaft gewordenen, jedoch auch bei vielen anderen Autoren zu beobachtenden Tendenz Teil.

Mehr noch: Gracián macht die spannungsreiche Entfernung weit über die Syntax hinaus für theoretisches Schreiben fruchtbar. Davon zeugt schon der undurchschaubare Aufbau mit den immer wieder revidierten und ergänzten Vorschlägen einer begrifflichen Differenzierung der verschiedenen *conceptos*, die auch die Unterschiede zwischen den einzelnen Kategorien verschleift. Sie stehen in vielfältigen Beziehungen zueinander und sind nicht klar differenziert. Aber auch seine Behandlung der Termini, dass *agudeza*, *concepto*, *ingenio* stets relational und immer wieder neu und leicht verändert bestimmt werden, ist ein Beleg dafür. Graciáns Definitionen sind wie »blocs friables dans des soupes«, »mürbe Brocken in einer Suppe«.⁸² Sie erscheinen zunächst getrennt, drohen aber ineinander überzugehen. Am augenscheinlichsten ist

78 Angestoßen durch Juan de Jáuregui: *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades aplicado a su autor para defenderle de sí mismo* [1614], hg. v. José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla 2002. Einen Überblick gibt Robert Jammes: »La polémica de las Soleades (1613–1666)«, in: Luis de Góngora: *Soledades*, hg. v. Robert Jammes, Madrid: Cátedra 1994, S. 607–719. Neben der literaturkritischen Debatte gab es zahlreiche, oftmals polemische Auseinandersetzungen in Gedichtform. Vgl. die Zusammenstellung und den Kommentar mit zahlreichen Literaturverweisen in: *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik. Bd. 2. Von Luis de Góngora bis Rosalía de Castro*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Johanna Schumm, München: Beck 2022, Gedichte, S. 76–83, Kommentar, S. 482–485.

79 Die *Soledades* sind in *silvas* verfasst, eine flexible Kombination aus elf- und siebensilbigen Versen. Sie erlaubt auch ungereimte Verse. Góngora reimt jedoch alle Verse, rückt sie aber zum Teil sehr weit auseinander (bis zu 14 Verse Abstand).

80 Martin von Koppenfels: »Luis de Góngora y Argote. Kommentar«, in: *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik. Bd. 2. Von Luis de Góngora bis Rosalía de Castro*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Johanna Schumm, München: Beck 2022, S. 473–482, hier S. 474.

81 Vgl. Wehr: *Geistliche Meditation*, S. 45.

82 Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Rhizome. Introduction*, Paris: Éd. de Minuit 1976, S. 71 f.; dies.: *Rhizom*, übers. v. Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak u. Kade Schacht, Berlin: Merve 1977, S. 40.

die Verwandtschaft von Graciáns eigener Art zu schreiben mit dem, wovon er handelt, jedoch in der Komposition der Abhandlung. Gracián schafft ein regelrechtes Beziehungsnetz zwischen ihren einzelnen Teilen, insbesondere zwischen seinen theoretischen Ausführungen und den Beispielen sowie zwischen Beispielen untereinander. Das Beziehungsgeflecht, welches laut Gracián das *concepto* auszeichnet, gilt auch für seinen Traktat selbst.⁸³

Deutlich wird das etwa an dem auf das Gedicht von Lupercio Leonardo folgenden Beispiel eines nicht genauer bestimmten »orador christiano«. Gracián zitiert hier nicht, sondern referiert. Jener Prediger habe am Aschermittwoch die Seele als Phönix beschrieben, der aus dem Staub seines Körpers wiedergeboren werde. Gracián kommentiert das mit einer Anspielung auf die antike Philosophie: »Nace el hombre tan desnudo de noticias en el alma, como en el cuerpo de plumas; pero su industria y su trabajo le desquitan con ventajas.«⁸⁴ (»Der Mensch wird so nackt an Kenntnissen in der Seele geboren wie am Körper an Federn, sein Fleiß und seine Mühe jedoch entschädigen ihn zu seinem Vorteil.«) Das ist ein sonderbarer Kommentar, der mehr zu korrelieren als zu kommentieren scheint. Der Prediger verbindet Phönix' Aufstieg aus der Asche und die Wiedergeburt der christlichen Seele in der Gnade. Gracián erläutert nicht etwa diese Beziehung, sondern korreliert beides erneut, und zwar mit der Entwicklung des Menschen im Leben, die er wiederum mit der platonischen Bestimmung des Menschen als Wesen ohne Federn vergleicht.⁸⁵ Referiertes Beispiel und Kommentar stehen hier selbst in einer konzeptuellen Beziehung, die sich in zahlreichen Entsprechungen äußert: etwa Auferstehen oder, allgemeiner, Sich-Verändern, Gefiedert- und Ungefiedertsein, Nacktheit. Dieses Beziehungsgeflecht, das schon jedes einzelne *concepto* auszeichnet, aber über diese hinausgreift auf andere Beispiele und zu den Kommentaren Graciáns, stellt eine besondere Herausforderung für die Interpretation dar.

1.2.3 Über Graciáns Beispiele; und wie liest man eine »brennende Theorie«?

Der Witz prägt eine Form des Schreibens, die schnell unsystematisch und assoziativ genannt wird, da ihre eigene Ordnung, nämlich die Ordnung des Witzes, als Unordnung erscheint. Daher rühren ein großer Teil der Kritik

83 Vgl. Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 21.

84 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17.

85 Vgl. den von Diogenes Laertius überlieferten Disput zwischen Diogenes und Platon, Diogenes Laertius: »Diogenes«, in: ders.: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, hg. v. Klaus Reich, Hamburg: Meiner 2015, S. 288–317, hier S. 298, u. Platon: *Politikos*, hg. v. Friedo Ricken, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 266e.

an Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*, ihre geringe Rezeption, aber auch Schwierigkeiten der Forschung. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass ein wesentliches Moment dieser Abhandlung in der spezifischen Art liegt, wie sie geschrieben oder vielleicht besser komponiert ist, und dass die zahlreichen Beispiele hierfür eine tragende Rolle spielen.⁸⁶

Die Beispiele sind keine Beispiele im Sinne einer Illustration oder eines Belegs von etwas Gesagtem; vielmehr verkomplizieren sie das Gesagte, und häufig ist unklar, wie das Beispiel sich zu den Erläuterungen Graciáns verhält, zumal er sie oft nicht oder nur sehr eklektisch kommentiert. Hinzu kommt ihre unverhältnismäßig große Zahl. Bei Gracián »überwuchert die Unzahl der Beispiele jeden systematischen Anspruch«, sie sind »hyperbolisch«, sie bilden »eine Art eigenes System«. Das ist, laut Poppenberg, »ein Zug, der im Verhältnis zum kategorialen Denken verstörend wirkt.«⁸⁷ Auch das trägt zur rhizomatischen Struktur des Textes bei, denn die Beispiele sind »in alle Richtungen verknüpfbar«, so

dass sie konzeptuelle Linien und Netze durch den Text bilden, die ihrerseits untereinander vernetzt sind und so eine zunehmend komplexere Struktur bilden, deren Dynamik tendenziell nicht zu beenden ist [...]. Der Text erzeugt durch die Art und Weise, wie er gemacht ist, seine eigene – textimmanente – Unendlichkeit.⁸⁸

Während Poppenberg die Fülle positiv wertet, führt die durch sie bedingte Komplexität in anderen – mit Poppenberg lässt sich vermuten »an kategorialem Denken« geschulten – Beschreibungen zu einer negativen Wertung. Menéndez Pelayo, eine der prägenden Stimmen der spanischen Literaturwissenschaft um 1900, etwa schließt seine Auseinandersetzung mit Graciáns Traktat mit folgendem Hinweis:

Como yo gusto más de los libros que contienen errores originales e ingeniosos que de los que repiten pesadamente máximas de una verdad trivial, suelo hojear con cierto deleite la *Agudeza* del P. Gracián, amenizada por las propias agudezas del autor (hombre, al fin, de grandísimo entendimiento) y por una copiosa selva de ejemplos buenos y malos, pero curiosos todos para el amante de la arqueología literaria.⁸⁹

86 Vgl. Selig: »La Agudeza y el arte de citar«, S. 67–74.

87 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 10.

88 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 10.

89 Marcelino Menéndez y Pelayo: *Obras completas. Historia de las ideas estéticas en España, Siglos XVI y XVII*, Madrid: Librería y casa editorial Hernando 1930, Bd. 3, S. 474; Übers. J. Sch.

Da mir Bücher, die originelle und ingeniose Irrtümer enthalten, mehr gefallen als solche, die langweilig die Grundsätze einer trivialen Wahrheit wiederholen, pflege ich mit gewissem Genuss durch die *Agudeza Graciáns* zu blättern, die erweitert ist durch die eigenen *agudezas* des Autors (ein Mann von größtem Verstand) und durch einen dichten (»copiosa«) Wald an guten und schlechten Beispielen, aber alle interessant für den Liebhaber der literarischen Archäologie.

Der dichte, volle Wald an Beispielen ist für Menéndez Pelayo allein von archäologischem Wert – die Lesehaltung, die dem entspricht, ist das »hojear«, das Durchblättern. Wie abundante Bücher lesen, ist eine Grundfrage der literarischen *copia*. Und das Durchblättern ist eine der praktikablen Lösungen angesichts (zu) dicker Bücher. Die Debatte um die »multitudo librorum« in der Frühen Neuzeit fordert auch eine Reflexion des Lesens heraus.⁹⁰ Nicht alle Bücher können gleichermaßen intensiv gelesen werden, schreibt Francis Bacon:

Some books are to be tasted, others to be swallowed and some few to be chewed and digested; that is, some books are to be read only in parts; others to be read, but not curiously; and some few to be read wholly, and with diligence and attention.⁹¹

Die *Agudeza y arte de ingenio* zu lesen, ist nicht nur eine Herausforderung aufgrund ihrer Länge, sondern auch aufgrund der Fülle an Beispielen und insbesondere der vielfältigen Beziehungen, in die diese untereinander und zu den Ausführungen Graciáns treten. Poppenberg argumentiert, dass die Beispiele die ohnehin schon wuchernde und überbordende Systematik des Traktats noch weiter durcheinanderbrächten. Allerdings begründet er das damit, dass die *agudeza* ein »bewegliches Dispositiv« sei,

das in dem Maß, wie es systematisch festgestellt wäre, das nicht mehr leisten könnte, wozu es aufgeboten wird. Das Regulative ist nur ein Aspekt der konzeptistischen Gedankenkunst, deren Faszinosum gerade in der gegenläufigen Spannung von regulativer Intention und unregelmäßiger Produktion liegt.⁹²

90 Vgl. Ann Blair: »Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 60.1 (2003), S. 11–28.

91 Francis Bacon: *Francis Bacon: a critical edition of the major works*, hg. v. Brian Vickers, Oxford: Oxford Univ. Press 1996, S. 439.

92 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 23.

Wie aber liest, interpretiert man einen solchen Text? Eine Antwort darauf bleibt Poppenberg schuldig; auch Beispiele dafür, wie sich das komplexe Netz der Beispiele spinnt. Ich möchte mit meinen folgenden Lektüren das zumindest an Teilen des langen Traktats zeigen. Er erfordert eine andere Lektüre als die durchblätternde, aber auch eine andere als eine, die versucht, eine Systematik zu rekonstruieren. Sie kann sich am *concepto* selbst orientieren. Denn die Verbindungen, die hier im Gesamten des Textes entstehen, ähneln dem, was Graciáns selbst über das Konzept sagt – nämlich, dass es Entferntes zusammenbringt und dabei feine Entsprechungen der Ähnlichkeit, aber auch der Divergenz fruchtbar macht. Es entstehen spannungsgeladene Korrespondenzen zwischen den Beispielen und seinen theoretischen Äußerungen. Die am *concepto* gemachte Beobachtung, dass hier das Verhältnis von Subjekt und seinen Umständen dynamisiert wird, lässt sich auf das Verhältnis von Argument und Beispiel übertragen – auch hier treten die Beispiele in eigene Verbindungen und lösen sich dabei von der theoretischen Argumentation. Dem Leser begegnen viele erstaunliche Korrespondenzen zwischen den Beispielen. Sie sind oft so subtil und assoziativ, dass man sie als zufällig oder vom Interpretieren gewollt abtun mag, sie sind aber so auffallend häufig, dass sie wesentlich zur Charakteristik des Textes beitragen.

Man kann einem solchen Text daher nur nahekommen, wenn man den ihn durchziehenden Linien folgt und dabei den Beispielen ähnlich viel Aufmerksamkeit schenkt wie den Ausführungen Graciáns und den Korrespondenzen, die zwischen ihnen entstehen. Man muss sich eine Schneise durch das Gestrüpp schlagen, wohl wissend, dass dieses sich drumherum fortsetzt.

1.3 Lektüre I: Der Witz als Mutter, ihre vielen Verhältnisse und ihr beziehungsreiches Schreiben

Der Beginn und das Ende von Graciáns *Agudeza* ist gekennzeichnet durch eine auffällige Reihung von Formulierungen und Beispielen der Mutterschaft. Gracián reflektiert damit auf den Bruch, den seine Theorie innerhalb der Geistesgeschichte darstellt – sie distanziiert sich von den etablierten Disziplinen. Gracián reflektiert damit zudem auf die generative Kraft der *agudeza*: Sie generiert oder besser gebiert *conceptos*. Auch als solche vermehrende Kraft ist sie eine Figur der *copia*. Mit der Beschreibung der *agudeza* als Mutter steht Gracián nicht allein, auch Emanuele Tesauro entwirft in seinem in vieler Hinsicht mit Graciáns *Agudeza* verwandten *Il cannocchiale artistotelico* die *argutezza* als Mutter. Gleich zu Beginn schreibt er: »Questa è l'ARGUTEZZA,

Gran Madre d'ogni' ngenoso Concetto [...].⁹³ Die Mütterlichkeit des Witzes, die Gracián indes in den Blick rückt, ist eine an Maria geschulte Mütterlichkeit, sie ist, ähnlich wie Maria Mutter und Braut Christi zugleich ist, vieldeutig. Die *copia* des Witzes vermehrt somit nicht nur, indem sie Neues schafft, sondern auch indem sie Bedeutungen vervielfältigt.

1.3.1 Scharfsinnige Mütter, geköpfte Kinder. Der Beginn des Traktats und seine Komposition

Gracián beginnt den ersten Diskurs (»Panegírico al arte y al objecto«) mit einem erstaunlichen Beispiel:

Fácil es adelantar lo comenzado, arduo el inventar y, después de tanto, cerca de insuperable: aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. Hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio. Contentábanse con admirarla en este imperial epigrama del príncipe de los héroes, Julio César, para ser merecedor de todos los laureles:

Thrax puer adstricto glacie, dum ludit in Hebro,
pondere concretas frigore rupit aquas.
Dumque imæ partes rapido traherentur ab amne,
abscidit heu! tenerum lubrica testa caput.
Orba quod inventum mater, dum conderet urna:
hoc peperi flammis; cætera, dixit, aquis.⁹⁴

Es ist leicht, Begonnenes voranzubringen, schwer etwas zu erfinden, und nach so vielem, fast unüberwindlich: auch wenn nicht alles was fortgeführt auch vorangebracht wird. Die Alten haben für den Syllogismus

93 Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* (1670), hg. v. August Buck, Faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Bad Homburg u. a.: Verlag Max Gehlen 1968, S. 1.

94 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 15. Gedicht übers. v. Ernst Curtius. Gracián lässt hier die zwei letzten Zeilen weg: »Me miseram! plus amnis habet solumque reliquit, / Quo nati mater nosceret interitum«. (»Ich Unglückliche! Der Fluß besitzt das Meiste und hat mir nur dies gelassen, damit ich den Untergang meines Sohnes erführe!« Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: Francke 1993, S. 296). Das Epigramm wird verschiedenen Personen zugeschrieben, die Zuschreibung an Julius Cäsar ist umstritten, vgl. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 297, aber auch Wolfgang Speyer: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld: ausgewählte Aufsätze*, Tübingen: Mohr 1989, S. 62 [179].

Methode gefunden; für die Trope Kunst. Den Scharfsinn stempelten sie ab, um ihm nicht zu schaden oder zu entmutigen, indem sie ihn allein der Kraft des Ingeniums zuschrieben. Sie begnügten sich damit, ihn in diesem herrschaftlichen Epigramm des Ersten unter den Helden, Julius Caesar, aller Lorbeeren würdig, zu bewundern.

Als ein thrakischer Knabe auf dem vereisten Hebrus spielte, durchbrach er mit seinem Gewicht das durch Kälte erstarrte Wasser, und als seine unteren Gliedmaßen auf den Grund gerissen wurden, schnitt eine glatte Eisscholle den Kopf vom Genick ab.

Bald fand die Mutter den Kopf, bestattete ihn durch Feuer und rief aus: Dies habe ich für die Flammen geboren, das andere für das Wasser.

Warum genau dieses Beispiel als erstes von hunderten einer Abhandlung über den Scharfsinn? Gracián nutzt es, um die Neuartigkeit seiner Theorie zu unterstreichen und sie zugleich in Bezug zur literarischen Tradition zu stellen. Die antiken Autoren hätten die *agudeza* zwar bewundert, sie jedoch nicht weiter beobachtet, geschweige denn genauer bestimmt. Auf das Beispiel folgt der Kommentar: »No pasaban a observarla, conque no se le halla reflexión, cuánto menos definición.«⁹⁵ (»Sie sind nicht dazu übergegangen, sie zu untersuchen, weswegen man keine Reflexion geschweige denn Definition findet.«) Reflexion und Definition bietet Gracián allerdings auch nicht – denn nach dieser kurzen Bemerkung leitet er schon das nächste, oben zitierte Sonett über die Demut des heiligen Diego von Lupericio Leonardo de Argensola ein.

Das (wahrscheinlich fälschlicherweise) Julius Cäsar zugeordnete Gedicht über die Eisscholle kann relativ einfach als typisches Beispiel einer scharfsinnigen, pointierten Ausdrucksweise im lateinischen Epigramm verstanden werden. Curtius nennt es ein »besonders krasses Beispiel« aus dem Endstadium, als das »epigrammatische Sinnspiel zur manieristischen Pointensucht entartet«,⁹⁶ deswegen sei es in der manieristischen Theorie des 17. Jh. von Bedeutung gewesen. Die scharfsinnige Wendung liegt in der Äußerung der Mutter, sie habe den einen Teil fürs Feuer, den anderen fürs Wasser geboren. Curtius nennt sie daher eine »unnatürlich witzige Mutter«. ⁹⁷ Das ist insofern eine bemerkenswerte Formulierung, als sie Zeugnis ablegt von

95 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 16.

96 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 296. Curtius behandelt das Beispiel in seinem Abschnitt über den Manierismus; es sei ein Beispiel dafür, wie das Epigramm »das Spiel mit zugespitzten, überraschenden Gedanken« begünstige (S. 295). Er setzt das Beispiel vor seinen Abschnitt über Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*.

97 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 297.

der Geschlechter- und Affektstereotypie des Witzes. Sie impliziert, dass eine trauernde Mutter natürlicherweise keine witzigen Äußerungen macht, und dissoziiert dabei den Witz vom Affekt der Trauer genauso wie von der Mütterlichkeit. Gracián unterläuft dieses doppelte Klischee (Mütter sind nicht witzig, Trauer kennt keinen Witz), wenn er gerade dieses Beispiel an den Anfang seiner Abhandlung stellt. Der erste Witz ist der einer trauernden Mutter. Einige folgende Bemerkungen und Beispiele setzen die hier schon vollzogene Verbindung von Mütterlichkeit und Witz fort – in Richtung einer Verbindung von Weiblichkeit und Witz und insbesondere in Richtung einer Verbindung der spezifischen Mütterlichkeit der Gottesmutter Maria mit dem Witz. Das möchte ich im Folgenden aufzeigen, zunächst lohnt es sich aber, dieses erste Beispiel noch genauer zu untersuchen.

Insofern das Beispiel von der Trennung von Mutter und Sohn handelt, tritt es in Korrespondenz zur Vorrede. Dort wurden die »sutilezas« als Waisenkinder bezeichnet, die fälschlicherweise der Beredsamkeit untergeschoben worden seien: »hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la elocuencia«⁹⁸ (»verwaiste Söhne, die, da sie nicht ihre wahre Mutter kennen, von der Beredsamkeit adoptiert wurden«). Hier tritt eine Mutter auf, die ihr Kind verliert. In beiden Fällen geht es um eine genealogische Unterbrechung – Waisenkinder, deren wahre Mutter die *agudeza* ist, und eine witzige Mutter, die ihr Kind verliert. Dieser Bruch wird durch den scharfen Schnitt, der den Kopf vom Körper des Jungen trennt, unterstrichen. In Vorlagen des Epigramms geschieht dies just in dem Moment, als die Mutter versucht, das Kind vom Eis zu retten, sodass sie selbst die Enthauptung verursacht.⁹⁹ Die Mutterfiguren bei Gracián sind Symptom

98 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, »Al lector«, S. 11.

99 Speyer führt zwei griechische Vorlagen an, von Statilius Flaccus und Philippos von Thessalonike. Er vermutet, dass die Epigramme inspiriert sind durch die Erzählung, dass Orpheus' Kopf und Leier auf dem Hebros schwammen, nachdem er durch die Thrakerinnen getötet und verstümmelt wurde (vgl. Speyer: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld*, S. 62 [179]). Speyer sieht in den Epigrammen bzw. in der ihnen zugrunde liegenden Anekdote eine Vorlage für die christliche Legende vom Tod Salomes. Auch deren Kopf wird von einer Eisscholle abgeschnitten, allerdings just dann, als die Mutter versucht, sie aus dem Eiswasser zu retten. In einem Brief von Herodes an Pilatus heißt es: »Meine geliebte Tochter Herodias starb, als sie auf dem bis zum Uferand zugefrorenen Flusse spielte: plötzlich versank ihr Körper im Wasser bis zum Nacken. Ihre Mutter ergriff sie am Kopf, damit sie nicht vom Wasser weggespült würde. Doch das Haupt des Mädchens wurde abgeschnitten, so daß meine Frau nur das Haupt zurückbehielt. Das Wasser hatte ihren ganzen Körper erfaßt. Meine Frau aber hält das Haupt des Kindes auf ihren Knien und weint; [...]« Speyer: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld*, S. 60 [177]. Diese Legende wird auf ähnliche Weise an verschiedenen Stellen überliefert, der Tod entspricht dem Leid, das Salome Johannes zugefügt hat. Erstaun-

einer gestörten genealogischen Verbindung, sie sind der Versuch, Disparates zusammenzubringen. Maria bekommt dabei eine herausragende Stellung, denn die unbefleckte Empfängnis ist eine Form der Verkomplizierung von Genealogie, treten doch hier mehrere Väterfiguren in die Familie ein.

Auf der Suche nach der Abstammung des Scharfsinns trifft man bei Gracián zuerst eine scharfsinnige oder mit Curtius »unnatürlich witzige« Mutter. Dabei entstehen von dem Beispiel Verbindungslinien in die Vorrede: an die dortige Bemerkung, dass für die in seiner Abhandlung besprochenen »Feinheiten« die wahre Mutter gefunden werden müsse,¹⁰⁰ und an die Formulierung »brennende Theorie«. Das Feuer, in das die Mutter den Kopf ihres Kindes wirft, ruft Letztere auf, die Schärfe der Eisscholle die Schärfe der *agudeza*.¹⁰¹ Der Scharfsinn wird hier in einer materiellen, physischen, ja tödlichen Figur gefasst – gerade diese Enthauptungsszene ist symptomatisch dafür, dass Graciáns Theorie eben keine Trennung von Geist und Körper vornimmt.

lich ist hier das gefrorene Wasser an dem vermeintlichen Handlungsort Palästina, daher vermutet Speyer eine Übernahme aus der griechischen Epigrammatik (Vgl. Speyer: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld*, S. 61 [178]). Otto Weinreich ordnet das Epigramm in den Motivkreis ein zu »jene[n] in der Welt des griechischen Epigramms so auffälligen, unserm Geschmack so wenig zusagenden Versifikationen von seltsamen Todesarten und von verwickelten, oft paradoxen Schicksalsfällen«. Otto Weinreich: »Zu antiken Epigrammen und einer Fabel des Syntipas«, in: ders.: *Ausgewählte Schriften III* [1937–1970], hg. v. Günther Wille, Amsterdam: Grüner 1979, S. 280–316 (zuerst in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 11, 1951 [Mélanges Henri Grégoire III], S. 417–467), hier S. 283 [420/421]. Weinreich geht davon aus, dass es sich um Variationen eines Epigramms handelt: »Gold fand Einer, versteckte statt dessen den Strick. Jedoch Jener, der es versteckt und nicht fand, hing sich am Strick, den er fand.« Das Eisschollen-Epigramm bringt er etwa in Verbindung zu einem Epigramm über einen Angler, der einen Kopf aus einem See angelt und ihn dann bestattet (vgl. Weinreich: »Zu antiken Epigrammen und einer Fabel des Syntipas«, S. 295 f. [438 f.]). Weinreich zieht Verbindungen in die Frühe Neuzeit und bis zu Lessing.

100 Vgl. Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 11 f.

101 Anders deutet das Poppenberg: »Das Ingeniöse scheint einerseits atmosphärisch der Kälte zugeordnet zu sein und ist eisig-schneidend – *agudeza* ist vom Titel an das leitende Wort –, ja enthauptend. Es betrifft andererseits den Kopf und macht ihn – als »teórica flamante« – feurig. Das ergibt das Oxymoron eines eisigen Feuers, das auch in der petrarkistischen Liebeslyrik zu finden ist. Entsprechend folgt dem prinzipien- und kopflosen Prinzip zu Anfang des vierten ›discurso‹ eine weitere Figur der Enthauptung: der Täufer Johannes, der als Vorläufer Christi auf diesen vorausweist und dessen Präfiguration sich in Christus erfüllt (A IV, 40–1). Dem folgt ein Beispiel, das von Maria und der Empfängnis Christi handelt. Das Prinzip des ingeniosen Denkens ist nicht vollends kopflos, aber es gibt dem Kopf einen anderen Ort und eine andere Funktion, indem es ihn in Feuer verwandelt. Durch den Täufer Johannes wird diese Enthauptung christologisch aufgeladen. Das wird durch die Empfängnis Mariä explizit gemacht. Das prinzipienlose Prinzip des Konzeptismus hat sein Maß an der Konzeption des göttlichen Worts.« Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 14.

Gracián wäre nicht Gracián, wenn er dieses Konzept der Mütterlichkeit der *agudeza*, wie es sich zwischen der Vorrede und dem ersten Beispiel entfaltet, in der Folge reflektieren oder klar fortführen würde. Er nimmt es jedoch immer wieder auf. In seinen folgenden Ausführungen genauso wie in weiteren Beispielen finden sich zahlreiche Entsprechungen zu diesem ersten Beispiel, sodass dieser Anfang nicht willkürlich erscheint, sondern vielmehr als erste, recht konkrete Ausarbeitung, die immer wieder variiert wird.

Die unmittelbar darauffolgenden Beispiele markieren zunächst die Reichweite von Graciáns Theorie, indem sie das Facettenreichtum seines Schreibens sowie die große Bandbreite an Beispielen vorführen. Gracián löst ein, was er in der Vorrede angekündigt hat: »afecté la variedad en los ejemplos.« Die Spannung, welche in den Konzepten durch die Beziehung von Entferntem entsteht, überträgt sich so auf seine eigene Theorie. Es folgt das oben bereits zitierte Sonett von Lupericio Leonardo über San Diego, womit Gracián eine Linie von der lateinischen Epigrammatik zur zeitgenössischen spanischsprachigen Dichtung zieht, vom Hebro in seine und Lupericios Heimat Aragón, von der Behandlung kurioser Todesfälle zum Lobpreis Heiliger. Auf den ersten Blick hat dieses folgende Beispiel mit dem vorangegangenen also nichts zu tun, jedoch arbeiten beide Beispiele mit einer Oben/Unten-Topologie: der Körper des Jungen sinkt auf den Grund, sein Haupt steigt im Rauch nach oben; Diego beugt sein Haupt tief und wird zugleich von Gott erhoben (bildlich auch in einem Feuer auf einem Altar); daran knüpft das dritte Beispiel an, das Referat der Predigt des »orador christiano« über den Phönix, auch hier verbrennt einer, wurde allerdings nicht »für das Feuer geboren«, sondern wird durch das Feuer wiedergeboren.

Die folgenden drei Beispiele dieses ersten Diskurses erweitern das Repertoire nochmals: Es handelt sich um einen Vierzeiler über den Namen »Isabel« aus einem der Cancioneros, darauf folgt ein lateinisches Epigramm über Lukretia, schließlich ein Sonett, das Gracián dem portugiesischen Dichter Camoes zuschreibt, aber in einer spanischen Version anführt. Zwischendurch bezieht er sich auf Chrysologus, Plinius, Augustinus, Ambrosius, Martial und Horaz. Er betont, seine Theorie gelte gleichermaßen für Prosa wie für den Vers. Mit Isabel und Lukretia wird das Thema der Mutterschaft fortgesetzt, und beide gehören in eine Reihe heroischer Frauenfiguren, die häufig bei Gracián begegnen.¹⁰²

102 Neben Isabel und Lukretia etwa auch Cleopatra. Die heroischen Frauen werden meist als androgyn oder männlich (»varonil«) beschrieben. Den Hintergrund bilden vier Bilder von Frauen, die (laut dem aragonesischen Chronisten Andrés de Uztarroz) im Palast von Lastanosa hingen: Santa Teresa, Lukretia, Cleopatra, Dona Juana Navarra. Vgl. Andrés de Uztarroz, Juan Francisco: »Descripción de la casa de Lastanosa«, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18.727–55,

Das Thema Mutterschaft zieht sich auch durch die theoretischen Bemerkungen Graciáns, etwa in Bezug auf die eingangs beschriebene Vorstellung von der Abstammung der *conceptos*: So spricht Gracián von der »Empfängnis« von Beispielen (»Concebíanse otros acaso« (»Andere wurden zufällig empfangen«))¹⁰³ und nennt auch die »variedad« eine Mutter, diesmal der Schönheit (»la variedad, gran madre de la belleza.«)¹⁰⁴ Er verwendet erneut zweimal die Formulierung »prohijar« (adoptieren/als Kind zuschreiben),¹⁰⁵ wenn es um die bisher fehlerhafte diskursive Einordnung sowie die Urheberschaft der *conceptos* geht. Gracián erweitert die hier erneut aufgerufene Mutterschaft der *agudeza* durch Bilder des Nährens und der Sättigung: So beginnen zwei Absätze recht unvermittelt mit den parallelistisch komponierten Formulierungen: »Es la agudeza pasto del alma«¹⁰⁶ und »Es la sutileza alimento del espíritu«¹⁰⁷ (»Die *agudeza* ist Weide der Seele«, »Die *sutileza* ist Nahrung des Geistes«). Beides, den Nahrungs- und Sättigungsgedanken und jenen der Abstammung bzw. Genealogie, verbindet er schließlich in einer Passage, welche die Mutterschaft vom weiblichen Körper löst und in Korrespondenz zum Tod bringt. Sie folgt sinnigerweise auf das Epigramm über Lukretia und lautet:

Hállanse gustos felices, tan cebados en la delicadeza, tan hechos a las delicias del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla. Pequeño cuerpo de Crisólogo encierra espíritu gigante; breve Panegírico de Plinio se mide con la eternidad.¹⁰⁸

abgedruckt in: Ricardo del Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid: Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos 1934, S. 221–251, hier S. 231. Uztarroz hat auch ein Lob auf Lastanosas Palast in Versen verfasst: Andrés de Uztarroz, Juan Francisco: »Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa [...]«, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18.725–55, abgedruckt in: Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII*, S. 162–172. Vgl. auch die Erzählung, wie Lastanosa selbst seinen Palast beschreibt, als ein »religioso docto y grave« ihn bittet, ihm alles zu zeigen, er aber selbst nicht aufstehen kann oder will und ihm daraufhin alle Inhalte auflistet; Anonym: »Narración de lo que pasó a D. Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave«, Biblioteca Nacional, Ms. 18.727–55, abgedruckt in: Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII*, S. 252–275.

103 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17.

104 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17.

105 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17 u. S. 18.

106 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17.

107 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 18.

108 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 18 f.

Es gibt glückliche Feinschmecker, so gemästet an Delikatessen, so reif für die Feinschmeckereien des Konzeptes, dass sie nichts anderes verschlingen als Feinheiten. Ihre Werke sind lebendige Körper, mit einer Seele voller Konzepte; sodass die anderen Kadaver sind, die in Gräbern aus Staub ruhen, von Motten zerfressen. Der kleine Körper des Chrysologus schließt einen gigantischen Geist ein; der kurze Panegyricus des Plinius misst sich mit der Ewigkeit.

Zentrale Momente des Vorangegangenen, Nähren und Sättigen, Gebären und Sterben, Hervorbringen und Verwesen, werden hier aufgegriffen. Die Bemerkung über Plinius' *Panegyrikus* erscheint zunächst als Übertragung der vorangegangenen, antithetischen Formulierung über Chrysologus (kleiner Körper, großer Geist) in die Zeitlichkeit. Jedoch ruft damit Gracián auch den Titel dieses ersten Diskurses in Erinnerung: »Panegórico al arte y al objeto«. Mit den letzten beiden Abschnitten setzt er nun zum Lobpreis der *agudeza* an, ein Lob, das auch seiner Theorie gilt:

Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entres sus objetos; entre los de la mente, reina el concepto, triunfa la agudeza.¹⁰⁹

Alle Vermögen haben einen König unter ihren Akten und einen unter ihren Objekten; unter denen des Geistes regiert das *concepto*, es triumphiert die *agudeza*.

Damit prägt Gracián das bisher familiär, als das zwischen Mutter und Kind gefasste Verhältnis von *agudeza* und *concepto* neu, nämlich politisch: Sie sind jeweils Könige oder Königinnen in ihrem eigenen Reich – Gracián ordnet hier *concepto* und *agudeza* der scholastischen Unterscheidung von Potenz (Möglichkeit), Akt (realisierte Möglichkeit) und Objekt (Hinsicht, unter denen Gegenstände untersucht werden) zu, sodass das Konzept als König unter den Akten des Geistes, der Scharfsinn unter den Objekten erscheint. Das folgende Bild verschleift die Differenz von *agudeza* und *concepto* weiter und unterstreicht nochmals ihren strahlenden Triumph:

Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos; y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio.¹¹⁰

109 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 19.

110 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 20.

Verstand ohne *agudeza* und *conceptos* ist wie Sonne ohne Licht, ohne Strahlen; und wie viele der himmlischen Leuchten sind plump, verglichen mit denen des Ingeniums.

Agudeza und *concepto* sind hier gemeinsam das Licht der Sonne, heller noch als die Sterne. Diese Überbietung der Sterne durch die Lichter des Geistes muss in Zusammenhang gebracht werden zu Graciáns spezifischer Bezugnahme auf die »weltliche« Fülle und seiner Verwendung stellarer Metaphorik – was ich in Kap. II.1.4: »Der Sternenhimmel als Projektionsfläche« näher ausführen werde. Hier interessiert mich ein darin enthaltener Verweis auf einen weiteren Themenstrang der *agudeza*: die jungfräuliche Mütterlichkeit Marias. Denn der Triumph über die Sonne, die Sterne, ja die ganze Natur wird (bei Gracián wie bei vielen Autoren des spanischen 17. Jahrhunderts)¹¹¹ Maria zugeschrieben. Gracián rückt mit dem ähnlichen Triumph der *agudeza* diese in die Nähe Marias. Maria erscheint in dieser Perspektive als Figuration des Scharfsinns und der Scharfsinn selbst als Figuration der Gottesmutter.

Die vorangegangenen Absätze haben gezeigt, wie Gracián mit Bildern der Mutterschaft auf die Genealogie seiner eigenen Theorie und auf die generative Kraft der *agudeza* reflektiert. Zugleich geben sie Einblick in den Beziehungsreichtum von Graciáns Schreibweise: Zwischen den Beispielen genauso wie zwischen seinen Ausführungen entstehen zum Teil subtile, zum Teil offensichtliche Korrespondenzen, die in ihrem Zusammenspiel selbst Bedeutung generieren.

1.3.2 Die Gottesmutter als Konzept

Die Bezugnahme auf Maria zieht sich durch Graciáns ganzen Traktat. Maria ist als triumphale Figur der *agudeza* ähnlich. Maria ist »la Reina de todo lo criado«¹¹² (»Königin von allem Geschaffenen«), »Reina de las Estrellas«¹¹³

¹¹¹ Zur spezifischen Ästhetik Marias und der unbefleckten Empfängnis vgl. Gerhard Poppenberg: »Concepción inmaculada. La maravilla de la creación artística a partir de *El santo rey don Fernando de Calderón*«, in: *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, hg. v. Ignacio Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra 2007, S. 163–177.

¹¹² Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 36, S. 418.

¹¹³ Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 54, S. 555 f. Wahrscheinlich geht die Benennung von Maria als »Estrella del Mar« auf den Fehler eines Kopisten zurück, der lateinisch »stilla maris« (Tropfen des Meeres) zu »stella maris« (Stern des Meeres) gemacht hat. »Stilla maris« wiederum ist eine Übersetzung des hebräischen »mar yam«. Vgl. dazu den Kommentarapparat von Graciáns Traktat: Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, S. 730–731. Dort findet sich auch ein Verweis auf Hortensio Paravicinos Predigt auf den Namen Marias. Vgl. auch

(»Königin der Sterne«), »madre de la luz« (»Mutter des Lichts«), sie kleidet sich mit der Sonne, krönt sich mit Sternen.¹¹⁴ Gracián ruft hier die Darstellungen Marias auf, die sich auf die Verse aus der Offenbarung des Johannes beziehen:

Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Sie war schwanger und schrie vor Schmerz in ihren Geburtswehen.¹¹⁵

Graciáns Präsentation von Maria als triumphale Figur ist typisch für die Marienverehrung des 17. Jahrhunderts.¹¹⁶ In seinem dem Marienlob gewidmeten ausführlichen *Tractatus Marialis* von 1660 formuliert zum Beispiel der flämische Augustinerbruder Carolo van Hoorn den Triumph Marias gleich zu Beginn: »Maria est illa, quæ nundumtaxat omnium creaturarum sublunarium & caelestium perfectiones in se complectitur, sed & longè cunctis supereminet.«¹¹⁷ (»Maria ist diejenige, die nicht nur die Perfektionen aller sublunaren und himmlischen Geschöpfe in sich trägt, sondern sie alle noch weit übertrifft.«) Auch hier geht die beispielhafte Formulierung des Triumphs von Maria mit der Lehre einer rhetorischen *copia* einher: Van Hoorn bietet eine Anthologie für Prediger, die in den auf die Erstausgabe folgenden Publikationen als zweiter Teil seines *Füllhorn heiliger und moralischer Redeweisen* (*Cornucopiae concionum sacrarum et moralium*) (ca. 1670) erscheint. Nach ihrer Einschränkung in reformatorischen Bewegungen erhält die Marienverehrung im Kontext der Gegenformation neuen Wind – auch als Ausdruck einer verstärkten Fokussierung der »Ecclesia triumphans«, wie sie Clemens VIII. für das Heilige Jahr 1600 gefordert

Erasmus' spöttischen Kommentar, dass Maria mit dem Meer nichts gemein habe, Desiderius Erasmus Roterodamus: »Naufragium«, in: ders.: *Collected Works of Erasmus. Colloquies*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1997, Bd. 39, S. 351–367, hier S. 355.

114 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 8, S. 102.

115 Off. 12.1–2. *Die Bibel. Einheitsübersetzung 2016*.

116 Vgl. Günter Esser: »Zur Geschichte der Marienverehrung: ein Überblick«, in: *IKZ. Internationale kirchliche Zeitschrift. Neue Folge der Revue internationale de théologie* 99.1–2 (2009), S. 4–32, bes. S. 18. Vgl. Stefano de Fiore: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. v. Wolfgang Beinert u. Heinrich Petri, Regensburg: Pustet 1996, Bd. 1, S. 99–266, bes. S. 172–190.

117 Carolo van Hoorn: *Tractatus marialis de laudibus et praerogativis Beatæ Mariæ Virginis divisus in 24 conciones*, Gandavi 1660, S. 1–2. Übers. J. Sch. Vgl. Esser: »Zur Geschichte der Marienverehrung«, S. 18.

hatte. In Spanien erklärt Philipp IV. im Jahr 1634 Maria zur Schutzpatronin all seiner Gebiete. Ein zentraler Bestandteil ist dabei, insbesondere in Spanien, die Debatte um ihre Jungfräulichkeit. Während in der hochmittelalterlichen Scholastik, z. B. bei Thomas von Aquin, die Mariologie ganz in ihrer christologischen Funktion verstanden wird, rücken die Autoren jetzt die Privilegien Marias ins Zentrum der Aufmerksamkeit und entwickeln dabei eine eigenständige Mariologie, die ab ca. 1580 stark von den Jesuiten geprägt wurde.¹¹⁸ Suárez schreibt den ersten systematischen Traktat über Maria.¹¹⁹ Dabei geht es primär um damals kontroverse Fragen der unbefleckten Empfängnis Mariens und um die Jungfrauengeburt, die auch für die Literatur und Kunst der Zeit zum zentralen Thema werden. Gracián begründet Marias Triumph u. a. mit ihrer Jungfräulichkeit: »no se contentó la gracia de triunfar en la Concepción de la Madre de Dios de la naturaleza y de la culpa, sino que se venció a sí misma excediéndose con prodigiosos reales.«¹²⁰ (»Die Gnade begnügte sich nicht nur damit, durch die Empfängnis der Mutter Gottes über die Natur und die Schuld zu triumphieren, sondern sie siegte auch über sich selbst, indem sie mit herrlichen Glanzlichtern über sich hinausging.«) Poppenberg sieht sogar die zentrale Rolle Marias bei Gracián eben in dem Thema der Empfängnis (»Concepción«) begründet: »Das Marianische gibt den Gehalt, die Intention und Essenz der Konzeptistik: die Konzeption des göttlichen Worts. Maria ist die ›verdadera madre‹ des Waisenkindes *concepto*.«¹²¹ Ich sehe die Relevanz von Maria für Gracián weniger in den Fragen der Empfängnis begründet – vielmehr scheint mir das dem schöpferischen Moment der scharfsinnigen Konzeptistik zu widerstreben –, sondern in zwei anderen, zusammenhängenden Attributen Marias, die es Gracián erlauben, zwei Aspekte der *agudeza* herauszustreichen: ihren absoluten Triumph und ihre Fülle. In Graciáns Ausarbeitung erscheinen diese als Kräfte der Vervielfachung und Relationierung.

118 Vgl. de Fiores: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, S. 175.

119 Als zentrale Quellen der spätscholastischen Mariologie unter Jesuiten gelten die Werke von Petrus Canisius (*De Maria Virgine Incomparabili et Dei Genitrice Sacrosancta*, Ingolstadt: Sartorius 1577, auch unter dem Titel »De Maria Deipara« bekannt) und der Summenkommentar von Francisco Suárez von 1580 ff., der Fragen der Mysterien des Lebens Jesu mit umfangreichen mariologischen Erörterungen beginnt (*Opera omnia*, Bd. 19: *Commentaria ac disputationes in tertiam partem D. Thomae, a quaestione XXVII usque ad LIX (Mysteria vitae Christi)*, hg. v. Charles Berton, Paris: Vivès 1860). Vgl. Sarah Jane Boss: »Francisco Suárez and Modern Mariology«, in: dies.: *Mary. The Complete Resource*, London: Bloomsbury Publishing 2007, S. 256–278.

120 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Dis. 19, S. 215.

121 Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 12.

Marias Triumph impliziert bei Gracián und anderen Autoren des 17. Jahrhunderts Fülle.¹²² Wo Maria ist, ist Fülle: »todo florece donde María nace«¹²³ (»Alles blüht, wo Maria geboren wird«) und andersherum: »sin María, todo es soledad«¹²⁴ (»Ohne Maria ist alles öde«). Sie generiert aber nicht nur Fülle, sondern umschließt in ihrem Triumph die gesamte Welt.¹²⁵ Daher rührt die Beschreibung Marias als Mikrokosmos – Maria schließt »alle Vollkommenheiten aller Geschöpfe unter dem Mond und im Himmel in sich« und ragt »noch weit über alle hinaus«.¹²⁶ In einem Sonett von Marino, das Gracián zitiert, ist sie die Herrin des Himmels (»Donna invitta del Ciel«), die nicht nur über alle Himmelskörper triumphiert, sondern auch den König des Himmels als Gefangenen in ihrem Bauch trägt:

Anzi se'l Re del Ciel da te sol vinto
di Lion fatto Agnello, aver potesti
prigioniero nel ventre, e'n fasce avinto.¹²⁷

Da du sogar den König des Himmels, von dir allein geschlagen,
vom Löwen zum Lamm gemacht, halten konntest
als Gefangenen im Bauch, und in Windeln gewickelt.

Dabei ist die Körperlichkeit Marias – jenseits des Verweises auf die Unbeflecktheit, sprich Unversehrtheit ihres Leibes – ein häufig von Gracián aufgegriffenes Thema: Ihre Brüste, ihr Bauch werden als Überbietung der mensch-

122 Als Vergleich könnte José de Anchieta dienen: Der Jesuit hat ein großes marianisches Versepos verfasst: *De Beata Virgine Dei Matre Maria* [São Paulo, 1563]. Vgl. José de Anchieta: *Poema de la Virgen María. De Beata Virgine Dei Matre Maria. De la bienaventurada Virgen Maria*, übers. u. hg. v. José María Fornell, Santa Cruz de Tenerife: Obispado de Tenerife 1987. Vgl. Jean-Claude Laborie: »From Orality to Writing: The Reality of a Conversion through the Work of the Jesuit Father José de Anchieta (1534–1597)«, in: *Diogenes* 48.191 (2000), S. 56–71, hier S. 56.

123 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Dis. 6, S. 77.

124 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Dis. 7, S. 89.

125 Etwa bei Suarez findet sich die Vorstellung »daß die göttliche Mutterschaft aller anderen Wirklichkeit überlegen sei, selbst der heiligmachenden Gnade«. Die göttliche Mutterschaft könnte selbst durch die göttliche Macht nicht besser sein. Damit bekommt Maria eine transzendente Stellung, »Maria übersteigt an Würde und Gnade sämtliche anderen Kreaturen«. De Fiores: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, S. 184.

126 C. Van Hoorn: *Tractatus moralis de laudibus et praerogativis Beatae Mariae Virginis divisus in 24 conciones*, Gent 1660, 1–2, zitiert nach de Fiores: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, S. 185.

127 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 36, S. 419. Ich danke Giulia Radaelli für die Unterstützung bei der Übersetzung. Vgl. Giambattista Marino: »Donna invitta del ciel«, in ders.: *La lira*, Venetia: Ciotti 1629, 1, Rime sacre, S. 185.

lichen, weiblichen Sexualität gepriesen.¹²⁸ In mariologischer Hinsicht birgt diese Übersteigerung Marias jedoch das Problem, das sie zugleich noch als Gottes Geschöpf, als »Schwester« und »Magd« anerkannt werden soll. Die Gleichzeitigkeit der Attribuierungen führt zu einer Sprengung der üblichen Verwandtschaftsverhältnisse und zur paradoxalen Verbindung von widerstrebenden Zuschreibungen. Maria ist »unsere Schwester [...], auch wenn sie zudem unsere Mutter und Herrin ist«, sie vereint »Größe und Niedrigkeit«.¹²⁹

Dieses theologische Problem ist für die literarische oder ästhetische Ausdeutung von Maria ein Glücksfall: Denn von hier aus eröffnet sich eine ganze Flut an Attribuierungen. Neben den Vergleichen, in denen Marias Triumph gefasst wird – sie ist Sonne, Mond, Stern, Palme, Haus, Horizont, Ozean – ist für ihre Relevanz für Gracián, der mit der Konzeptistik ein Beziehungsdenken entfaltet, insbesondere das Potenzial von zum Teil paradoxalen Verwandtschaftsbeziehungen interessant. Maria ist »Schwiegermutter des Kreuzes« und »Großmutter aller Christen«.¹³⁰ Die Vorstellung der Trinität, also die Vorstellung der Einheit von Gott, Sohn und Heiligem Geist, eröffnet dabei noch weitere Verkomplizierungen. Albrecht Koschorke hat das in seiner Studie zur Heiligen Familie prägnant gefasst, wenn er schreibt, Maria sei »Braut und Mutter Gottes« genauso wie »Mutter als auch Braut ihres eigenen Sohnes«.¹³¹ Im »Beziehungsmodell der Heiligen Familie« ist sie »auf vielfältige Weise zurechenbar.«¹³² Damit sei »[i]n die imaginäre Ordnung des Christentums [...] auch die Möglichkeit zur Überschreitung und zum Tausch geschlechtlicher Identitäten eingebaut.«¹³³ Angesichts dieser durch die Virginität ermöglichten »Kombinationsmöglichkeiten«¹³⁴ spricht Koschorke von einer »Entdifferenzierung«, die nicht beängstige,

128 Vgl. z. B.: Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Dis. 20, S. 232 (unter Bezugnahme auf »Beatus venter qui te portavit, et ubera quae suxisti«). Über ihre Entbindung: Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 34, S. 443 ff.

129 Etwa bei François Feuardent: *Theomachia Calvinistica*, I, Paris: Nivellius 1604, S. 392; Michael a San Augustino: *Institutionem mysticarum libri quator*, 1. I, Antuerpiae: Typis Marcelli Parys 1671, S. 31 f. u. Placido Nigido: *Mariale seu De deuotione erga Virginem dominam in quattuor opuscula digestum*, 1. II, Panormi: Apud Angelum Orlandi 1623, S. 29; alle zitiert nach de Fiores: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, S. 186.

130 Léon de Saint-Jean: *Jésus Christ en son thrône*, II, Paris 1657, S. 117; zitiert nach de Fiores: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, S. 189.

131 Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011, S. 23.

132 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 22. Er spricht von drei Dreiecksbeziehungen: Maria – Joseph – Jesus, Maria – Hlg. Geist/Gott – Christus, Hlg. Geist – Gott – Christus. Vgl. Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 21 f.

133 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 23.

134 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 23.

sondern begeistere, und seine Bemerkungen klingen wie gemünzt auf die Grundverfahren der Konzeptistik:

Die strenge und durch unerbittliche Tabus gesicherte Grenze zwischen möglichen und unmöglichen Verknüpfungen löst sich auf. Taxonomische Begriffe werden gleichnamig, die in ihrem profanen Gebrauch durch einen Abgrund voneinander getrennt sind. Aber diese Entdifferenzierung wird nicht als bedrohlich empfunden. Sie weckt bei den Gläubigen keine Anomie-Ängste. Im Gegenteil, das Spiel und Widerspiel unzusammengehöriger Kategorien geht mit einem ungeheuren Jubel einher. Es löst einen ekstatischen Redefluss, eine übernatürliche, sprachgewaltige Begeisterung aus.¹³⁵

Einen solchen Jubel beobachtet Koschorke etwa in der Hymne auf die »wunderbare Mutter Jesu« von Ephraem. Darin heißt es:

Niemand weiß, wie er nennen soll – deine Mutter, o Herr! Nennt er sie »Jungfrau«, – ihr Kind steht dagegen; »Vermählte«, – keiner hat sie erkannt. Wenn aber schon deine Mutter – unbegreiflich ist, wer kann dann dich fassen! [...] Deine Mutter ist sie, sie allein, – und deine Schwester, zusammen mit allen. Sie wurde dir Mutter, – sie wurde dir Schwester. Auch ist sie deine Braut, – zusammen mit allen reinen Jungfrauen. [...] Ein Wunder ist deine Mutter. [...] Die Ordnungen verkehrte der Schoß deiner Mutter.¹³⁶

Koschorke kommentiert: »Das Sprechen berauscht sich an der Leichtigkeit, mit der solche unverträglichen und paradoxalen Nachbarschaften erzeugt werden können.«¹³⁷ Die Jungfräulichkeit mache Maria »zu einem vielfältigen, unendlich verknüpfbaren Wesen, bis zu dem Punkt, an dem die klassifikatorischen Zeichen zu ›tanzen‹ beginnen. In der Mitte des Tanzplatzes befindet sich eine Auslassung, ein Nicht-Geschehen, ein weißer Fleck.«¹³⁸

Es ist Marias Potenzial, in vielfältige Beziehungen zu treten, ihr »konnettives Vermögen«,¹³⁹ das es Gracián erlaubt, Maria als Figuration der Konzeptistik zu nutzen; die Destabilisierung von konventionellen Geschlechter-Grenzen und -Beziehungen ist dabei ein Nebeneffekt. Die späteren Kapitel über das *Oráculo manual* werden zeigen, dass die Politik der Konzeptistik auf der Fähigkeit zur Einnahme von immer neuen Positionen gründet; der

135 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 73.

136 Ephraem zitiert nach Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 73 f.

137 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 74.

138 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 75.

139 Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 77.

am Scharfsinn geschulte Politiker handelt situativ und ist darin ein Verwandlungskünstler; die semiotische Grundlage dafür findet sich u. a. in den Vergleichen der *agudeza* mit Maria.

1.3.3 Der Scharfsinn Marias. Eine Predigt von Hortensio Paravicino

Am letzten großen Beispiel des Traktats werde ich die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel illustrieren und erläutern: Es geht um Mutterschaft und spezifisch jene von Maria, es beruht auf einer atemberaubenden Übertragung, und es lässt sich als Reflexion auf die Konzeptistik verstehen. Mehr noch, mit ihm kommt ein Stück barocke Text- und Predigtkunst in den Blick, die zeigt, wie eng sich Gracián in seinem theoretischen Entwurf daran anlehnt und zugleich den Stil dieser Texte in ein neues Licht rückt. Hier wird zudem deutlich, wie die kleine Form des Witzes zu größeren Texten werden kann; ein Beispiel dafür, das wird wiederum vor allem die zweite Lektüre zeigen, ist Graciáns Traktat selbst.

Im vorletzten Diskurs, »Ideas de hablar bien«, zitiert Gracián eine Predigt des Hofpredigers von Philipp III., Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga. Dieser war zu Lebzeiten sehr berühmt und aufgrund seiner scharfsinnigen und hochgradig barocken Rhetorik umstritten. Dementsprechend stellt Gracián ihn als Góngora der Prosa vor. Sein Stil sei zwar bewundernswert, die Nachahmung scheitere jedoch meist – genauso wie bei Góngora. Hortensio, heißt es, »juntó lo ingenioso del pensar con lo bizarro del decir; es más admirable que imitable.«¹⁴⁰ (»vereinte das Ingeniöse des Denkens mit dem Bizarren des Sagens; er ist bewundernswerter als nachahmbar.«) Dabei wird sich zeigen, dass Paravicino nicht nur in der Komplexität der Syntax und der Schwierigkeit seiner Formulierungen und Bilder mit Góngora gleichzieht, sondern die zahlreichen intertextuellen Bezüge seiner Predigt konzeptistisch komponiert und dabei mühelos diskursive und theologische Grenzen überspringt.

Gracián zitiert eine lange Passage aus einer Predigt von Paravicino über Mariä Heimsuchung,¹⁴¹ also den Besuch der gerade schwangeren Maria bei der mit Johannes im sechsten Monat schwangeren Elisabeth, wie er im

140 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640.

141 Paravicino hielt die Predigt am 15. September 1625 in San Sebastian in Madrid. Die gesamte Predigt findet sich in seinen *Oraciones evangélicas*, vgl. Fray Hortensio Felix Paravicino: »Sermon de la Visitación de la Virgen Nuestra Señora, a Santa Isabel«, in: ders.: *Oraciones evangélicas* [...], Madrid: Imprenta del Reyno 1640, S. 114–117.

Lukasevangelium berichtet wird.¹⁴² Gracián nennt die Passage Paravicinos ein Goldstück, »trozo de oro«.¹⁴³ In ihr überträgt Paravicino eine Legende über Alkon, den als vortrefflichen Bogenschützen bekannten Vater des Argonauten Phaleros,¹⁴⁴ unter Rückgriff auf Manilius' *Astronomica* auf die Begegnung der beiden Frauen. Er führt griechische Mythologie, römische Astrologie und das Lukasevangelium in seiner Predigt müheelos zusammen und verwandelt dabei die Erzählung über männliche Tapferkeit und ein Lob der Vaterschaft in eine über weiblich-göttliche Wirkkraft und ein Lob der Mutterschaft. Gracián zitiert die Predigt ausführlich und kommentiert sie nicht weiter. Er setzt sie als Goldstück in seinen Text ein, das metaleptisch seine eigenen Verfahren vorführt.

Paravicino berichtet, wie Alkons Sohn in einer Wiese schlief, und das Gras sei zwar süß, aber auch die trügerische Falle einer Schlange gewesen, die diese »verde traición« (»grüne Hinterlist«) für sich zu nutzen wusste, sich zärtlich um den Jungen legte und im Begriff war, ihn zu erwürgen.¹⁴⁵ Sein Vater kam dazu, erstarrte erschrocken (»pasmó a la primera vista y, neutral al ardor y al yelo, entre el temor de la muerte del hijo y el deseo de librarle della, quedó perplejo; pero ¡a cuánta lisonja le sirvió el susto!«, »erstarrte beim ersten Anblick und, unempfindlich für Glut und Eis, zwischen der Angst vor dem Tod des Sohnes und dem Wunsch ihn zu retten, war er perplex; aber zu welcher Schmeichelei diente ihm der Schreck«), er legte Pfeil und Bogen an und schoss so treffsicher, dass die Schlange getötet, des Jungen Haut aber nicht verletzt wurde.¹⁴⁶ Der Junge wurde mit einem Schlag geweckt und dem Tode entrissen, »llegó [...] hasta saltar de placer«, »er sprang vor Freude«.¹⁴⁷ Paravicino kommentiert den glücklichen Schuss des Vaters mit einem Zweizeiler Manilios:

142 Lk 1.39–45: »In diesen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in eine Stadt im Bergland von Judäa. Sie ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabet. Und es geschah, als Elisabet den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabet vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du unter den Frauen und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt? Denn siehe, in dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib. Und selig, die geglaubt hat, dass sich erfüllt, was der Herr ihr sagen ließ.« *Die Bibel. Einheitsübersetzung* 2016. Darauf folgt Marias Lobgesang.

143 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640.

144 Vgl. C. Valerius Flaccus: *Argonautica/Die Sendung der Argonauten. Lateinisch/Deutsch*, hg. v. Paul Dräger, Frankfurt a. M.: Lang 2003, 1. Buch, 398–402 [S. 32 f.].

145 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640.

146 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640.

147 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640.

¡Feliz golpe, estraña destreza, rara arte! La arte, dice Manilio, era el ser padre; la naturaleza venció al peligro, y a un mismo tiempo apartó del mozo la muerte y el sueño, la imagen y la verdad:

*Ars erat esse patrem; vicit natura periculum,
et pariter iuvenem somnoque et morte levavit.*¹⁴⁸

Glücklicher Streich, merkwürdige Geschicklichkeit, seltene Kunst! Die Kunst, sagt Manilius, war es Vater zu sein; die Natur hat die Gefahr besiegt, und entriss den Jungen zur gleichen Zeit dem Tod und dem Schlaf, dem Bild und der Wahrheit.

*Vater zu sein war die Kunst; die Natur bezwang die Gefährdung,
und sie befreite den Jüngling zugleich vom Schlaf und vom Tode.*¹⁴⁹

Paravicino setzt dann ohne weiteren Kommentar mit der Begegnung von Maria und Elisabeth fort:

Durmiendo estaba en la ignorancia de las entrañas, Juan, de su madre; cogido le tenía la primer culebra, vueltas dadas tan apretadamente al pecho, que bebía el veneno la alma, achaques de la primera yerba del Paraíso. Desde su casa le da el ánimo a María: era Madre de Dios y nuestra; viene al lugar del peligro, reconoce en Juan la sierpe, vibra el amor, no los brazos de traidora, las entrañas sí de Madre; arroja la flecha que escogió el Padre por tal, como a voces lo dijo Isaías: *Posuit me quasi sagittam electam*; penetró las entrañas de Isabel, atravesó la culebra, sólo el estruendo sintió Juan, y en él, el beneficio de verse libre; saltó gozoso: *Exultavit infans in gaudio in utero meo*. ¡Estraña destreza, rara arte! *Ars erat esse Matrem*. La arte era ser Madre de Dios.¹⁵⁰

Johannes schief in der Ignoranz des Innersten seiner Mutter, die erste Schlange hielt ihn fest, mit engen Schlingen um das Herz, sodass die Seele

148 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 640 f. Vgl. Marcus Manilius: *Astronomica*, hg. v. G. P. Goold, Cambridge: Harvard Univ. Press 2014, Bd. 5, v. 308 f., S. 324.

149 Manilius-Zitat übers. v. Wolfgang Fels in: Marcus Manilius: *Astronomica. Astrologie*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Wolfgang Fels, Stuttgart: Reclam 2008, Bd. 5, V. 308 f., S. 381. Alkon wird hier als wahrscheinlich vom Sternbild des Pfeils (Sagitta) abstammend beschrieben. Vgl. auch die Übersetzung und den Kommentar von Wolfgang Hübner: *Manilius Astronomica. Buch V*, Berlin u. New York: de Gruyter 2010, Bd. 1 *Einführung, Text und Übersetzung*, S. 102–103 sowie Bd. 2 *Kommentar*, S. 162–173.

150 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 62, S. 641; vgl. Lk 1.44; vgl. Jes. 49.1–2 (Zitat daraus folgt im Haupttext).

das Gift trank, unter dem Vorwand des ersten Grases des Paradieses. Das rüttelte Maria auf: sie war die Mutter Gottes und unsere; sie kommt zum Ort der Gefahr, erkennt in Johannes die Schlange, die Liebe rüttelt nicht die Arme der Verräterin, sondern ja das Innerste der Mutter auf; sie wirft den Pfeil, den der Vater für solches ausgesucht hat, wie Jesaja laut sagte: *Posuit me quasi sagittam electam*; er drang in das Innerste der Elisabeth ein, durchstach die Schlange, Johannes hörte nur den Krach, und in dem Glück, sich frei zu sehen, hüpfte er genüsslich: *Exultavit infans in gaudio in utero meo* (hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leibe). Merkwürdige Geschicklichkeit, seltene Kunst! *Ars erat esse Matrem* [Die Kunst war es, Mutter zu sein]. Die Kunst war es, Mutter Gottes zu sein.

Die Lässigkeit, mit der Paravicino Alkons Geschick beim Bogenschießen auf die Heimsuchung Mariä überträgt, ist bemerkenswert. Umso bemerkenswerter ist, dass weder er noch Gracián die Übertragung kommentieren. Das mag daran liegen, dass beide sie nicht so ungewöhnlich finden, wie sie dem heutigen Leser erscheint – oder dass sie gerade aus der unkommentierten Kühnheit einen Effekt erzielen wollen. Der Eindruck von Kühnheit¹⁵¹ entsteht dadurch, dass der Leser bzw. Hörer dieser Predigt zunächst die beiden kommentarlos aneinandergefügten Erzählungen in ein allegorisches Verhältnis, also ein Verhältnis der gegenseitigen Entsprechung rücken möchte. Das liegt nahe, da einzelne Komponenten wiederkehren: das schlafende Kind, die Schlange, der rettende Pfeil aus der Hand eines hinzukommenden Erwachsenen. Jedoch gibt es einige Glieder, die keine Entsprechung finden (etwa Elisabeth), und die Distanz von dem spielenden Kind in der grünen Wiese und seinem für seine Bogenfertigkeit berühmten Vater zu dem ungeborenen Kind im Körper Elisabeths und dem Besuch der gerade vom Heiligen Geist geschwängerten Maria erscheint so groß, dass es sehr schwer fällt, die eine Geschichte als die Allegorie der anderen zu verstehen. Das Zusammenspiel ist im Sinne der Konzeptistik anders zu verstehen. Dass Gracián die Predigt »Goldstück« nennt, erinnert an seine Bemerkungen zur »agudeza compuesta« als Schmuckstück,¹⁵² und es ist das konzeptistische Funkeln, das das Verhältnis der beiden Geschichten vielleicht besser fasst. Von einzelnen Gliedern entstehen Linien zu anderen, Linien der Entspre-

151 Ich verwende hier bewusst den Begriff »Kühnheit«, um auf die Nähe zur »kühnen Metapher« zu verweisen, wie sie Weinrich bestimmt. Vgl. Harald Weinrich: »Semantik der kühnen Metapher«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37.3 (1963), S. 325–344.

152 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Dis. 3, S. 38. Vgl. meine Ausführungen dazu in Kap. II.1.4.2: »Himmels- und Textmaschinerie«.

chung und des Widerspruchs, die eine Konstellation schaffen, die aufgrund der Entfernung ihrer Komponenten unter hoher Spannung steht.

Von Alkon, dem Vater des von der Schlange gewürgten Jungen, läuft eine Linie zu Maria. Diese rettet zwar auch das schlafende Kind, ist jedoch nicht dessen Mutter, sondern die eines anderen, als Gottesmutter jedoch auch die Mutter aller. Ihr Gruß ist der Pfeil, und die vielleicht größte Spannung entsteht daraus, dass ihre Fähigkeit, Johannes vor der Schlange Erbsünde zu retten, in Korrespondenz tritt mit der Geschicklichkeit eines Bogenschützen. Komplizierter wird das Ganze noch, da Paravicino auf Alkon über Manilius referiert – denn damit kommt eine weitere Begründung der Treffsicherheit Alkons ins Spiel: die astrologische. Alkon, so Manilius, steht wohlmöglich unter Einfluss des Sternbilds des Pfeils. In der Zusammenführung von griechischer Mythologie, römischer Astrologie und christlicher Lehre vervielfältigen sich die Begründungen für die Kunstfertigkeit des oder der Bogenschützin. Alle erscheinen im Feld »himmlischer« Wirkkraft.

Mit dem Bezug zu Manilius wird noch eine weitere Übertragung in Gang gesetzt: Denn dieser bezeichnet nicht die Geschicklichkeit als Kunst, sondern die Vaterschaft (als ob jeder Vater ein Bogenschütze wäre); Paravicino greift das im Folgenden auf, wenn er in seinem – analog zu Manilius' Zweizeiler – formulierten Kommentar der Geschichte »¡Estraña destreza, rara arte! *Ars erat esse Matrem*« den Vater zur Mutter macht. Hier wird die Geschlechtergrenze so einfach überschritten, wie sprachlich das »p« durch ein »m« ersetzt wird. Paravicino führt das Geschick Alkons, welches das Geschick des Vaters zu sein scheint, mit der gerade vollzogenen Empfängnis Marias als Kunst der Mutter eng. Von der Mutter springt er zur Gottesmutter. Diese Kunst ist die Kunst der Gottesmutter: »La arte era ser Madre de Dios.«

Schließlich erweitert Paravicino mit seinen das Manilius-Zitat einleitenden Worten die dort angelegte Engführung von Schlaf und Tod um »Wahrheit und Bild«. Wie diese Ergänzung genau gedacht ist, macht auch die in den verschiedenen Ausgaben abweichende Interpunktion schwer zu deuten: Die Gracián-Ausgabe suggeriert eine Gleichordnung der beiden Begriffspaare (»apartó del mozo la muerte y el sueño, la imagen y la verdad«), die Ausgabe von Paravicinos Predigten von 1640 bricht diese aber durch die Interpunktion auf: »aparto del moço la muerte, y el sueño la imagen, y la verdad.«¹⁵³ Wahrscheinlich kann man Bild und Wahrheit auf Schlaf und Tod insofern beziehen, als der Schlaf als Bild des Todes figuriert. Als Bild und Wahrheit treten dann auch die beiden zusammengeführten Geschichten in den Blick: die von Alkon und seinem Sohn und die von Maria und Johannes. Paravicino

153 Paravicino: »Sermon de la Visitación de la Virgen Nuestra Señora, a Santa Isabel«, S. 116.

überführt die Verse von Manilius in die christliche Theologie. Der Sohn Alkons kann so rückblickend als Präfiguration von Johannes dem Täufer verstanden werden. Maria zertritt¹⁵⁴ nicht nur die Schlange, welche im Christentum die Sünde figuriert, sondern auch jene Schlange, die dem Sohn des Argonauten im Gras auflauerte. Figurative und wörtliche Bedeutung werden mühelos miteinander in Beziehung gebracht. Mit Borges könnte man sagen: Schlangen, die nur erzählt sind, mit solchen, die würgen können. Der Hörer der Predigt wird (hoffentlich) ähnlich wie Johannes aus dem Schlaf und Tod der Sünde gerissen. Treffsicher muss auch der Prediger sein.

Die Engführung von Maria und *agudeza*, auf der ich die metakonzeptuelle Lesart dieser Passage gegründet habe, wird durch ein weiteres Moment unterstrichen: nämlich, dass Maria (durch die Korrespondenz mit Alkon) als Bogenschützin auftritt. Denn das Bogenschießen ist eine weitere zentrale Figuration der *agudeza*. Der bloße Gruß Marias ist der scharfe Pfeil, in der Jesaja-Stelle, die hier zugrunde liegt, heißt es:

Dominus ab utero vocavit me de ventre matris meae recordatus est nominis mei et posuit os meum quasi gladium acutum in umbra manus suae protexit me et posuit me sicut sagittam electam in faretra sua abscondit me.¹⁵⁵

Der HERR hat mich schon im Mutterleib berufen; / als ich noch im Schoß meiner Mutter war, hat er meinen Namen genannt. Er machte meinen Mund wie ein scharfes Schwert, / er verbarg mich im Schatten seiner Hand. Er machte mich zu einem spitzen Pfeil / und steckte mich in seinen Köcher.

Das scharfe Schwert (im lateinischen »gladium acutum«, in der *Biblia del Oso* »cuchillo agudo«)¹⁵⁶ ruft die scharfsinnige, die witzige Rede auf. Gracián denkt die beiden im Konzept zueinander in Beziehung gebrachten Objekte ähnlich wie die beiden Enden eines Bogens. Das Spannen des Bogens durch den Schützen entspricht dem Zusammenbringen der Extreme im Konzept. Die Spannung, die daraus entsteht, bedingt die Schönheit (»hermosura«) des Konzepts. Die *agudeza* ist das Vermögen, diese Spannung zu erzeugen, aber auch das Vermögen, sie wahrzunehmen. Sie ist der spitze Pfeil, der aus der

154 Gemäß der an Gen 3.15 anschließenden Ikonographie.

155 Jes. 49.1–2. *Biblia Sacra Vulgata; Die Bibel. Einheitsübersetzung* 2016.

156 Die *Biblia del Oso* war die gängigste spanische Bibelübersetzung des *Siglo de Oro*; ihren Namen (»Bibel des Bären«) verdankt sie einer Titelillustration, auf der ein Bär sich nach einer Honigwabe streckt. Vgl. *La Biblia, que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento. Tradladada en español* [Biblia del Oso], 1569.

Spannung der Extreme des Konzepts herausschießt und sie zugleich durchschießt: An anderer Stelle heißt es bei Gracián, »sie werfe ihre (Pfeil-)Spitzen der Gegenüberstellung« (»echando sus puntas del careo«)¹⁵⁷. Die *agudeza* ist eine literarische Kunst des Bogenschießens. In ihr verbinden sich »artificio« und »arte« – und das findet sich auch in dem Goldstück Paravicinos, in dem Funkeln zwischen Alkons Geschicklichkeit und der Kunst Marias. Sie schafft »unverträgliche paradoxe Nachbarschaften« (Koschorke) und überbrückt die Differenz zwischen Himmel und Erde – hier in der Übertragung der paganen Legende auf die Heilsgeschichte, der Geschicklichkeit auf die Gnade.

1.4 *Lektüre II: Der Sternenhimmel als Projektionsfläche neuer Verbindungen und das Fernrohr als Reflexionsfigur des Scharfsinns*

Der Konzeptismus schafft »unmögliche« Nachbarschaften, er setzt Entferntes in ein spannungsreiches Verhältnis und schlägt daraus Funken. Während die vorangegangenen Ausführungen dies an einem Beispiel barocker Predigtkunst darlegten, die Gracián weitestgehend unkommentiert aufnimmt, zeigen die folgenden, wie Gracián in der Komposition seines Traktats solche Überschreitungen und solchen Beziehungsreichtum selbst umsetzt. Dabei erscheint der Sternenhimmel als Projektionsfläche und Reflexionsfigur des Konzeptistischen. Hier überlagern sich Weltbilder, astrologische, astronomische und theologische Besetzungen durchschießen einander. Dass das gerade am Sternenhimmel und auf so prägnante Weise dort geschieht, liegt mit an den in der Astronomie und insbesondere mit der Benutzung des Fernrohrs eingeleiteten wissenschaftshistorischen Umbrüchen des frühen 17. Jahrhunderts.

1.4.1 *Astronomie und Konzeptismus: Ent- und Verzauberung des Himmels*

Gracián unterstreicht die herausragende Rolle der *agudeza* anhand des Vergleichs mit dem Sternenhimmel, ich zitiere nochmals aus einer schon angeführten Passage, »y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio.«¹⁵⁸ Die damit formulierte Vorstellung einer Emanzipation und Steigerung der menschlichen Geisteskraft kann in Zusammenhang gebracht werden mit den wissenschaftsgeschichtlichen Umbrüchen der

157 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 63, S. 644f. Vgl. das volle Zitat auf S. 134 dieser Arbeit.

158 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 20.

Frühen Neuzeit. Nahezu zeitgleich mit dem intensiven Interesse an Witz und Scharfsinn gelangen astronomische Entdeckungen, die u. a. durch das Fernrohr möglich waren und die weit über die Astronomie hinaus das Weltbild verändert haben. Sie führen zu einer Verunsicherung gegenüber dem bestehenden Weltbild und der Vorstellung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und zugleich zu einer Aufwertung Letzterer. Dafür muss das »neue«, heliozentrische Weltbild nicht anerkannt werden. In Spanien koexistierten lange beide Vorstellungen,¹⁵⁹ und gerade unter den Jesuiten wurde (aus nachvollziehbaren theologischen Gründen) versucht, an einer Zentralstellung der Erde festzuhalten.¹⁶⁰ Einen Kompromiss bot das von Tycho Brahe entwickelte Modell, das von vielen Jesuiten bevorzugt wurde und die Erde zwar in den Mittelpunkt stellt, die Planeten aber um die Sonne kreisen lässt.¹⁶¹ Nichtsdestotrotz waren die astronomischen Probleme, die die Zentralstellung der aufwarf und die am einfachsten durch eine Revolution des Weltbildes gelöst werden konnten, bekannt, und allein schon durch die Infragestellung der zentralen Stellung der Erde geriet auch die Vorstellung einer um und für den Menschen geordneten Schöpfung ins Wanken.

Bei Gracián findet sich kein Beleg, welches Weltbild er favorisierte, aber die Faszination für das Fernrohr schlägt sich auch in seinen Schriften nieder. Die Einsicht, dass ein bloßes Auge weniger erkennt als eines, das durch technische Hilfsmittel, etwa das Fernrohr, unterstützt wird, rückt die Grenzen menschlicher Erkenntnis in den Blick und zugleich das Potenzial ihrer Emanzipation von ihren natürlichen (oder auch gottgegebenen) Möglichkeiten, indem sie sich mit selbst geschaffenen Hilfsmitteln erweitern lässt. Mit Bezugnahmen auf die mit dem Fernrohr gemachten Entdeckungen reflektieren die Autoren des Konzeptismus ihr eigenes Verwerfen bisheriger Ordnungssysteme und Erkenntnismodi und die damit möglich gewordenen revolutionären Neuerungen. Zugleich kann man vermuten, dass die Aufwertung der menschlichen Findigkeit (welche die astronomischen Entdeckungen ebenfalls bewirkten) die Emphase des Scharfsinns wenn nicht ermöglicht, so doch erleichtert hat.¹⁶²

159 Vgl. Christian Wehr: »Vom Entdecken und Erfinden. Inszenierungen der astronomischen Wende bei Saavedra Fajardo, Quevedo und Gracián«, in: ders.: *Artificios: Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfram Nitsch, Paderborn: Fink 2016, S. 219–232, hier, S. 219.

160 Vgl. die Darstellung durch Georg Schuppener: »Die Jesuiten und die Astronomie«, in: *Himmelspektakel. Astronomie im Protestantismus der Frühen Neuzeit*, hg. v. Sascha Salatowsky und Karl-Heinz Lotze, Gotha: Forschungsbibliothek 2015, S. 48–57.

161 Vgl. Schuppener: »Die Jesuiten und die Astronomie«, S. 54.

162 Dahingehend argumentiert Christian Wehr: Laut Wehr ist die Graciánsche Fassung des

Hans Blumenberg hat die mit Galileos Entdeckungen einhergehenden grundsätzlichen epistemischen Veränderungen hervorgehoben. An seinen Ausführungen wird deren Relevanz für den Konzeptismus deutlich:

Wollte man die noch fehlende Geistesgeschichte des Unsichtbaren schreiben, so würde man in die Versuchung geraten, die Wiederentdeckung, ja nur die Vermutung einer Region des mit natürlichen Organen Unzugänglichen zu verstehen als *Umbesetzung* jener Hinter- und Überwelt des Unsichtbaren, die für das Mittelalter zugleich die Sphäre der religiösen Instanzen war. Von diesen Voraussetzungen her betrachtet, ist das Fernrohr die große, metaphysisch unerwartete und deshalb so relevante Überraschung der beginnenden Neuzeit. Jetzt erwies sich, daß die Welt nicht das für den Menschen aufgeschlagen daliegende, ständig zum Lesen bereite und daher von einem Großen ein für allemal ausgelesene *Buch der Natur* war. Enttäuscht und angestachelt zugleich, mußte der Mensch erkennen, daß das, was wirklich und wesentlich für ihn in der Natur ist, sich nicht von selbst darbot und sich ihm in alle Ewigkeit nicht gezeigt hätte, wenn er sich nicht der eigenen List und gewalttätigen Findigkeit bedient hätte, um den Horizont der Sichtbarkeit, der sich nun als eine höchst faktische und damit ebenso ärgerliche Grenze der natürlichen Potenz herausstellte, zu durchstoßen und mit der Erwartung ständiger Steigerung des Vermögens und Ausweitung des Erreichbaren zu überschreiten.¹⁶³

Blumenberg betont sowohl die Verunsicherung der menschlichen Erkenntnis kraft, die aus den Neu-Entdeckungen hervorgeht, als auch deren Aufwertung. Der Erkenntnisprozess erweist sich als notwendig in die Zukunft offener. Zugleich hebt gerade die mit den Augen gewonnene Erkenntnis die bisherige Täuschung durch die Augen hervor. Die Milchstraße ist eben nicht ein heller Nebel, wie angenommen, sondern eine Vielzahl an Sternen.¹⁶⁴ Das

Scharfsinns nur durch die kopernikanischen Umwälzungen möglich – jedoch für den Preis der Verschleierung dieses Ursprungs. Bei Gracián seien die »Genese des Scharfsinnes und der konstruktiven Imagination aus dem astronomischen Wissen [...] nur noch vage erkennbar, vielmehr basiere offenbar ihre »Ästhetisierung« auf der Verschleierung ihrer »Herkunft aus dem kopernikanischen Weltverhältnis«. Wehr: »Vom Entdecken und Erfinden«, S. 231.

163 Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 16 f. Vgl. auch die Rede vom Fernrohr als Startschuss für den sogenannten »Kopernikanischen Schock«, Heinz Herbert Mann: »Optische Instrumente«, in: *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans Holländer, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 357–407, hier S. 373.

164 Vgl. Jürgen Hamel: »Kepler, Galilei, das Fernrohr und die Folgen«, in: ders.: *Kepler*,

Fernrohr verspricht Verbesserung und hat zugleich gezeigt, dass alles Sehen, alle Erkenntnis revidier- bzw. verbesserungswürdig ist. Viele Autoren der Zeit und unter ihnen eben auch die Autoren des Konzeptismus rufen unter Rekurs auf das Fernrohr diese epistemologischen Fragen auf und reflektieren ihre eigenen Antworten darin. Dabei bietet sich der Konzeptismus als andere Form des weiter oder schärfer Sehens an, als eine Form, die Täuschung zu durchdringen, die vielleicht zuverlässiger ist, da sie weder vom Auge noch von seinen Hilfsmitteln abhängt.

Ich gebe ein Beispiel dafür: Bei Gracián taucht das Fernrohr explizit im *Criticón* auf. Als Hilfsmittel, Entferntes nahe zu bringen, wird es mit dem Scharfsinn und dem Witz korreliert: Beide, Fernrohr und Scharfsinn, modellieren Nähe- und Ferne-Relationen. Die Distanz, die in der zehnten »Crisi« des dritten Teils des *Criticón* mit dem Fernrohr überwunden wird, ist eine zeitliche. Die Protagonisten dürfen durch »cristales« sehen, die weiter noch reichen als das Teleskop Galileos: »Mucho más«, heißt es dort,

pues lo que está por venir, lo que sucederá de aquí a cien años. Estos lo forjaba Arquímedes para los amigos entendidos. Tomad y calzáoslos en los ojos del alma, en los interiores.¹⁶⁵

Viel weiter, bis zu hundert Jahren weit! Diese Gläser hat Archimedes geschliffen für seine gleichgesinnten Freunde. Nehmt sie nur, aber setzt sie euch vor die inneren Augen, die Augen der Seele.

Und tatsächlich sieht Andrenio mit dem Fernrohr in die Ferne des Raums und der Zeit, er sieht, was in den Nachbarländern (momentan ist er in Rom) in der Zukunft passieren wird:

Veo en Francia que matan un Enrico y otro Enrico, y que vuelven a brotar las cabezas de la herética hidra. Veo en Suecia que lo que le sucedió a Gustavo Adolfo en Alemania le va sucediendo por los mismos filos a su sobrino en la católica Polonia.¹⁶⁶

In Frankreich sehe ich, wie sie erst einen Heinrich ermorden und darauf noch einen und wie der Hydra der Häresie wieder die Köpfe nachwachsen.

Galileo, *das Fernrohr und die Folgen*, hg. v. Karsten Gaulke, Frankfurt a. M.: Deutsch 2010, S. 9–34, hier S. 24.

165 Gracián: *El Criticón*, III.10, S. 756; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 853.

166 Gracián: *El Criticón*, III.10, S. 757; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 853 f.

In Schweden sehe ich, wie das, was Gustav Adolf in Deutschland geschah, in ebensolchem Waffengang auch seinem Neffen im katholischen Polen widerfahren wird.

Die Sicht durch die Gläser überwindet nicht nur Distanz, sondern schafft auch Einsicht: in die Ähnlichkeit des Entfernten, nämlich dass das Gleiche wieder geschehen wird. Diese Einsicht dient der Klugheit: Die gereichte Brille soll auf die »faición de la prudencia« (an anderer Stelle im Roman ist das die Nase) gesetzt werden. Das Fernrohr figuriert hier für die Fähigkeit des Scharfsinns, Entferntes zusammenzubringen, und für die Überordnung des Scharfsinns über alle anderen Fähigkeiten, etwa die Klugheit. Die in der Astronomie rein optische Annäherung durch das Fernrohr wird in der Konzeptistik in eine allgemeinere, epistemische und ästhetische Annäherung übersetzt – was zugleich hervorhebt, dass die vermeintlich rein optische Annäherung auch epistemische und ästhetische Annäherungen zur Folge hat.

Das spiegelt die durch die Entdeckung mit dem Fernrohr vollzogene Annäherung der Erde an die Himmelskörper. Mit Galileos Beobachtung der Mondoberfläche geht die Erkenntnis der Ähnlichkeit von Erde und Mond einher.¹⁶⁷ Damit gerät die seit Aristoteles grundlegende Unterscheidung der Erde von den Himmelskörpern ins Wanken. Zu dieser Entzauberung des Himmels trägt wesentlich auch die Beschreibung der Sonnenflecken bei. Sie irritieren die Idee der Unveränderlichkeit und Vollkommenheit der Sonne und damit ihrer metaphorischen Figurationen, etwa Christi, Gott oder der Erkenntnis.¹⁶⁸ Galileo mag, wie Blumenberg betont, diese Annäherung von Himmel und Erde eher als Erhebung der Erde zum Himmlischen gesehen haben;¹⁶⁹ verstanden wurde sie aber häufiger als Erniedrigung der Himmelskörper und damit als theologischer Affront. Brecht legt seinem Galileo in den Mund: »Was du siehst, ist, daß es keinen Unterschied zwischen Himmel und Erde gibt. Heute ist der 10. Januar 1610. Die Menschheit trägt in ihr

167 Mit Bergen und Tälern erweist sich das »Antlitz des Mondes« dem »Antlitz der Erde«, wie Galileo mehrfach betont, sehr ähnlich. Vgl. Galileo Galilei: »Sidereus Nuncius«, in: ders.: *Sidereus Nuncius: Nachricht von neuen Sternen*, hg. v. Hans Blumenberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 77–131, bes. S. 83, 87f. u. 100. Vgl. Hans Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius: Nachricht von neuen Sternen*, hg. v. Hans Blumenberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 7–75, hier S. S. 22f. Vgl. Hamel: »Kepler, Galilei, das Fernrohr und die Folgen«, S. 23.

168 Vgl. Hamel: »Kepler, Galilei, das Fernrohr und die Folgen«, S. 28.

169 Vgl. Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 29. Vgl. Hamel: »Kepler, Galilei, das Fernrohr und die Folgen«, S. 24.

Journal ein: Himmel abgeschafft.«¹⁷⁰ Ich komme auf die Rolle des Himmels für den Konzeptismus gleich zurück, möchte aber noch kurz beim Fernrohr verharren.

Als metakonzeptuelle Figur des Scharfsinns bzw. des Witzes tritt das Fernrohr am prominentesten in Emanuele Tesauros *Il cannocchiale aristotelico* auf: Es führt das Fernrohr im Titel und bildet es auf seinem Frontispiz ab.¹⁷¹ Tesauro entwirft darin eine Theorie der Metapher bzw. der Übertragung überhaupt, die weit über die Dichtkunst hinausreicht und genauso Gültigkeit für die Malerei oder die Feuerwerkskunst beansprucht. Er grenzt sich von der konventionellen Ordnung der Disziplinen ab und betont, etwas zu beschreiben und zu lehren, das die antike Rhetorik nicht erfasst habe. Dennoch stellt er seine Bezugnahme auf Aristoteles aus. Die aristotelische Rhetorik diene ihm als Fernrohr, so schreibt Tesauro zu Beginn seines Traktats, um die »Vollkommen- und Unvollkommenheiten der Redekunst« zu mustern.¹⁷² Das Titelkupfer Tesauros ruft dabei Galileos Verwendung des Fernrohrs auf, denn die Sonne ist mit Flecken dargestellt.

Wenn Tesauro seiner im *Cannocchiale aristotelico* entworfenen Geisteskunst ein Fernrohr vor Augen hält, dann hebt er auch die epistemologischen Umbrüche seiner Zeit hervor. Dabei überträgt er die visuelle Erweiterung des Sichtbaren durch das Fernrohr auf die Erweiterung der Erkenntnis durch den Scharfsinn. Der Scharfsinn wird als Reaktion auf eine chiffrierte Welt vorgeführt. So malt auf dem Titelkupfer von Tesauros Abhandlung die Allegorie der Malerei eine Anamorphose; also ein Bild, in dem etwas erst durch ein Medium sichtbar wird: Die Schrift »omnis in unum« ist nur in der Verzerrung des spitzen Kegels lesbar; das »Alles in einem« wiederum bezieht sich auf die Verdichtung von Entferntem im Konzept. Dadurch macht das Bild etwas sichtbar, was sonst unsichtbar ist. Das wiederum führt Tesauro anhand der Optik als entscheidenden Zug des Ingeniösen an, die »con istrane & ingegnose apparenze ti fan vedere ciò che non vedi.« (»durch seltsame und raffinierte Erscheinungen dich sehen lässt, was du nicht sehen

170 Bertolt Brecht: *Leben des Galilei: Schauspiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 28. Vgl. Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 28.

171 Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico*, Titelkupfer, 1670, hg. v. August Buck, Faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Bad Homburg u. a.: Verlag Max Gehlen 1968.

172 »Talche possiam chiamar le sue [Aristoteles] Rettoriche un limpidissimo CANNOCCHIALE; per esaminar tutte le perfettioni, & le imperfettioni della Eloquenza.« Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico*, S. 2. (»Deshalb können wir seine ›Rhetorik‹ ein äußerst scharfes ›FERNROHR‹ nennen, mit dem man alle Vollkommen- und Unvollkommenheiten der Redekunst mustern kann.« Klaus-Peter Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der ›Acutezza‹ oder von der Macht der Sprache*, München: Fink 1968, S. 22).



Abb. 4: Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1670, Titelkupfer.

kannst«.)¹⁷³ Der Scharfsinn reagiert auf eine chiffrierte Welt, eine Welt also, in der das Buch der Natur nicht einfach (ohne optische Medien, ohne scharfe Durchsicht) lesbar ist. Tesauo unterstreicht, Gott habe das Buch der Natur in scharfsinnigen Metaphern geschrieben, und wenn der Mensch sich des Scharfsinns bediene, dann blitze in ihm der Funken des Göttlichen auf.¹⁷⁴

Der Konzeptismus Graciáns setzt sich insofern von demjenigen Tesauos ab, als er explizit den Scharfsinn des Menschen als Überbietung der Natur darstellt. So heißt es etwa in den letzten Passagen seines Traktats, in denen es um die Gründe («causas») der *agudeza* geht, von denen einer das »Material« ist:

La materia es el fundamento del discurrir; ella da pie a la sutileza. Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas; llega y levanta la caza el ingenio. Hay unas materias tan copiosas como otras estériles, pero ninguna lo es tanto que una buena inventiva no halle en qué hacer presa, o por conformidad o por inconveniencia, echando sus puntas del careo.¹⁷⁵

Die Materie ist das Fundament des Redens; sie stößt die Feinheit an. Schon in den Objekten selbst sind die objektiven *agudezas* vorhanden, insbesondere in den Geheimnissen, Einwänden, Kritiken, wenn mit ihnen gearbeitet wurde; das Ingenium kommt und beginnt die Jagd. Es gibt Materien so üppig (*copiosas*) wie andere steril, aber keine ist es so, dass eine gute Erfindungsgabe darin nicht einen Fang machen könnte, sei es durch Konformität oder Anstoß, indem sie ihre (Pfeil-)Spitzen der Gegenüberstellung wirft.

Die *agudeza* profitiert zwar vom Reichtum der Natur, ist aber auf ihn nicht angewiesen. Diese Emanzipation der Geisteskraft wird, so hat Christian Wehr argumentiert, durch die astronomischen Umwälzungen der Zeit erst möglich. Wehr sieht diese als »die implizite Möglichkeitsbedingung einer

173 Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico*, S. 89; Übers. J. Sch. Zu Tesauo und einer visuellen Ästhetik des Konzeptismus vgl. die Ausführungen in Kap. IV.2.1: »Bildwitz«. Vgl. auch Christian Wehr: »Vom bildlichen zum rhetorischen *trompe-l'œil*. Anamorphotische Repräsentationsverfahren in der Literatur des *Siglo de Oro* (Baltasar Gracian – Francisco de Quevedo)«, in: *Bilder – Texte – Bewegungen: interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*, hg. v. Berit Callsen u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 285–306. Vgl. Ernest B. Gilman: *The Curious Perspective*, New Haven u. London: Yale University Press 1978.

174 Vgl. Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico*, S. 59–66.

175 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 63, S. 644.

Hierarchisierung von *inteligencia* und *naturaleza*«,¹⁷⁶ auf der der Konzeptismus beruht, und bezieht sich dabei auf Blumenbergs oben angeführte These, dass die astronomischen Entdeckungen die »Findigkeit« und »List« akzentuierten. Mit der kopernikanischen Wende trete »[a]n die Stelle des rationalen Nachvollzugs einer kosmologischen Ordnung, deren Abbild und Zentrum der Mensch war, [...] ein produktives, oftmals auch spekulatives Weltverhältnis des Subjekts«. ¹⁷⁷ Darauf basiert laut Wehr der Gracián'sche Scharfsinn und verschleiert doch diese Herkunft. ¹⁷⁸ Dabei, und das haben gerade die vorangegangenen Kapitel deutlich gemacht, erscheint der Scharfsinn nicht als stabilisierendes, sondern als destabilisierendes Verfahren, insofern er immer neue Korrelationen herstellt und sich so von seinem Zentrum entfernt. Der Konzeptismus nutzt das Fernrohr als Reflektionsfigur der durchdringenden, weitersehenden Kraft des Scharfsinns. Der Sternenhimmel auf der anderen Seite wird dadurch zur Projektionsfläche des Reichtums der durch den Scharfsinn geschaffenen Verbindungen.

La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica. No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia. ¹⁷⁹

Die Einheit begrenzt, die Vielfalt erweitert; und etwas ist umso erhabener, je mehr edle Perfektionen es multipliziert. Es glänzen nicht so viele Sterne am Firmament, blühen Blumen auf der Wiese, wie viele Feinheiten sich abwechseln in einer fruchtbaren Intelligenz.

Der Sternenhimmel hat, ähnlich wie Maria, eine metakonzeptuelle Dimension. Dabei wird er zur Projektionsfläche für neue und entfernte Verbindungen.

176 Wehr: »Vom Entdecken und Erfinden«, S. 229.

177 Wehr: *Geistliche Meditation*, S. 30. Vgl. Wehr: »Vom Entdecken und Erfinden«, S. 230 mit Bezug auf Blumenberg.

178 Vgl. Wehr: »Vom Entdecken und Erfinden«, S. 231: »Die Genese des Scharfsinnes und der konstruktiven Imagination aus dem astronomischen Wissen sind hier nur noch vage erkennbar, etwa in der kognitiv-ästhetischen Ambivalenz des *concepto*. Von der imaginativen Erschließung ferner Regionen des heliozentrischen Kosmos wird die *agudeza* bei Gracián weitgehend gekappt. Es scheint fast, als sei ihre Ästhetisierung nur in dem Maße möglich, wie die Herkunft aus dem kopernikanischen Weltverhältnis verschleiert wird. Das (noch zu schreibende) Projekt einer Genealogie arguten Sprechens müsste also mit im Auge behalten, wie das literarische Ingenium der Frühen Neuzeit die Bedingungen seiner eigenen Herkunft und Konstitution unkenntlich macht.«

179 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 29.

dungen und das Sternbild zur Reflexionsfigur der verbindenden Kraft des Scharfsinns. Dass gerade am Himmel diese Verbindungen möglich sind, lässt sich demnach auch mit seiner durch die astronomischen Entdeckungen vollzogenen »Entzauberung« begründen.

1.4.2 Himmels- und Textmaschinerie

Graciáns Korrelation von Sternenhimmel und Scharfsinn wird insbesondere in den Ausführungen zur »agudeza compuesta« deutlich, in denen er längere konzeptistische Texte reflektiert. Ich möchte daran darüber hinaus zeigen, dass Graciáns Schreibstil insofern konzeptistisch ist, als er ein Netz aus Beziehungen zwischen den Beispielen und seinen eigenen Ausführungen schafft.

Gracián beschreibt die »agudeza compuesta« als Schmuckstück und als Überbietung des Sternenhimmels:

La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas, tomada de por sí, pudiera oponerse a estrella; pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquitecturas, sino de asuntos y de conceptos.¹⁸⁰

Die zusammengesetzte *agudeza* besteht aus vielen Akten und Hauptteilen, die sich im moralischen und kunstfertigen Verbund eines Diskurses vereinen. Jeder Stein dieser Kostbarkeiten könnte für sich genommen einem Stern entgegenstehen; aber viele zusammen in einem Schmuckstück scheinen das Firmament überbieten zu können; kunstfertige Komposition des Ingeniums, in der eine erhabene Maschine errichtet wird, nicht aus Säulen und Architraven, sondern aus Angelegenheiten und Konzepten.

Die einzelne *agudeza* wetteifert mit dem einzelnen Stern, die zusammengesetzte mit dem Firmament. Das Bild des Schmuckstücks ruft jenen

¹⁸⁰ Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 3, S. 38. Vgl. Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza«, S. 24. Gracián bemüht den Vergleich zur Architektur auch an anderer Stelle, wenn er die Schönheit als Ziel des *ingenio* betont: »No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato.« Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 26. V. a. Borinski und im Anschluss an ihn Benjamin haben diese architektonischen Bilder aufgegriffen, vgl. Kap. II.2.2: »Ponderación misteriosa: Gracián, Borinski, Benjamin«.

frühneuzeitlichen Reichtum auf, der in den Wunderkammern gesammelt wurde, nämlich insbesondere solchen, in dem sich Natur (der Edelstein) und menschliche Verfeinerung (der geschliffene Stein, das Schmuckstück) verbinden.¹⁸¹ In den Überlegungen zur »agudeza compuesta« überträgt Gracián die Merkmale der einzelnen *agudeza* bzw. des einzelnen *concepto* auf eine größere Komposition – wie im Konzept die einzelnen Teile zueinander in Beziehung treten, treten in der »agudeza compuesta« Konzepte in ein funkelndes Verhältnis. Gracián nennt das eine »máquina sublime [...] de asuntos y de conceptos« und konnotiert den Wettstreit mit dem gestirnten Himmel und den Bezug zur Fülle theologisch. Denn er ruft damit die »máquina estrellada« auf, den gestirnten Himmel, dessen erster Bewegter Gott ist. Der Terminus »máquina« gibt dem nicht nur eine technische, handwerkliche Konnotation, sondern unterstreicht auch die Fülle – »máquina« bedeutet zeitgenössisch neben »artificio de madera o de otra materia, para executar alguna cosa« auch »muchedumbre, copia y abundancia de alguna cosa« (»Artefakt aus Holz oder anderem Material, um eine Sache auszuführen«, »Menge, Fülle und Abundanz einer Sache«).¹⁸² Dass Gracián bei seiner Vorstellung von der »agudeza compuesta« als »máquina sublime« die Himmelsmaschinerie vor Augen hat, belegt eines der Beispiele der »agudeza compuesta«, die er im zweiten Teil bringt. An diesem Beispiel zeigt sich das Verhältnis der »máquina estrellada« des Himmels zur »máquina sublime« der »agudeza compuesta«.

In seinen Ausführungen über die »compuestos por metáfora«, die durch Metaphern zusammengefügt *agudezas*, behandelt Gracián lange ein Gedicht eines unbekanntes Jesuiten-Kollegen, der darin, so Gracián, »die heilige Religion des heiligen Dominikus zum Himmel machte und ihre Heiligen zu Sternen und Planeten«.¹⁸³

181 Vgl. Lorraine Daston u. Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York: Zone Books 2001, S. 276–290.

182 Das *Diccionario de Autoridades* verzeichnet 1734 folgende Bedeutungen von »machina«: 1) »Artificio de madera o de otra materia, para executar alguna cosa«. 2) »muchedumbre, copia y abundancia de alguna cosa« 3) »edificio grande y suntuoso« 4) »phantasia o traza, que uno idea o imagina para forjar alguna cosa« 5) »un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve o ordena: por cuya semejanza se llama así el universo« 6) »conjunto de cosas, dispuestas por método o orden, que representan algún hecho«. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana [...] [Diccionario de autoridades]*, Madrid 1734, abrufbar über *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* auf der Seite der *Real Academia Española*, www.rae.es.

183 »Fue admirado y celebrado este poema en que un padre de la Compañía de Jesús hizo cielo a la sagrada religión de santo Domingo, estrellas y planetas de sus santos«. (»Dieses Gedicht, in dem ein Pater des Jesuitenorden, die heilige Religion des heiligen Dominikus zum Himmel

Dominici sacer ordo polis æquandus Olympi,
 lumine sydereas præterit ille faces.
 Namque tot empireo non flagrant vertice flammæ,
 quot polus iste virum flammea corda gerit.
 Primus Motor ades, sphæram qui ducere primam
 gaudes, et Dominum nomine iure refers.¹⁸⁴
 Aurea Saturni renovavit sæcla Hiacyntus,¹⁸⁵
 et merito illius pegmate lætus ovat.
 Propitium Hesperis iubar est Vincentius¹⁸⁶ oris,
 sic Iovis imperium, nomen et omen habet.
 Martis obire vices quid Petrus¹⁸⁷ martyr isensem
 erigit, et dextra tela trisulca quatit.
 Sol Thomas¹⁸⁸ solis vincit septemplicis ignes,
 diluit, et tenebras, nubile tetra fugat.
 Mercurius Raymundus¹⁸⁹ adest, qui clare vel¹⁹⁰ ipsas
 ætheris oclusi quit reserare fores.
 Antivenus Catherina¹⁹¹ fuit, sed dignior illa,
 Luce sua tantum nobilitated¹⁹² thorum.¹⁹³
 Mox datur astricomos¹⁹⁴ Phoebes spectare iugales,
 luna est, quæ solem ventre Maria tegit.
 Arctos adest, Aries, teloque armatus acuto,

machte und ihre Heiligen zu Sternen und Planeten, wurde bewundert und gefeiert.«) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 546.

184 Gemeint ist der heilige Dominikus von Caleruega (ca. 1170–1221), dessen Name von *dominus* (der Herr) abgeleitet ist.

185 Gemeint ist wohl Hyazinth von Polen (polnisch: Jacek Odrowąż, ca. 1183–1257); Begründer des Dominikanerordens in Polen.

186 Gemeint ist wohl Vinzenz Ferrer (ca. 1350–1419).

187 Gemeint ist Petrus Martyr von Verona (ca. 1200–1250).

188 Gemeint ist Thomas von Aquin (ca. 1225–1274).

189 Gemeint ist Raimund von Penyafort (ca. 1175–1275).

190 Ich lese aus metrischen und semantischen Gründen statt »clare vel« »claret et«. Ich danke Bernhard Teuber für den Vorschlag.

191 Gemeint ist Katharina von Siena (ca. 1347–1380).

192 Ich lese »nobilitare«. So auch in der von Emilio Blanco besorgten Ausgabe der ersten Fassung des Traktats, Gracián: *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* [1642], S. 387.

193 In der früheren Fassung steht »tronum« (Thron), Gracián: *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* [1642], S. 387. Geht man bei dem »thorum« in der späteren Fassung nicht von einem Druck- oder Abschreibefehler aus, kann man mutmaßen, dass Gracián hier das Gedicht bewusst erotisch zuspitzt. Tizians liegende Venus-Darstellung (1538) lag schon vor, Velazquéz' Fassung entsteht um 1647. Ich danke Bernhard Teuber für die Auslegung dieser Verse.

194 Das griechisch klingende »astricomos«, welches sich der Form nach (Mask. Akk. Pl.) auf »iugales« (Jochochsen, Zuppferde) zu beziehen scheint, existiert nicht in den Wörterbüchern. Es könnte »astronomos« (sternkundig) gemeint sein oder – hier folge ich dankbar einem Vorschlag von Bernhard Teuber – es handelt sich hier um einen bewussten Neologismus, der lateinisch »astri« und griechisch »comos« verbindet und so viel wie »mit Sternenhaaren, Sternmähne« bedeuten könnte.

Phillirides, Taurus, Buccina, Virgo, Rotæ,
Tyndaridæ deerant: dedit hunc Augusta decorem,
cum fratres geminos, Tyndaridasque dedit.
Sic cælum hoc gestit, sic urbs Augusta triumphat,
et peragunt festos terra polusque dies.¹⁹⁵

Der heilige Dominikaner-Orden muss mit dem Himmel des Olymps
verglichen werden,
mit seinem Licht übertrifft er das Leuchten der Sterne.
Denn auf dem feurigen Gipfel brennen nicht so viele Flammen,
wie dieser Himmel entflammte Menschenherzen trägt.
Der erste Beweger bist du, der du die erste Sphäre anzuführen
dich freust und der du den Herrn mit deinem Namen zurecht wieder
erklingen lässt.

Das goldene Zeitalter Saturns ließ Hiacynthus wieder aufleben,
und verdienstermaßen jubelt er voller Freude über das Gerüst der
saturnischen Ringe.

Der Glanz, der freundlich über dem Abendland leuchtet, ist Vinzenz,
so hat Jupiters Herrschaft einen Namen und eine Vorbedeutung.
Den Platz von Mars kann Petrus einnehmen, der des Märtyrers Schwert
zückt und mit seiner Rechten dreizackige Geschosse schleudert.
Der Sonnengott Thomas besiegt die Feuer der siebenfachen Sonne,
er löst die Finsternis auf und vertreibt die abscheulichen Nebel.
Am Platz des Merkur ist Raimund, der hell leuchtet und selbst
die Türen des verschlossenen Himmels aufzusperren vermag.
Eine Gegen-Venus war Katharina, aber würdiger ist sie als jene,
mit ihrem Licht ein so hohes Liebeslager zu adeln.
Bald kann man das sternenhähnige Pferdegespann der Phoebe betrachten;
die Mondgöttin ist es, welche in der Gestalt Mariens die Sonne
mit ihrem Bauch verbirgt.

Die Bärin ist da, der Widder, mit scharfem Geschoss bewaffnet,
der Zentaur, der Stier, das Horn, die Jungfrau und die Räder.
Die Tyndariden fehlten: Diesen Schmuck verlieh [erst] Saragossa,
indem sie Zwillingbrüder und [damit] die Tyndariden hervorbrachte.
So frohlockt dieser Himmel, so triumphiert die Stadt Saragossa,
und es begehen Erde und Himmel feierliche Tage.¹⁹⁶

Der Pater vergleicht den Dominikanerorden mit dem Sternenhimmel und zwar dahingehend, dass der Orden den Himmel überbietet. Rhetorisch funktioniert das wie eine Allegorie; den einzelnen Teilen (sprich den Sternen

195 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 546 f. Autor und Entstehungszeit sind unbekannt. Die spanische Ausgabe liefert in der Fußnote eine Übersetzung.

196 Für die Unterstützung bei der Übersetzung und zahlreiche wertvolle Hinweise zu dem Gedicht bedanke ich mich bei Tobias Uhle, Claudia Wiener und Bernhard Teuber.

und Planeten) werden über Ähnlichkeiten Vertreter des Ordens zugeordnet. Dem Ordensgründer sei die Nähe zum ersten Bewegter in den Namen gelegt, er ist der Herr des Dominikanerhimmels, dann folgen verschiedene Heilige des Ordens, die jeweils einem Planeten zugeordnet werden. Gracián kommentiert das Gedicht wie folgt:

Proporciona con notable correspondencia toda la religión con el cielo, y va distribuyendo cada estrella con su santo, con grande propiedad, tomando fundamento de las circunstancias especiales de los términos. Concluye con relevante agudeza, que es lo más dificultoso y más estimado, haciendo el signo de Géminis a los dos hermanos, ornamento de Zaragoza y de su sagrada religión.¹⁹⁷

Er bringt die gesamte Religion in bemerkenswerte Korrespondenz mit dem Himmel und teilt jedem Stern seinen Heiligen zu, mit großer Angemessenheit, indem er als Fundament die speziellen Umstände der Begriffe nimmt. Er schließt mit einer bemerkenswerten *agudeza*, was das Schwierigste und am meisten Geschätzte ist, indem er das Zeichen der Zwillinge zu zwei Brüdern macht, Schmuck von Zaragoza und seiner heiligen Religion.

Die Vernetzung von »Religion« und »Himmel« erfolgt über die Attribute (was Gracián hier »circunstancias especiales« nennt). Jedoch sind die Sternkörper Sprungbretter für einen weiteren Übersprung: nämlich zu den mythologischen Figuren, die wiederum diesen Sternen Paten standen. Die Korrespondenz des Ordens mit dem Himmel hat mindestens einen doppelten Boden. Denn es wird sowohl auf den Sternenhimmel und seine Planeten als auch auf die römischen Götter, die wiederum auf den Sternenhimmel projiziert sind, Bezug genommen. Dabei werden die Unterschiede zwischen Planeten und deren Namenspatronen verwischt, so als ob am Himmel tatsächlich Mars mit der erhobenen Rechten stünde. Mehr noch: Neben ihm steht Gott der erste Bewegter und der Mond. Der christliche Gott, der keinen Stern am Sternenhimmel hat, daneben der Mond, der Maria »ist« – und beide (Gott und Maria) werden ganz nebenbei dem Dominikanerorden eingeordnet. Auch dieses Beziehungsgeflecht sprengt die Übertragungsmöglichkeiten einer Allegorie. Es zeugt von der Flexibilität und zugleich Gewalt der barocken Zuordnungs- und Verwandlungsmöglichkeiten, von der oben beschriebenen Sprungkraft des Witzes, der, wie hier deutlich wird, nicht nur logische, sondern auch theologische Ordnungen

197 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 547.

locker überspringt. Gracián spricht in seinen dem Gedicht vorangehenden Bemerkungen davon, dass die Übertragung in solchen größeren Kompositionen »ohne Gewalt« vonstatten gehe¹⁹⁸ – die hier vorgenommenen Verbindungen müssen jedoch, zumindest im christlichen Himmelsgerüst, ganz schön geknarzt haben.

Nach dem lateinischen Gedicht führt Gracián eine Nachahmung durch seinen Bruder Pedro an.¹⁹⁹ Das ist eine der Erweiterungen, welche die Neuausgabe von der ersten, kürzeren Version, in der sich nur die lateinische Variante findet, unterscheidet.²⁰⁰ Ich zitiere Pedro Graciáns Gedicht in Auszügen:

Es del Guzmán la religión sagrada,
émula de la máquina estrellada,
y aun eclipsa sus lumbres,
pues del empíreo en las voladas cumbres,
no brillan astros materiales tantos
en este Polo, cuantos
abrasados se ostentan corazones,
de santos doctos, ínclitos varones.

Eres tú el Primer Móvil, que la esfera,
gran Domingo, conduces la primera.
Tu nombre misterioso,
Señor te aclama, con razón glorioso.
[...]

Relumbra de Diana el casto coche,
a pesar de la noche;

198 »Cuando se ajustan todas las circunstancias y adyacentes del sujeto al término de la traslación, sin violencia, y con tal consonancia que cada parte de la metáfora fuera un relevante concepto, está en su mayor exaltación el compuesto.« (»Wenn alle Umstände und Anhänge des Subjektes auf den Begriff der Übertragung angepasst werden, ohne Gewalt, und mit solcher Konsonanz, dass jeder Teil der Metapher ein bemerkenswertes Konzept wäre, dann ist das Konzept in seiner größten Verherrlichung.«) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 546.

199 Gracián hatte fünf Geschwister (fünf weitere starben), zwei ältere Schwestern, Teresa und Magdalena, wobei die älteste Schwester, Teresa, aus der ersten Ehe seines Vaters, Francisco Gracián, ein Arztes, mit der 1594 verstorbenen Mariana de Andua stammte. Graciáns Mutter war Ángela Morales Torrellas. Nach Magdalena und Baltasar überlebten noch vier jüngere Brüder: Felipe, Pedro, Lorenzo und Raimundo. Fast alle Geschwister waren wie er selbst Geistliche. Zu Graciáns Familie und seiner Biografie vgl. etwa: Ayala: »Introducción«, S. XIII-XXII und José Enrique Laplana Gil: »Baltasar Gracián y Morales«, in: Real Academia de la Historia: *Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/11224/baltasar-gracian-y-morales> (Zugriff am 14. 2. 2022).

200 Baltasar Gracián: *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* [1642], hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra 2010, S. 386 f.

luna es María, que el horror destierra,
y al Sol divino en vientre humano encierra.
[...]

El Géminis faltaba, y Zaragoza
esta gloria le dio, que imortal goza;
blasona dos hermanos,
aunque floridos, en prudencia canos.

Así este Olimpo se alborozaba padre,
triunfa la augusta Madre;
alegres días nos dispensa el cielo,
festivos los celebra el patrio suelo.²⁰¹

Guzmán's heilige Religion ist
Rivalin der Sternenmaschine
und wenn auch ihre Lichter verfinstern
des Himmels vorspringende Gipfel

leuchten nicht so viele Sterne
auf diesem Gipfel wie viele
Herzen in Brand stehen
von gelehrten Heiligen, berühmten Männern.

Du bist der erste Bewegter, der die Sphäre,
großer Domingo, führt, die erste.
Dein geheimnisvoller Name
nennt Dich Herr, mit ruhmvollem Grund.
[...]

Es strahlt der keusche Wagen der Diana
trotz der Nacht;
Mond ist Maria, vertreibt den Schrecken,
schließt die göttliche Sonne in menschlichem Bauch ein.
[...]

Die Zwillinge fehlten, und Zaragoza
schenkte ihm diese unsterbliche Ehre.
Wappnet sich mit zwei Brüdern,
die trotz ihrer Blüte grau von Klugheit sind.

So jubelt dieser Olymp als Vater,
es triumphiert die erlauchete Mutter,
frohe Tage schenkt uns der Himmel,
Feste feiert der Heimatboden.

201 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 549.

Der Zusatz der Version von Pedro Gracián steht mehrfach im Zeichen der *copia*. Ganz grundsätzlich zeigt sie, wie der Bezug auf eine Vorlage zur eloquenten Ausdrucksweise reichen kann. Dabei stellt sie dem Lateinischen als Sprache der religiösen Dichtung das Spanische bei; den Distichen des unbekanntes Jesuiten die *cuarteto-liras* des spanischen Predigers.²⁰² Dabei zeugt gerade die *canción alirada* (zu der die *cuarteto-liras* gehören) von der Vielfalt an Formen und Traditionen in der frühneuzeitlichen Dichtung; sie rekurriert auf die durch Garcilaso eingeführte petrarkistische Canzone und auf die horazische und pindarische Ode. Als »Kompromißform«²⁰³ vermittelt sie volkssprachliche und antike Dichtung. Das Beispiel generiert aber nicht nur Fülle im Sinne einer Formen- und Sprachenvielfalt, sondern auch in quantitativer Hinsicht. Zwei lateinische Verse werden zu vier spanischen – und das liegt nicht allein an dem Wechsel des Metrums und der Form, sondern auch an Erweiterungen, die Pedro vornimmt. Diese sind kaum inhaltlicher Art. Pedro nennt nicht mehr Heilige bzw. Sterne als sein Vorgänger, er fügt diesen auch nicht unbedingt mehr Attribute hinzu; beides Erweiterungen, die durchaus denkbar gewesen wären. Meist verwendet er einfach mehr Worte und setzt dabei diese – hinsichtlich ihrer grammatikalischen Zusammenhänge – weit voneinander entfernt, so etwa die Entfernung von »abrasados« und »corazones« oder »esfera« und »primera«, die als Adjektiv und Substantiv zusammengehören. Gracián kommentiert, sein Bruder habe »con propiedad y bizarría de estilo« übersetzt (»angemessen und mit bizarrem Stil«). Damit zielt er wohlmöglich auch auf diese Ausreizung der grammatikalischen Möglichkeiten des Spanischen, die ausgehend von Góngora zahlreiche Kritik erfahren hat, und mit »bizarría« verwendet er einen jener Termini, die Wölfflin als diejenigen bestimmte, mit denen die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts den neuen »barocken«, aber von ihnen noch nicht als solchen benannten Stil beschrieben haben.²⁰⁴

Innerhalb seines eigenen Traktats betont Gracián mit dem Zusatz des Gedichts seines Bruders die permanente Erweiterbarkeit seines eigenen theoretischen Schreibens über den Scharfsinn: Während die erste Version nur das eine Beispiel hat, bringt die zweite noch ein weiteres; es könnte noch zahlreiche Ergänzungen geben. Dabei entstehen zwischen dem Gedicht und seiner Übertragung Bedeutungsverschiebungen und -interaktionen, wie sie

202 Die vierzeiligen Strophen umfassen jeweils drei Elf- und einen Sieben-Silber und sind alle gereimt. Zur *cuarteto-lira* vgl. die Darstellung bei Rudolf Baehr: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen: Niemeyer 1962, S. 263–266.

203 Baehr: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, S. 264.

204 Vgl. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 21. Zu »bizarría« bei Gracián, vgl. Hellmut Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genf u. Paris: Droz, Minard 1958, S. 51 ff.

überhaupt in intertextuellen Beziehungen, in denen ja auch Übersetzungen stehen, zu beobachten sind. Mit Gracián können sie als das Funkeln der »agudeza compuesta« beschrieben werden, und innerhalb von Graciáns Traktat greifen sie auch auf seine eigenen theoretischen Bemerkungen über. Man kann das an einzelnen Worten verfolgen – etwa den verschiedenen Bezeichnungen, die die Autoren für die verschiedenen Himmel verwenden: »cielo«, »Olympus«, »polus«, »máquina estrellada«, die jeweils ganz unterschiedliche Welt- bzw. Himmelsanschauungen implizieren und so zueinander in Beziehung setzen; man kann das aber auch in Bedeutungsverschiebungen beobachten: etwa an dem Vers, der Maria mit dem Mond engführt. Während der entsprechende lateinische Vers, »luna est, quae solem ventre Maria tegit«, dahingehend ambivalent erscheint, ob der wachsende »Bauch« des Mondes gemeint ist, der die Sonne verdeckt, oder jener Marias, die die »Sonne« (Christus) in sich trägt, ordnet Pedro den Bauch klar Maria zu (»luna es María, que el horror destierra, / y al Sol divino en vientre humano encierra«) und pointiert in der Gegenüberstellung von »Sol divino« und »vientre humano« das marientheologische Problem, dass der menschliche Leib Marias den göttlichen Sohn in sich trug, Maria in ihrer Fülle alles umfasst; eine Vorstellung, die auch Gracián immer wieder aufruft. Der »sagrado virginal vientre«²⁰⁵ (heilige jungfräuliche Bauch) gebiert, was der Himmel nicht konnte; Gracián zitiert die im 17. Jahrhundert etwa in Abhandlungen über die Trinität beliebten Formulierungen aus dem gregorianischen Repertoire auf die heilige Jungfrau: »*Beata et immaculata virginitas*« sowie »*Quia quem coeli capere non poterant, tuo gremio contulisti*«. ²⁰⁶

Auf das Gedicht Pedro Graciáns folgen einige Bemerkungen zur Panegyrik – auch das eine Erweiterung gegenüber der früheren Version. Der Diskurs darüber, wie längere Texte über (fortgesetzte) Metaphern konzipiert werden können (»compuestos por metáfora«), verschiebt sich so hin zu einem über den Lobpreis. Jedoch fallen dem Leser noch andere Gemeinsamkeiten auf; u. a. geht es erneut um Thomas von Aquin und das Licht, Plácido Mirto habe über Thomas unter Bezugnahme auf das Matthäusevangelium (5.14: »Vos estis lux mundi«) gesagt, dieser sei »todas las luces de antorcha, estrella y sol de la sabiduría.«²⁰⁷ Die Beispiele sind also nicht nur alle Beispiele dafür, wie längere Texte metaphorisch sein können, sondern auch dadurch

205 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 4, S. 42.

206 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 34, S. 401. Gracián zitiert sie als die Motti, mit denen Elisabeth I. von England ihre Jungfräulichkeit rühmte. Die Verse entstammen dem in der Liturgie weit verbreiteten Gebet »*Sancta et immaculata virginitas*«, das in vielen Breviarien und für viele Anlässe verwendet wurde (etwa im zweiten Nocturn am Weihnachtsmorgen).

207 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 549

verbunden, dass sie Lobpreise sind, dafür die Himmelskörper verwenden und z. T. Thomas behandeln. Diese Fäden lässt Gracián dann wieder fallen und kehrt vermeintlich zu seinem Hauptthema zurück, wenn er zeigt, wie die metaphorische Übertragung auch über Unähnlichkeit operieren könne. Er referiert, dass einer erwogen habe, warum zum Abendmahl die Armen gerufen würden, obgleich dieses eine »cena grande« sei; die gegebene Antwort sei, dass Gott nicht gewollt habe, dass das Abendmahl den Mahlzeiten der Reichen entspräche, da diese meist »spät, wenig sauber und kalt« seien, während die heilige Kommunion »häufig, mit reinem Gewissen und heiß in der Devotion« empfangen werden solle. Durch diese Unähnlichkeit sei der Diskurs glücklich und gewichtig geworden.²⁰⁸ Gracián gibt nicht an, was für eine Art Text er hier referiert (wahrscheinlich aber eine Predigt), auch den Autor nennt er nicht; er führt die Passage nur ein mit: »Reparó uno«. Die Herausgeber der kritischen Ausgabe der *Agudeza* kommentieren die Stelle dahingehend, dass die Passage von Baltasar Gracián selbst stamme – ohne nachzuweisen, woher.²⁰⁹

Wenn Gracián sich hier selbst referiert, dann hat er das gründlich vorbereitet. Denn die vorangegangenen Beispiele betreiben eine zunehmende Annäherung an den Autor des Traktats selbst – und zwar über familiäre Bande, die (mit Gracián gesprochen) durch die »circunstancias« der hier angeführten Beispiele aufgerufen werden. Schon mit der Einführung in das lateinische Gedicht über den Dominikanerorden sind wir in seiner Wahlverwandtschaft: Es stammt, wie er hervorhebt, von einem Jesuitenbruder. Das Gedicht mündet in einem Lob zweier Brüder, Zwillinge aus Zaragoza. Zu

208 »Desta suerte reparó uno por qué siendo cena grande la del banquete eucarístico, llama el Señor a los pobres hambrientos, y no a los príncipes y señores; dio la razón, ponderando que no quiere este Señor que su comida tenga las propiedades de las comidas de los señores, que suelen ser, de ordinario, tarde, poco limpias y frías; no sea la sagrada comunión desta suerte, sino al contrario, frecuente, con gran limpieza de conciencia, y con calor de devoción y fervor; de suerte que por la desemejanza trazó su discurso con felicidad y gravedad.« (»Auf diese Weise erwog einer, warum das eucharistische Bankett ein großes Abendmahl wäre, es ruft der Herr die armen Hungrigen und nicht die Prinzen und Herren; er gab den Grund, erwägend, dass der dieser Herr nicht will, dass sein Essen die Eigenschaften der Essen der Herren hätte, die normalerweise spät, wenig sauber und kalt seien; deswegen soll die heilige Kommunion nicht auf diese Weise sein, sondern im Gegensatz, häufig, mit großer Reinheit im Gewissen, mit Hitze der Devotion und Eifer; auf solche Weise, dass er durch die Unähnlichkeit seinen Diskurs mit Glück und Gewicht entwarf.«) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 549 f.

209 Am ehesten wäre die Stelle in Graciáns erst später erschienenen *El Comulgatorio* (1655) zu vermuten; ein in der Tradition von Ignacio de Loyolas *Ejercicios espirituales* stehender Text, der eine die Kommunion vorbereitende Meditationspraxis entwirft. Explizit diesen Vergleich gibt es dort aber nicht.

Ende des Gedichts triumphiert die Stadt Zaragoza. Zaragoza wiederum ist die nächstgrößte Stadt von Graciáns eigenem Geburtsort, Calatayud. Gracián hebt dieses Lob in seinem auf das Gedicht folgenden Kommentar hervor, »Concluye con relevante agudeza, que es lo más dificultoso y más estimado, haciendo el signo de Géminis a los dos hermanos, ornamento de Zaragoza y de su sagrada religión.«²¹⁰ Auf wen mit den Zwillingen angespielt wird, darüber gibt es Spekulationen, wohlmöglich sind es zwei zeitgenössische berühmte Dominikaner der Stadt, die beide Jerónimo heißen: Fray Jerónimo Xavierre und Fray Jerónimo Bautista de Lanuza.²¹¹ Es ist auffällig, dass Gracián zwar nochmals auf die Brüder aus Zaragoza zu sprechen kommt, jedoch nicht deren Namen preisgibt. Kommentarlos geht Gracián zum Gedicht seines Bruders über, dessen Namen er zwar nennt, ihn aber nicht als seinen Bruder einführt. Das Gedicht seines Bruders endet mit dem Heimatboden, dem »patrio suelo«. Dass Gracián daraufhin das Loben kommentiert, unterstreicht diesen Gestus. Es folgt die kurze Bemerkung zu Thomas und dem Licht und dann das Beispiel über das eucharistische Bankett – das er nur mit einem »reparó uno« einführt und von dem die Herausgeber annehmen, dass es sein eigenes ist. Vom Jesuitenorden über Zaragoza und seinen Bruder spitzt sich die Beispielreihe auf den Autor des Traktats selbst zu. Dieser schlägt hier sein Rad: »aquí es donde despliega la rueda de sus rayos« (»Hier schlägt er das Rad seiner Strahlen«)²¹², heißt es kurz zuvor über die Panegyrik.

Dass man geneigt ist, hier ein Selbstzitat Graciáns zu sehen, ist symptomatisch für die Beziehungskunst der Konzeptistik. Sie wirft ihre »Spitzen« über diskursive, theologische, historische Grenzen locker hinweg und vernäht mit feiner Nadel verschiedene Textteile. Dass dem Rezipienten dabei bisweilen Verbindungen auffallen, die vielleicht gar nicht angelegt waren, ist naheliegend. Das findet sogar eine Begründung in Graciáns eigenen, schon zitierten Ausführungen über die Findigkeit des Ingeniums. Keine Materie sei so steril, dass der Scharfsinn darin nicht eine Verknüpfungsmöglichkeit finden könne, wenn er seine Pfeile werfe.²¹³

210 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 547.

211 Vgl. den Kommentar der *Agudeza y arte de ingenio*, S. 845 f.

212 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 53, S. 549.

213 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 63, S. 644.

1.5 Zusammenfassung: Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*

Gracián entwirft eine Theorie, die sich quer zu den bestehenden Disziplinen stellt und in dieser Stellung auch eine Interpretation herausfordert. Er beschreibt die *agudeza* als verbindende Kraft, welche einen breiten ästhetischen, epistemischen und praktischen Anspruch hat – ihre praktischen und poetischen Konsequenzen werden die nächsten Kapitel genauer zeigen. Sie schafft ungewohnte Nachbarschaften, und eben das führt Gracián in seiner Schreibweise auch vor. Besondere Geltung bekommen dabei die vielen Beispiele und ihre Einbettung in Graciáns eigene Ausführungen.

Wie liest man diesen Traktat des 17. Jahrhunderts über die Geisteskunst, ohne permanent in Negationen zu verfallen, d. h. hervorzuheben, was er nicht ist (keine Rhetorik, keine Poetik) und was er nicht leistet (keine stimmige Systematik, keine durchdachte Begrifflichkeit)? Man kann ihn paradigmatisch, ausgehend von jedem einzelnen Beispiel lesen. Häufig wird Graciáns *Agudeza* zitiert, wenn die zeitgenössische Sichtweise auf einen bestimmten Text belegt werden soll. Es werden die vielen Wertschätzungen Góngoras angeführt oder seine bewundernde Bezugnahme auf Martial. Will man Graciáns Text aber nicht allein als solchen Fundus nutzen und teilt man die Einschätzung, dass sich daraus keine klare, systematische Lehre des Konzeptismus ableiten lässt (die sich etwa in einem handlichen Schema zusammenfassen ließe), dann wird man sich auf seinen spezifischen Stil einlassen müssen. Ich habe im Vorangegangenen gezeigt, dass Gracián selbst konzeptistisch schreibt. Er schafft ein Beziehungsgeflecht, in dem es zum Teil ganz simple, zum Teil aber auch schwindelerregende Analogien und Kontraste, Abwägungen und Korrespondenzen zwischen Beispielen, aber auch zwischen Beispielen und Textteilen gibt.

Dabei muss nicht gesagt sein, dass Gracián diese Beziehungen immer selbst intendiert hat, jedoch wird ein Leser seines Traktats so geschult im Erkennen von Analogien, Korrespondenzen und Widersprüchen, dass es ihm schwerfallen wird, nicht auch Graciáns Abhandlung auf diese Art zu lesen. So muss man der Spur aus Entsprechungen, die ich im vorangegangenen Kapitel von dem Dominikanergedicht über die Nachahmung Pedro Graciáns bis zu Graciáns vermutlichem Eigenlob gelegt habe, nicht unbedingt folgen; nimmt man das Korrespondenzdenken der *agudeza* indes an, entsteht hier, um mit Gracián zu sprechen, mindestens ein Funkeln.

Diese ordnungs-ferne, wilde, schwindelerregende Art zu schreiben ist auch Ausdruck einer historischen Umbruchsituation – das haben die Referenzen auf die astronomischen Entdeckungen gezeigt. Der Konzeptismus

partizipiert an einer grundlegenden Erschütterung eines Welt- und Erkenntnismodells, er reagiert auf sie und trägt zugleich zu ihr bei.

Graciáns Konzeption des Witzes steht in enger Verbindung zur Fülle, wie ich sie bei Erasmus beschrieben habe. Gracián schöpft aus Erasmus' Schriften, und in einigen Hinsichten ähneln sich die beiden Abhandlungen *De Copia* und *Agudeza y arte de ingenio*. Auch Graciáns Traktat ist eine Schatzkammer, deswegen wurde er zu Recht auch als Anthologie oder als Handbuch für Prediger gelesen. Dabei zeugt er (wie Rabelais' Schriften) von der möglichen Potenzierung der Fülle durch die Erstarkung der Volkssprachen. Nicht nur das Lateinische dient Gracián als Fundus, sondern auch die erstarkenden romanischen Sprachen – deren zunehmende literarische Wertschätzung belegt Gracián mit der Aufnahme von immer mehr Übersetzungen aus dem Lateinischen in die zweite, erweiterte Version seiner Abhandlung. Dabei stellt etwa die Nachahmung des Dominikanergedichts durch Pedro Gracián dar, wie die Übersetzung als Form der *copia* im Sinne einer überbietenden und fortschreibenden Übertragung dienen kann.

Das Schreiben über Fülle führt häufig zu einem Schreiben in Fülle. Auch das haben die Kapitel über Erasmus und Rabelais veranschaulicht, und auch davon zeugt Graciáns Traktat: Er erweitert seinen Text ständig und impliziert, dass dies auch noch weiter fortsetzbar wäre – durch das Hinzu-nehmen immer neuer Beispiele, aber auch immer neuer Differenzierungen der möglichen Beziehungen im Konzept. Während bei Erasmus und Rabelais diese Erweiterung vor allem als lineare, quantitative Erweiterung erscheint, kommt bei Gracián durch das Beziehungsdenken des Witzes eine weitere Dimension hinzu. Der Text greift nicht nur in die Breite, sondern erscheint als immer wieder neu knüpfbares Netz. Das haben die Bemerkungen zu seinem »unsystematischen« Aufbau genauso wie die Detaillektüren gezeigt.

Der Witz schöpft aus Fülle und generiert selbst wiederum Fülle. Daher rührt seine Polysemie und Unkontrollierbarkeit. Wenn die Fülle ein Treibstoff des Schreibens ist, wird dieser durch den Witz noch zusätzlich angereichert, aber auch verändert. Der Witz treibt nicht linear voran, sondern springt von einem aufs andere. Textuell entstehen dadurch Vernetzungen. Es ist eben diese grundlegende Relationalität, die Graciáns Texte als Abweichung von allen mit Klarheit und Deutlichkeit verbunden epistemischen und ästhetischen Vorstellungen erscheinen lässt. Daraus resultieren die potenzielle Konfrontation mit Descartes und die möglichen Vorwürfe der Un-Systematik, der Schwer-Verständlichkeit, der Un-Ordnung. Dass diese Relationalität zu einer Relativität tendiert, in dem Sinne, dass die in diesem Denken und Schreiben entworfenen Beziehungen Hierarchien unterlaufen, etwa zwischen Subjekt und Attributionen, zwischen Argument und Beispiel, bedingt ihre

Attraktivität für Theoriekonzepte, die eben solchen (oftmals binären) Hierarchisierungen und damit verbundenen Vorstellungen von klarer Distinktion und Ordnung skeptisch gegenüberstehen. Bisher habe ich insbesondere auf Deleuze und Guattari verwiesen – das gilt aber auch für Sigmund Freud und für Walter Benjamin, das werden die nun anschließenden Kapitel über die in die Moderne reichenden Zweige dieses Witzdenkens zeigen.

Die von Gracián entworfene Geisteskunst ist keine *arte* in dem Sinne, dass sie nach Regeln erlernbar wäre. Auch deswegen erscheint sein Traktat eher als Sammlung von Beschreibungen und Vorführungen denn als Regelwerk. Nichtsdestotrotz beansprucht sie auch Lehre zu sein, und gemäß ihrem umfassenden Anspruch gilt diese Lehre nicht nur fürs Denken, Sprechen und Schreiben, sondern auch fürs Handeln. Gracián kennt eine »*agudeza de acción*«. Von Graciáns anderen Schriften, insbesondere den kurzen Abhandlungen über den Helden, den »Discreto« und seine Aphorismensammlung *Oráculo manual*, wurde immer wieder gesagt, sie beinhalteten eine Lebens- und Verhaltenslehre. Das folgende Kapitel wird zeigen, wie diese Lebenslehre Teil der in der *Agudeza* entworfene Stillehre ist. Als Bindeglied zwischen Fülle und Witz erscheint hier der »*engaño*«, die Täuschung – das vielleicht prominenteste Thema des 17. Jahrhunderts. Das Bewusstsein über die potenzielle Zweiseitigkeit jeder Erfahrung (als Täuschung oder als Wahrheit/Ent-Täuschung) generiert eine Vielzahl von Bedeutungen, und zugleich fordert es einen gewitzten Umgang damit. Auf diesen losen Brettern balanciert der Witz, und darin ist er auch eine Verhaltenslehre, das wird das Kapitel über die Politik von Witz und Fülle zeigen.

2 Konstellation: Benjamins Trauerspielbuch und die barocke Moderne

2.1 Benjamin und Gracián

»Gracian ist nicht nur ein großer Autor, sondern gerade heute einer der interessantesten.«²¹⁴ Walter Benjamin war fasziniert von Gracián und setzte sich immer wieder mit ihm auseinander.²¹⁵ In den Dreißigerjahren erwähnt er mehrfach, er plane einen Aufsatz über Gracián, und das Handorakel hat er insbesondere in seinen letzten Jahren intensiv rezipiert.²¹⁶ Dabei bezieht er sich, wie der größte Teil der deutschen Rezeption, auf die Übersetzung Schopenhauers. Auf Ibiza hat Benjamin angefangen Spanisch zu lernen,²¹⁷ für eine Rezeption von Gracián im Original – die ihm eine Auseinandersetzung mit der *Agudeza* ermöglicht hätte – gibt es aber keinen Beleg.

Benjamins Interesse an Gracián und seine Einschätzung seiner spezifischen Aktualität steht im Kontext der deutschen Auseinandersetzung mit dem Barock in den 1920er-Jahren – ein vergleichbares Interesse am Barock gab es zur selben Zeit auch in Spanien. Dem Barock kamen dabei zwei wichtige Rollen zu: Einerseits spiegelt sich in der Epochendiskussion über das »Barock« auch die Auseinandersetzung mit der eigenen »Modernität«;²¹⁸ andererseits gibt es, wie von Helmut Lethen beschrieben, ein Interesse an »Verhaltenslehren der Kälte« von so unterschiedlichen Autoren wie Jünger, Brecht oder Serner.²¹⁹ Das *Handorakel* wird hier als Klugheitslehre rezipiert,

214 Walter Benjamin: »Zwei Kommentare« (1928), in: ders.: *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 125–127, hier S. 125.

215 Vgl. die grundlegende Studie von Mariela Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, Berlin: Kadmos 2018.

216 Vgl. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 152.

217 Vgl. den Brief vom 15. 4. 1933 aus Ibiza an Gretel Karplus, Walter Benjamin: »Briefe 1931–1934«, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, Bd. 4, S. 178, vgl. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 151.

218 Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders.: *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 1,1, S. 203–430, hier S. 235. Vgl. meine Bemerkungen in der Einleitung.

219 Vgl. Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*. Vgl. Kap. III.2.4: »Verhaltenslehren der Kälte (mit Lethen)«.

die in gesellschaftlich und politisch schwierigen und an (metaphysischer) Orientierung armen Zeiten hilfreich sein kann. So hat es auch Benjamin gelesen, das belegt die Widmung des Exemplars, das er Brecht geschenkt hat, in der er aus der Dreigroschenoper zitiert: »Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug.«²²⁰

An dieser Stelle werde ich ausgehend von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1916/1925) eine systematische Verwandtschaft von Benjamins und Graciáns Denken und Schreiben zeigen, die sich in Benjamins Vorstellung der Konstellation ausmachen lässt. Durch diese Verwandtschaft wird das Barocke als Unterströmung der Moderne kenntlich. Während Rainer Nägele ein »Beben des Barock in der Moderne« dahingehend ausmacht, als Benjamin mit seinem Interesse für das Kleine und Kleinste eine Form der an Leibniz anschließenden »Monadologie« betreibe,²²¹ möchte ich das Augenmerk auf theoretische und stilistische Gemeinsamkeiten richten. Mehr als die oftmals beobachtete barocke Stimmung bei Benjamin (etwa in Figuren wie dem Souverän oder der Ruine) interessiert mich der barocke, »spanische« Takt des Buches. Dafür schließe ich insbesondere an solche Studien an, die Benjamins Verhältnis zum spanischen Barock sowie seine spezifische Schreibweise in den Blick rücken, etwa die von Achim Geisenhanslüke, der die zentrale Rolle des europäischen und damit auch des spanischen Barockdramas für Benjamin aufgezeigt hat, von Mariela Vargas, die Benjamins Auseinandersetzung mit Gracián darlegt, sowie an Ausführungen von Winfried Menninghaus und Susan Sontag zu Benjamins Schreibweise.²²²

Benjamins Auseinandersetzung mit dem Barock in seinem Trauerspielbuch basiert auf einem Theorie-Entwurf und einer Schreibpraxis, die mit

220 Das Zitat stammt aus dem »Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens«. Zu diesem Geschenk vgl. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 165 ff. und Helmut Lethen u. a.: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn: Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis«, in: *Arbeitsbuch 3: Drive B: Brecht 100*, hg. v. Marc Silbermann, Berlin: Theater der Zeit / Brecht Yearbook 1997, S. 142–146, hier, S. 144. Zu Brecht und Benjamin vgl. Nikolaus Müller-Schöll: »Bertolt Brecht«, in: *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 77–91, hier S. 77 ff., sowie Hannah Arendt: »Walter Benjamin«, in: dies.: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München: Piper 1971, S. 7–61, hier S. 21–23. Vgl. Kap. III.2.5: »In der Großstadt (Benjamin)«.

221 Vgl. Rainer Nägele: »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie«, in: *MLN* 106.3 (1991), S. 501–527.

222 Achim Geisenhanslüke: *Trauer-Spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, Paderborn: Fink 2016. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*. Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. Susan Sontag: »Under the Sign of Saturn« [1978], in: dies.: *Under the Sign of Saturn*, New York: Vintage Books 1981, S. 109–134.

Graciáns Geisteskunst theoretische Prämissen sowie methodische Besonderheiten teilt – insbesondere die Vorstellung, dass weit auseinander Liegendes zusammengebracht wird, dass daraus etwas evident wird und dass dessen Darstellung nicht in einer kontinuierlichen, argumentativen Weise geschehen kann. Beide Denker positionieren sich damit gegen die in der Rezeption von Descartes etablierten Grundsätze des wissenschaftlichen Schreibens im Dienste einer klaren und distinkten Erkenntnis. Beide Denker wurden damit auch als Alternativen zur cartesianischen Tradition wahrgenommen – bei Benjamin ist das insbesondere seiner Interpretation durch Adorno geschuldet. Hierfür spielen Benjamins (aphoristische) kurze Prosatexte etwa aus dem Umfeld der *Einbahnstraße*, aber auch das um das *Passagen-Werk* herum entstandene Material geschichtsphilosophischer Montagen eine wichtige Rolle. Sie greifen die Überlegungen zur »Konstellation« auf und entwickeln sie fort. Darauf wird dieses Kapitel zulaufen, es beginnt aber bei der deutlichsten Verwandtschaft von Gracián und Benjamin in theoretisch-methodischer Hinsicht, nämlich dem Trauerspielbuch und seiner Vorrede.

2.2 »Ponderación misteriosa«: Gracián, Borinski, Benjamin

Da Benjamin im Trauerspielbuch eine Formulierung aus der *Agudeza* zitiert (es handelt sich um die Überschrift des letzten Abschnittes »ponderación misteriosa«), kann man vermuten, die systematische Nähe sei auch von einer Rezeption begleitet, und Forschungsarbeiten, die Benjamins Barock-Buch mit Gracián in Verbindung bringen, setzen auch meist hier an. Jedoch führt dieses Zitat nur scheinbar zu Gracián, denn Benjamin rezipiert die »ponderación misteriosa« ausschließlich sekundär über Karl Borinskis Abhandlung *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Borinski ist – neben Schopenhauer – der wichtigste Vermittler Graciáns an Benjamin.²²³

Die Art, wie Benjamin das Zitat Borinskis für seine eigene Argumentation nutzt, legt nahe, dass er die Originalstelle bei Gracián nicht konsultiert hat. Das Zitat aus Borinski lautet:

Es ist die Aristotelische Idee des θαυμαστόν [thaumaston], der künstlerische Ausdruck des Wunders [...], der seit der Gegenreformation und vor-

223 Benjamin beschreibt Borinskis Bücher indirekt als »Fundgruben«. Walter Benjamin: »Lob der Puppe« (1930), in: ders.: *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften* hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 213–218, hier S. 213.

nehmlich seit dem Tridentinum auch diese Künste beherrscht. Es ist der Eindruck übernatürlicher Kräfte, der im mächtig sich Ausladenden und wie von selbst Gestützten gerade in den Regionen der Höhe erweckt werden soll, gedolmetscht und akzentuiert durch die gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration. [...] Diesen Eindruck nur noch zu verstärken, wird auf der anderen Seite – in den unteren Regionen – die Wirklichkeit dieser Gesetze wieder übertrieben in Erinnerung gehalten. Was denn anderes wollen die durchgehenden Hinweise auf die Gewalt der tragenden und lastenden Kräfte, die ungeheuren Sockel, die doppelt und dreifach begleiteten vorgeschobenen Säulen und Pilaster, die Verstärkungen und Sicherungen ihres Zusammenhalts, um einen – Balkon zu tragen, was besagen sie, als durch die Stützwierigkeiten von unten das schwebende Wunder von oben eindringlich zu machen. Die ›Ponderacion misteriosa‹, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt [...].²²⁴

Borinskis Passage suggeriert, dass die »ponderación misteriosa« ein Eingreifen Gottes meine, und so verwendet Benjamin sie auch. Das hat jedoch nur noch wenig mit Graciáns Bestimmung der »ponderación misteriosa« zu tun. Die meisten Interpreten, die hier einen Bezug auf Gracián ausmachen, machen sich nicht die Mühe, Graciáns Ausführungen zur »ponderación misteriosa« zu konsultieren und übersehen so, dass Benjamin sich hier allein auf Borinski bezieht, dabei Borinskis Darstellung der »ponderación misteriosa« stark verkürzt, und dass zugleich Borinski Graciáns Bestimmung, wenn nicht falsch, so doch sehr eigenwillig für seine Zwecke versteht.²²⁵

Gracián betitelt den sechsten Diskurs seiner *Agudeza* mit »De la agudeza por ponderación misteriosa« und bestimmt diese Form des Scharfsinns zunächst so:

²²⁴ Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung 1914, Bd. 1, S. 193; Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 408.

²²⁵ Eine Ausnahme bildet Vargas. Sie kontrastiert zwar Benjamins und Borinskis »Abwandlungen« der »ponderación misteriosa« mit dem Verständnis bei Gracián und weist auf die Unterschiede hin; allerdings versteht sie Gracián anders als ich, sie sieht in der »ponderación misteriosa« bei Gracián eine »Intensivierung [...] des Selbstgefühls des dichtenden und erkennenden Subjektes«; Gracián spiele mit der »doppelten Bedeutung der *ponderación*«, einer im »Inneren des Subjektes also im privaten oder aber auch im öffentlichen Bereich, also etwa als gelungene ästhetische Darstellung eines *concepto*« (Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 113). Mit Letzterem meint sie eine »nicht-mentalistiche Interpretation«, das sei eine, welche die »ponderación misteriosa« als »externen Gegenstand« verstehe (Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 114).

Mucho promete el nombre pero corresponde la realidad de su perfección; quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita; y toda noticia que cuesta es más estimada y gustosa.

Consiste el artificio desta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto; repito: causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil y adecuada que la satisfaga.²²⁶

Viel verspricht der Name, aber die Wirklichkeit entspricht seiner Perfektion; wer Geheimnis sagt, sagt Ungewissheit, versteckte und verborgene Wahrheit; und jede Kenntnis, die schwerfällt, wird umso mehr geschätzt und genossen.

Die Kunstfertigkeit dieser Art des Scharfsinns besteht darin, die Verbindung der Extreme oder der korrelierenden Begriffe des Gegenstandes geheimnisvoll zu gestalten (»levantar misterio«); ich wiederhole: Gründe, Effekte, Attribute, Umstände, Kontingenzen; und nachdem man die Koinzidenz und Vereinigung erwogen hat, gibt man einen subtilen und angemessenen Grund, der sie befriedigt.

Die »ponderación misteriosa« setzt Gracián's generelle Forderung nach Schwierigkeit besonders gut um. Sie basiert darauf, dass sehr weit Entferntes zusammengebracht wird und zunächst die Dunkelheit oder das Geheimnis dieser Beziehung reflektiert wird. Daraufhin wird das Geheimnis gelüftet, indem ein Grund für diese entfernte Beziehung gegeben wird. Die Lösung ist besonders effektiv, denn sie löst eine besonders hohe Spannung oder, anders formuliert, sie ist besonders helllichtig, denn die Beziehung war besonders dunkel:

Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solícitase la curiosidad; luego, lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio.²²⁷

Umso versteckter der Grund und umso herausfordernder, desto mehr schätzt man das Konzept, die Aufmerksamkeit erwacht mit den Bedenken (reparo), die Neugierde wird geweckt; später gibt das Exquisite der Lösung schmackhaft das Geheimnis frei.

226 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 6, S. 73.

227 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 6, S. 82.

Als erstes Beispiel führt Gracián Ovid an, der auf das Opfer reflektiert, das der Sonne gemacht wurde: ein schnelles Pferd. Nach der Erwägung dieses Opfers gibt er als Antwort, warum der Sonne ausgerechnet ein Pferd geopfert werde, den Grund an, dass dem Gott der Schnelligkeit (»dios de la ligereza«) nicht langsame, schwerfällige Tiere geopfert werden dürften (»animales tardos y perezosos«). Die *agudeza*, so Gracián explizit, besteht in beidem: in der Erwägung, dass es eben ein Pferd und nicht ein Elefant oder ein Stier sein müsse, und in dem Grund, der angegeben werde. In der Folge bringt Gracián einige weitere Beispiele, u. a. ein Sonett Lope de Vegas über Absalom und seinen Tod; mit den Haaren in den Zweigen einer Terebinthe verfangen, wird er von Joab erschlagen.²²⁸ Das Sonett spielt das Sterben in der Luft gegen seine Machtambitionen auf der Erde antithetisch aus. Gracián hebt das in seinem Kommentar hervor, in der Luft zu sterben werde in Zusammenhang gebracht mit Absaloms Hochmut, aber auch in (widersprüchliche) Korrespondenz mit seinem irdischen Eifer, zudem bestehe eine Beziehung zwischen der Vorstellung der Gelegenheit als kahlköpfiger Figur und dem Verfangen der Haare²²⁹ – es dürfte nochmals deutlich werden, wie komplex Gracián das Beziehungsgeschehen in Konzepten denkt. Ein weiteres Beispiel bezieht sich auf eine Predigt von Clemens von Alexandrien, in der er auf die sonderbare Begebenheit bei dem Sängerwettstreit von Eunomius und Aristón eingeht, als eine Zikade für die gesprungene Saite Eunomius' einspringt. Da dieses (und die vorangehenden Beispiele) besonders wichtig für Borinskis und damit auch Benjamins Rezeption sind und sich dort die entscheidenden Formulierungen für die Übertragung ins Räumliche und Architektonische finden, zitiere ich nochmals die längere Passage aus Gracián. Zunächst seine Einleitung des Beispiels:

No se requiere que haya dificultad entre los extremos, y menos repugnancia o contradicción; Porque ésas son otras especies más artificiosas en este género de agudeza; pero siempre ha de haber algún fundamento sobre que se haga el reparo y se levante la ponderación; como lo fue aquella rara contingencia que pondera Clemente Alejandrino [...].²³⁰

Es ist nicht notwendig, dass es eine Schwierigkeit zwischen den Extremen, noch weniger eine Abstoßung oder einen Widerspruch, gibt; denn

²²⁸ Vgl. 2 Sam. 13–19.

²²⁹ Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 6, S. 75, Gracián schreibt als Kommentar zu dem Sonett: »Nótese la muchedumbre de correspondencias: entre el quedar en el aire y su vanidad; mejor, entre su ambición de ocupar la tierra y quedarse al aire; más recóndita, entre la ocasión calva y sus cabellos, que le fueron lazo para tan desdichada muerte.«

²³⁰ Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 6, S. 75 f.

das sind andere, kunstvollere Arten in dieser Gattung des Scharfsinns; es braucht aber immer irgendein Fundament, über das man die Beobachtung (*reparo*) macht und über das sich die Abwägung erreichte; wie es zum Beispiel in dieser sonderbaren Kontingenz geschieht, die Clemens von Alexandrien abwägt [...].

Daraufhin folgt der kurze Bericht, dass die Zikade für die gerissene Saite einspringt, Clemens gebe folgende Lösung an:

Pondera el de Alejandría la rara contingencia, y da salida al misterio diciendo que es tan agradable la música al mismo cielo, que con providencia especial la favorece y la autoriza.²³¹

Der Alexandriner wog diesen seltenen Zufall ab und löst das Geheimnis, wenn er sagt, dass die Musik dem Himmel selbst so angenehm ist, dass er mit besonderer Providenz sie bevorzugt und autorisiert.

Daraufhin erwähnt und zitiert Gracián noch Alcianos Emblem dieser Szene, das mit »*Musicam diis curæ esse*« betitelt ist.²³²

Auf diese Beispiele geht Borinski in der von Benjamin zitierten Passage ein. Der Satz Borinskis, mit dem Benjamin endet, geht noch weiter. Ich zitiere nochmals seinen Beginn, Benjamin bricht nach »vorausgesetzt« ab:

Die »*Ponderacion misteriosa*«, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz *Musicam diis curæ esse*. Die Cicade, die die springende Saite im alexandrinischen Sängerkrieg des Eunomos gegen Ariston vertritt, die Terebinthe des Absalon, sind klassische und biblische Zeugen.²³³

Borinski bezieht sich hier auf die genannten Beispiele Graciáns, und aus ihnen scheint er auch sein Verständnis der »*ponderación misteriosa*« als tatsächliches Eingreifen Gottes gewonnen zu haben. Bei Gracián kommt Gott im Kontext der »*ponderación misteriosa*« jedoch gar nicht vor, es ist nur die Rede vom Wohlgefallen des Himmels und seinem Eingreifen als ein Moment eines Beispiels, nämlich die Begründung, warum die Zikade für die

231 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 6, S. 76.

232 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 6, S. 76 f.

233 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, S. 193; vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 408.

gesprungene Saite einspringt. Unter einer »ponderación misteriosa« versteht Gracián indes nicht dieses Einspringen Gottes, sondern die Abwägung oder Reflektion eines schwer zu verstehenden, dunklen Zusammenhangs und die scharfsinnige Lösung, die angeboten wird. Benjamin zitiert an dieser Stelle nur Borinskis Nebenstellung von »ponderación misteriosa« und »das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk«. Das verändert nicht nur Graciáns Vorstellung der »ponderación misteriosa«, sondern verkürzt auch jene Borinskis, denn eine spätere Stelle, wo dieser nochmals auf sie zu sprechen kommt, berücksichtigt Benjamin nicht. Das ist nur ein Beispiel für Benjamins durchaus gewaltsame Art zu zitieren. Zitate in seiner Arbeit, schreibt er in der *Einbahnstraße*, seien »wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen«. ²³⁴

Borinski bezieht sich zweimal auf Graciáns »ponderación misteriosa« – beide Male perspektiviert auf eine spezifisch barocke Architektur. An der ersten, schon zitierten Stelle macht er die in den Beispielen und den Ausführungen zu ihr angelegte räumliche Semantik für seine Reflektion einer spezifisch barocken Architektur fruchtbar, insbesondere die Oben/Unten-Topologie. Diesem Anliegen kommen Graciáns Ausführungen insofern entgegen, als sie häufig die semantischen Spannungsverhältnisse in räumlichen Verhältnissen fassen. Das haben die Zitate und Beispiele deutlich gemacht: Über einem »Fundament« wird die Erwägung »erhoben«, Absalom hängt zwischen Himmel und Erde, die Zikade greift »von oben« in den Wettstreit ein etc. Die »ponderación« dagegen hat das Tiefe, das Schwere in den Namen gelegt, »ponderar« kann man nicht nur mit »erwägen, abwägen« wiedergeben, sondern eben auch im Sinne von »pesar« mit »wiegen«. Wenn Borinski von der Schwere der Sockel vs. dem schwebenden Wunder spricht, dann knüpft er hier an. An einer zweiten Stelle seiner Abhandlung führt er Graciáns Geistestheorie ganz grundsätzlich mit der Architektur eng, wenn er von der »Architektonik der ›Concepte«« spricht:

Wie dem Geiste Wahrheit allein nicht genügt, so im Bau nicht bloß Festigkeit. Wie die Symmetrie in der griechischen und römischen Architektur dem Gesicht schmeichelt, so hält der Bau eines kunstvollen Epigramms die Einsicht in der Schweben. Der Parallelismus der Konzepte als Stilglieder wird nicht aus dem gravitatischen Gegenschritt des Tanzes <Menuett> deduziert. Dahin ist er wohl auch erst aus dem allgemeinen Stilprinzip gelangt. Sondern aus dem unverbrüchlichen Zusammentreten der Bauglieder [...]. ²³⁵

234 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 67.

235 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, S. 199.

Kurz darauf geht Borinski erneut auf die »ponderación« ein. Hier versteht er sie nicht als Eingreifen Gottes, sondern als Wunder, als das Unverständliche.

Die Gewichtsverteilung <ponderacion>, das Abwägen der Wirkungen, geschieht »angenehmsten« durch »Schwierigkeit«, »Gegensätzlichkeit«, »Übertreibung« <difficultad, cotrarietad, exageracion>. [...] Das A und O ist hier das tatsächliche Wunder, die »ponderacion misteriosa«, als das absolut Unverständliche.²³⁶

Die Verteilung der Elemente im Konzept mit Baugliedern und architektonischen Gewichtsverteilungen zu vergleichen, ist eine eigenwillige, aber auch reizvolle Interpretation Graciáns.²³⁷ Diese Bemerkungen Borinskis zur »ponderación misteriosa«, hier als das Unverständliche, kommen Graciáns Bestimmung näher.

Benjamin bezieht sich jedoch nur auf Borinskis erste Erwähnung der »ponderación misteriosa« und verkürzt diese, indem er Borinski mitten im Satz unterbricht. So schreibt er die »ponderación misteriosa« allein Gott zu. Dabei kommt ihm Borinskis Übertragung in die Architektur für sein Verständnis des deutschen Trauerspiels als Trümmer entgegen, aus denen »die Idee von ihrem Bauplan«²³⁸ spricht, mit dem er seine Abhandlung beendet. Er überträgt nach dem langen Borinski-Zitat die architektonischen Oben-Unten-Verhältnisse auf den am Ende des Trauerspielbuchs entwickelten Zusammenhang von Subjektivität und Allegorie, wenn er schreibt: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch »Ponderación misteriosa« festgehalten.«²³⁹ Die Annahme, Benjamin schließe über die »ponderación misteriosa« an die Gedanken Graciáns an, lässt sich philologisch also nicht halten, auch dann nicht, wenn zu ihrer Rettung angenommen wird, die Subjektivität, wie Benjamin sie hier versteht, könne mit dem »sujeto« und den dunklen, geheimnisvollen Beziehungen seiner Attribute bei Gracián in Verbindung gebracht werden, wie etwa Vargas vorschlägt.²⁴⁰ Denn »sujeto« meint bei Gracián nicht menschliche

236 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, S. 200.

237 An anderer Stelle leitet er aus den Ruinen und Grotten das Mysteriöse ab. Vgl. Karl Borinski: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle: Niemeyer 1894, S. 189, vgl. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 110.

238 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 409.

239 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 408.

240 Vgl. Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 112. Zur Kritik an Vargas vgl. Gerhard Poppenberg: »Benjamins Trauerspielbuch und das spanische Barock.

Subjektivität, von der Benjamin spricht, sondern jeden möglichen Gegenstand, Thema, Subjekt einer Rede.

Gleichwohl gibt es eine Verwandtschaft zwischen Benjamins und Graciáns theoretischen Entwürfen. Sie wird in Benjamins Begriff der Konstellation besonders anschaulich.²⁴¹ Aufgrund dieser tiefer liegenden Verwandtschaft kann Graciáns »ponderación misteriosa« für Benjamin fruchtbar werden, obwohl er sie missversteht. Denn in dem radikalen Umschlag, den Benjamin mit der »ponderación misteriosa« aufruft, klingt das Grundmoment von Graciáns Konzeptistik nach: Aus dem Zusammenbringen von Entferntem erzielt die *agudeza* Effekte, die umso größer sind, je entfernter und schwieriger zu erkennen der Zusammenhang war. Graciáns Geisteskunst ist Beziehungskunst, eine Kunst des prägnanten Zusammenstellens; das wiederum gilt auch für sein eigenes Schreiben, denn seine Geisteskunst als eine die gängigen Disziplinen und Denkformen überschreitende Kunst zeitigt auch eine andere, wiederum schwierige Form der Darstellung. Und eben diese Momente: das prägnante Zusammenstellen, das Fruchtbarmachen von Beziehungen, die Übertragung dieser theoretischen Prämissen auf das eigene Schreiben, sie zeichnen auch Benjamins Trauerspielbuch aus. Sie prägen insbesondere seine Kritik der Erkenntnis in der Vorrede, bei der eine Engführung von Gracián und Benjamin ansetzen muss.

2.3 Konstellation und concepto (und ein Seitenblick auf Leibniz' Monade)

Am deutlichsten wird die systematische Nähe zwischen Gracián und Benjamin in Benjamins Vorstellung der Konstellation, wie er sie in der »Erkenntniskritischen Vorrede« des Trauerspielbuchs umreißt. Dieser zunächst anhand der »Idee« entwickelte Terminus wiederum ist Grundlage für die in Benjamins späterem Schreiben wichtigen Begriffe des »Denkbildes« und des »dialektischen Bildes«. Von der Konstellation eine Brücke zum Konzeptismus zu schlagen, ist ein Forschungsdesiderat,²⁴² ein Bindeglied stellt, wie auch bei

Überlegungen ausgehend von zwei Neuerscheinungen zum Thema«, in: *PhiN. Philologie im Netz* 87 (2019), S. 125–133, hier S. 132.

241 Der Terminus kommt erstmals in einem Brief an Scholem vor (Dezember 1917), dort in kritischer Auseinandersetzung mit Kant. Vgl. Hans Heinz Holz: »Idee«, in: *Benjamins Begriffe*, hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, Bd. 2, S. 445–478, hier S. 448.

242 Das Desiderat formuliert u. a. Poppenberg in seiner Rezension der Publikationen von Geisenhanslüke und Vargas. Poppenberg: »Benjamins Trauerspielbuch und das spanische Barock«, S. 128: »Der Weg vom barocken *concepto* zum dialektischen Bild Benjamins scheint

Freud, die romantische Ironie dar, mit der Benjamin sich auseinandersetze. Rückt man einige der theoretischen Postulate und der »Dunkelheiten« der »Erkenntniskritischen Vorrede« und ihr ambivalentes Zusammenspiel mit der folgenden Abhandlung über das Trauerspiel ins Licht des frühneuzeitlichen Konzeptismus, bekommen diese eine Vorgeschichte, welche ihre Züge und Ziele klarer hervortreten lässt. Das Barock erscheint so als dunkle Unterströmung der Moderne und die Modernität Benjamins als eine mögliche Fortsetzung einer breiten, barocken Geisteskunst.

In der »Erkenntniskritischen Vorrede« führt Benjamin die Konstellation im Zusammenhang mit seinem Anliegen ein, das Trauerspiel als Idee zu verstehen.

Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.²⁴³

Die Idee ist nicht der Begriff, sie entsteht auch nicht aus dem Gemeinsamen verschiedener Beispiele, vielmehr wird die Idee gerade in den Extremen ersichtlich. Als Ideen leisten Namen, wie etwa »Barock«, die »Synthese« von »Extreme[n]«,²⁴⁴

Die Phänomene sind laut Benjamin nicht einfach in den Ideen enthalten, das wird in seinen Ausführungen zur Rolle der Begriffe für die Darstellung der Idee deutlich:

Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration von jenen. Denn in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt. Sie sind in ihnen nicht enthalten. Vielmehr sind die Ideen deren objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation.²⁴⁵

noch ganz unbekannt zu sein. Benjamin hat die elementare Verfassung des prämodernen Denkens ausgehend von der barocken Allegorie aufgezeigt und diese Denkform über die romantische Ironie – die ihm die Einsicht ins Barocke vorgebildet hatte – bis zu seinen eigenen Konzeptionen des mimetischen Vermögens und des dialektischen Bilds weiter entfaltet.«

243 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 215. Zu seinem Verständnis der Idee vgl. S. 218 u. 230.

244 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 221.

245 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 214.

Die Konfiguration stiftet einen Mehrwert, den Benjamin mit dem Sternbild erfasst: »Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen.«²⁴⁶ Ein Sternbild ist nicht die bloße Addition der Sterne, es basiert auf den imaginären Linien zwischen ihnen. Entscheidend ist nicht der einzelne Punkt, sondern die Zusammenstellung.

Als Beziehungsphänomen von Extremen ist die Benjamin'sche »Idee« dem Gracián'schen *concepto* vergleichbar. Dabei wurde von Hans Heinz Holz sogar auf eine mögliche begriffsgeschichtliche Verwandtschaft von frühneuzeitlichem *concepto* und Benjamins Idee hingewiesen. Er greift weiter zurück als bis zu Gracián, wenn er in Anschluss an die begriffsgeschichtliche Arbeit von Erwin Panofsky auf den Terminus der »idea« in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, insbesondere bei Vasari hinweist, der Überschneidungen mit dem Terminus des »conchetto« hat.²⁴⁷ Aus Letzterem wiederum entwickelt sich auch die barocke Vorstellung des *conchetto* bzw. *concepto*, denn hier ist schon das für Graciáns Fassung des *concepto* entscheidende Moment eines beziehungsreichen Gefüges von Entsprechungen angelegt.²⁴⁸ Genau ein solches sieht Holz auch als Grundlage für Benjamins Idee-Begriff, ein Zwischenglied macht er in der Frühromantik, insbesondere bei Schlegel aus. Die Ideen bei Benjamin seien

Produkte einer ars combinatoria, die aus dem immer nur bruchstückhaft und ruinös gegebenen Material der innerweltlich Seienden Bedeutungseinheiten herauskristallisiert, also semantische Wechsel ausstellt, deren ontische Deckung darin besteht, daß die in sie eingehenden Elemente innerweltlich wirklich sind und alle innerweltlichen Wirklichkeiten konstruktiv miteinander verknüpft und allegorisch aufeinander bezogen und projiziert werden können. Ideen sind von Menschen gestiftete Namen für solche Konstruktionen und Allegorien.²⁴⁹

246 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 214.

247 Holz bezieht sich auf die begriffsgeschichtliche Arbeit von Erwin Panofsky, der bei Vasari eine Bedeutung von *idea* und *conchetto* als »jedwede künstlerische Vorstellung, die, im Geiste entworfen, der äußeren Darstellung vorangeht« bestimmt. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Spiess 1993, S. 37. Das entscheidende Zitat dort bringt auch Holz: »Idee«, S. 446. Vgl. zum Verhältnis von *idea* und *conchetto* im italienischen Manierismus, Panofsky: *Idea*, S. 45.

248 Vgl. Holz: »Idee«, S. 447.

249 Holz: »Idee«, S. 465f. Im Hintergrund stehe dabei Benjamins Auseinandersetzung mit Schlegel, laut dem der Mensch nur ein »combinatorisches Chaos in den Fragmenten« hervorbringen könne (Schlegel zitiert nach Holz: »Idee«, S. 465).

Während Benjamin seine Vorstellung von Idee lediglich abgrenzt, nämlich von Platon, Kant und Hegel, zeigt Holz hier eine mögliche Genealogie dieses Verständnisses auf, Benjamin selbst nennt sie freilich nicht. Dass diese Genealogie tatsächlich besteht, lässt sich jedoch bestreiten, denn die romantische Ironie ist dem Gracián'schen Witz zwar verwandt, stammt aber nicht von ihm ab, wie Mercedes Blanco gezeigt hat.²⁵⁰ Anstatt die Begriffsgeschichte von Benjamins Konstellations-Denken zu rekonstruieren, ist es daher sinnvoller, systematische Entsprechungen darzulegen.

Um das Zusammenbringen von Verschiedenem in der Konstellation zu fassen, wählt Benjamin ähnliche Vergleiche wie Gracián. Gemein ist ihnen zunächst der Bildbereich der Gestirne. Neben dem Sternbild und der Konstellation bezeichnet Benjamin die Ideen selbst als Sonnen. Sie verhalten sich zueinander, so Benjamin, wie Sonnen, ihr »tönende[s] Verhältnis« ist die Wahrheit.²⁵¹ Und auch die Mutter bemüht Benjamin als Vergleich:

Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter.²⁵²

Benjamin setzt die Idee damit in Abhängigkeit von ihren Extremen; die Sammlung verweist auf das Moment der Fülle in den Ideen.

Das Sternbild, die Sonne, die Mutter sind Vergleiche, die Formen der Fülle in der Konstellation fassen. Auch Gracián verwendet sie, das haben die vorangegangenen Kapitel gezeigt. Benjamin recurriert zudem auf Leibniz' Monade, um die Komprimierung von Fülle in der Idee zu beschreiben. Er nennt die Idee mehrfach monadisch in dem Sinne, als jede Idee potenziell alles enthält. »Die Idee ist Monade«, ²⁵³ wiederholt er dreimal hintereinander und verweist dabei auf die Infinitesimal-Rechnung. »Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.«²⁵⁴

Diese Bezugnahme auf Leibniz' Modell der Monade ist insofern bemerkenswert, als Leibniz' Projekt selbst eine Verzweigung des Denkens und Schreibens in Witz und Fülle ist. Die Monade ist eine Form der Kompri-

250 Vgl. Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe*, S. 143 ff.

251 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 218.

252 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 215.

253 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 228.

254 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 228.

mierung und Entfaltung von Fülle. Als »substance simple« (»einfache Substanz«)²⁵⁵ ist die Monade zwar nicht mehr teilbar,²⁵⁶ sie enthält aber doch »une multitude« und »une variété«²⁵⁷ (»Vielheit« und »Vielfalt«), genauer gesagt, potenziell alles. Leibniz wird nicht müde, das in den verschiedenen Beschreibungen der Monade zu fassen: »elle ne sauroit developper tout d'un coup tous ses replis, car ils vont à l'infini« (»sie kann sich nicht auf einen Schlag ganz entfalten, weil das ins Unendliche geht«).²⁵⁸ Am anschaulichsten fasst er es im Vergleich mit dem Fischteich:

Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes; et comme un Etang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'Animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin, ou un tel étang.

Und jeder Anteil der Materie kann als ein Garten voller Pflanzen und wie ein Teich voller Fische begriffen werden. Jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Lebewesens, jeder Tropfen seiner Säfte ist jedoch wiederum ein solcher Garten oder ein solcher Teich.²⁵⁹

Leibniz verhandelt das Eine und das Viele (das extrem Verdichtete und das potenziell unendlich sich Entfaltende) in der Monade – bemerkenswerter aber noch, wenn man ihn neben Gracián liest, ist, dass die Grundlage dieser Verbindung ein Beziehungsdenken ist, sie ist bedingt und eingebettet in Leibniz' Vorstellung der prästabilisierten Harmonie:

Or cette *liasion* ou cet accommodement de toutes les choses créées à chacune et de chacune à toutes les autres, fait que chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par consequent un miroir vivant perpetuel de l'univers.

255 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch – Deutsch, Hamburg: Meiner 2002, § 1.

256 Vgl. Leibniz: *Monadologie*, § 3.

257 Leibniz: *Monadologie*, § 16.

258 Leibniz: *Monadologie*, § 61. Vgl. § 62: »Ainsi quoique chaque Monade créée représente tout l'univers« (»So stellt zwar jede geschaffene Monade das ganze Universum vor [...]«) oder § 64: »Mais les machines de la Nature, c'est à dire les corps vivans sont encore des machines dans leurs moindres parties, jusqu'à l'infini« (»Die Maschinen der Natur aber, d. h. die lebendigen Körper, sind Maschine noch in ihren kleinsten Teilen, bis ins Unendliche.«)

259 Leibniz: *Monadologie*, § 67.

Nun bewirkt diese *Verbindung* oder diese Anpassung aller geschaffenen Dinge untereinander und eines jeden mit allen anderen, daß jede einfache Substanz Bezüge hat, welche alle anderen ausdrücken, und daß sie also ein lebendiger, immerwährender Spiegel des Universums ist.²⁶⁰

Die Fülle entsteht auch hier durch eine von Gott als, wie sich zeigen wird, ingenieusom Geist gestiftete Fülle an Beziehungen. Diese sind, anders als in der Konzeptistik Graciáns, jedoch ausschließlich Beziehungen der Harmonie, Gracián würde sagen, der Konkordanz:

il [Dieu] établit pour leur union la plus parfaite de toutes les harmonies suivant le système que j'ay proposé. [...] Dieu ne sauroit établir un système mal lié & plein de dissonances.²⁶¹

[Gott] errichtet [...] aus ihrer Verbindung [der Materie und der Geister] die vollkommenste aller Harmonien nach dem von mir vorgelegten System. [...] Gott könnte kein schlecht verbundenes System voller Unstimmigkeiten errichten.

Das göttliche Ingenium schafft nicht nur die Fülle durch Beziehungen, sondern erkennt sie wiederum im Einzelnen und stellt die bisweilen verborgenen Beziehungen wieder her. Gott sehe

dans chaque partie de l'univers l'univers tout entier, à cause de la parfaite connexion des choses. Il est infiniment plus penetrant que Pythagore, qui jugea de la taille d'Hercule par la mesure du vestige du son pied.

in jedem Teil des Universums das ganze Universum [...], und zwar dank der vollkommenen Verbindung der Dinge. Er sieht unendlich schärfer als Pythagoras, der aus dem Umfange der Fußspur des Herkules auf seine Körpergröße schloß.²⁶²

Benjamins Rede von der Idee als Monade ruft eben diese barocke Vorstellung von Fülle und dieses barocke Beziehungsdenken auf.²⁶³ Mit seinem

260 Leibniz: *Monadologie*, § 56.

261 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Essais De Théodicée, Sur La Bonté De Dieu, La Liberté De L'Homme, Et L'Origine Du Mal*, Amsterdam: Mortier 1714, § 130; ders.: »Versuche in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels«, in: *Philosophische Werke: in vier Bänden*, Hamburg: Meiner 1996, Bd. 4, § 130.

262 Leibniz: *Essais De Théodicée* § 360; ders.: »Versuche in der Theodicée«, § 360.

263 Benjamin selbst schreibt über die Monade, sie trage »die Miniatur des Ganzen« in sich.

Interesse daran stellt er sich in die Nähe anderer moderner Aneignungen, am bekanntesten ist Deleuzes Buch *Le pli*, das eben diese Formen der Verschachtelung und Entfaltung in der Figur der Falte nachzeichnet und zugleich für die Moderne aufgreift, insofern er die Monadologie zur Nomadologie umwidmet.²⁶⁴

Benjamins Bezugnahme auf Leibniz unterstreicht, dass er in der Konstellation eine nahezu barocke Verhandlung von Komprimierung und potenziell unendlicher Entfaltung betreibt. Gracián hat dieses Zusammenspiel in seiner Theorie des Scharfsinns am prägnantesten und breitesten theoretisch formuliert. Das Zusammenbringen in der Konstellation geschieht laut Benjamin »blitzhaft«, das wird in einer Formulierung aus dem *Passagen-Werk* deutlich, in der statt von der Konstellation in der Idee von jener im Bild die Rede ist.

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.²⁶⁵

Das Blitzende, das Leuchtende, die Verbrennung teilt die Konstellation mit der Schärfe der *agudeza* und der Flamme von Graciáns brennender Theorie. Benjamins Übertragung der Konstellation in der Idee hier auf die Konstellation im Bild als eine Konstellation von Vergangenenem und Heutigem, seine Übertragung also der Konstellation in die Zeit, findet eine Entsprechung in Leibniz. Denn auch dieser weitet das Beziehungsdenken auf die Zeit aus: Das ganze Universum überblickend, sieht Gott schon immer alle »Wirkungen« voraus, das System der allgemeinen Harmonie bedingt, »daß die Gegenwart die Zukunft in ihrem Schoß trägt.«²⁶⁶

Als Konstellation überhaupt und als Konstellation von Zeiten tritt im Hauptteil des Trauerspielbuchs die Allegorie auf. Benjamin vergleicht Allegorien mit »Ruinen«,²⁶⁷ als solche tragen sie die Vergangenheit in ihrem

Walter Benjamin: »Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk«, in: ders.: *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften* hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 50–51, hier S. 51. Vgl. Nägele: »Das Beben des Barock in der Moderne«, S. 504.

²⁶⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris: Éd. de Minuit 2005, S. 189, ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 226.

²⁶⁵ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 1, N 2a,3, S. 576.

²⁶⁶ Leibniz: »Versuche in der Theodicée«, § 360. Vgl. Leibniz: *Monadologie*, § 22,

²⁶⁷ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 354: »Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge«.

Schoß. Was Benjamin über die Konstellation in der Vorrede sagt, lässt sich nicht nur insofern auf den Hauptteil der Abhandlung übertragen, als diese selbst deren »Darstellung« folgt, sondern eben auch in mikrostrukturellen Entsprechungen. Die Allegorie ist eine solche. Benjamin fasst sie als vieldimensionales Bedeutungsphänomen:

Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie.²⁶⁸

Nach den vorangegangenen Ausführungen kann man den toten Gegenstand als Monade verstehen. In der Hand des Melancholikers wird er zum Fischteich, der alles in sich fassen kann und dabei auch in die Vergangenheit reicht. Entscheidend ist die wichtige Rolle des Allegorikers, der unter der Hand hier als Melancholiker bestimmt wird, denn wenig später heißt es, die Allegorie sei das »Divertissement« des Melancholikers.²⁶⁹ Dieser schafft die Fülle an Bedeutungen. Die Melancholie als Ausdrucksform des Ingeniums lässt einerseits das Leben (die Bedeutung) von den Dingen abfließen und schafft andererseits die Möglichkeit, hier neue Bedeutungen und Beziehungen zu stiften. Angesichts der Verbindung von *copia* und Melancholie bei Burton wundert es nicht, dass Benjamin sich in seiner Konzeption der Melancholie eng auf diesen bezieht. Das Allegorische als Beziehungsphänomen, das wiederum aus einem Moment der Komprimierung entspringt, auch das teilt Benjamin mit Gracián. Graciáns Allegorieverständnis lehnt sich an seiner Konzeption des *concepto* an; dessen vielgliedriges Beziehungsnetz, in dem die Entsprechungen oder Widersprüche nicht nur zwischen dem Gegenstand und seinen Attributen, sondern auch zwischen diesen selbst entstehen können, gilt auch für das Allegorische.²⁷⁰

268 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 359.

269 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 361.

270 Vgl. Kap. IV.1.4: »Allegorische Verflechtungen«.

2.4 Konstellatives Schreiben, Darstellung als Umweg

Benjamins Auffassung der Konstellation und Graciáns Entwurf des *concepto* haben eine Entsprechung in ihrer Art zu schreiben. Graciáns Bestimmung des *concepto* als vielfältiges Beziehungsgeflecht trifft in mancher Hinsicht auch auf seine eigene Schreibweise zu. Benjamins eigenes Schreiben trägt Züge des Konstellativen. Die auf die Vorrede folgenden Abschnitte über das Trauerspiel führen das vor. Ich sehe also eine enge Verbindung zwischen der Vorrede und dem Hauptteil des Buches, eine Frage, die immer wieder in der Forschung diskutiert wurde.²⁷¹ Deutlich wird das selbstreflexive Moment der Konstellation in Benjamins Bemerkungen zur »Darstellung«.

Benjamin grenzt in der Vorrede die Darstellung als Form der Philosophie und der Wahrheit ab vom »Haben« der »Erkenntnis«.²⁷²

Darstellung ist der Inbegriff ihrer [der Traktate] Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation.²⁷³

Das immer wieder Neu-Ansetzen der Darstellung beschreibt Benjamin als dem Mosaik ähnlich, das aus »Einzelnem und Disparatem« zusammentritt. Die Teile des Traktats sind »Denkbruchstücke[.]«. Zu diesem Bruchstückhaften gehört das »autoritäre Zitat«.²⁷⁴ Wie Benjamin die Zitate aus Gracián

271 Der Zusammenhang der in der Vorrede formulierten Erkenntnis-Kritik mit den folgenden Ausführungen ist viel diskutiert worden. Vgl. z. B. Geisenhanslüke: *Trauer-Spiele*, S. 149–150; Eckart Goebel: *Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930: Studien zu Heidegger, Benjamin, Jahn und Musil*, Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1996, S. 78 f.; Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 19–22. Zur spezifischen Schreibweise, sei sie allegorisch oder emblematisch zu nennen, vgl. Linda Simonis: »Zu Schreibweise und Verfahrensstil des Trauerspielbuchs«, in: dies.: *Geneztisches Prinzip: Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 282–305. Simonis spricht von einem dem Barock entlehnten emblematischen Stil der Abhandlung.

272 Vgl. Raffaella Soldani: *Walter Benjamins Ideenlehre*, Freiburg: Univ., Diss. 2005, S. 59.

273 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 208.

274 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 208. Menninghaus argumentiert, dass die »Mosaikteilchen« des Textes nicht nur »Zitate und einzelne Sätze«, sondern auch die Kapitel sind. Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 89.

und Borinski verwendet, das haben die obigen Ausführungen gezeigt, ist nicht nur gewaltsam, sondern auch konstellativ.

Die Vorstellung der Idee als Konfiguration von Extremen überträgt sich also auf ihre Darstellung; denn auch diese wird als Zusammenfügen von Disparatem, als das Abschreiten von Extremen verstanden:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist.²⁷⁵

Genau so kann man auch die einzelnen Abschnitte der folgenden Abhandlung über das Trauerspiel verstehen; sie schreiten die Extreme seiner Idee ab. Darauf ist mehrfach hingewiesen worden, und es wurden verschiedenen Versuche angestellt, diese Art der Darstellung zu beschreiben. Adorno schreibt, »daß jeder der dicht gewobenen und in sich undurchbrochenen Abschnitte gleichsam Atem schöpft« und dass genau dieses »literarische Kompositionsprinzip« den Anspruch habe, »Benjamins Vorstellung von der Wahrheit selber auszudrücken«,²⁷⁶ Winfried Menninghaus spricht von den »Mosaikstücke[n]« des Textes«, die sich gegenseitig stützten und illuminierten, sodass die Idee des Trauerspiels »in der nicht-additiven ›Konfiguration‹, dem ›Sternenbild‹, der ›Konstellation des Ganzen‹«²⁷⁷ dargestellt werde, und Susan Sontag schreibt:

His [Benjamin's] sentences do not seem to be generated in the usual way; they do not entail. Each sentence is written as if it were the first, or the last. [...] His style of thinking and writing, incorrectly called aphoristic, might better be called freeze-frame baroque. This style was torture to execute. It was as if each sentence had to say everything, before the inward gaze of total concentration dissolved the subject before his eyes.²⁷⁸

275 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 227.

276 Theodor W. Adorno: »Einleitung zu Benjamins Schriften«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 33–51, hier S. 37 f.

277 Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 125.

278 Sontag: »Under the Sign of Saturn« (1978), S. 129. Der nach innen gerichtete Blick könnte sich auch auf Leibniz' Vorstellung der Monade beziehen. Hans Blumenberg beschreibt sie als

Sontag spitzt in ihrer Beschreibung von Benjamins Stil die Vorstellung des Bruchstückhaften und Konstellativen im Schreiben insofern zu, als sie jeden einzelnen Satz als Neu-Ansatz versteht. Dabei lässt sich ihre Formulierung sowohl auf die Monade als auch auf den zerstreuenen Blick des Allegorikers beziehen. Jeder Satz ist Monade und enthält potenziell das Ganze.

Sontag spricht hier auch die Herausforderungen der Rezeption an. Wie kann man ein konstellatives Schreiben lesen und interpretieren? Menninghaus schlägt vor, »das Trauerspielbuch will und muß so gelesen werden, wie der Astrologe die Sterne gelesen hat [...]«²⁷⁹ und zeigt ein gewisses Verständnis für die Vorwürfe gegen Benjamins Schreibweise, der Text sei häufig »derart kapriziös«, dass er zu einem »Versteckspiel mit dem Leser« werde.²⁸⁰

Benjamins Lesern fiel es von Anfang an schwer, einer wissenschaftlichen Abhandlung, zumal einer Qualifikationsschrift, ein kapriziöses, das heißt sprunghaftes, witziges Vorgehen zuzugestehen. Von Beginn der problematischen Rezeptionsgeschichte des Trauerspielbuchs an, einem Musterstück der akademischen Ausgrenzung, stehen die Vorwürfe der Unverständlichkeit, der Zusammenhangslosigkeit wie der fehlenden Kohärenz im Raum, und in ihrer leichten Plausibilität angesichts der Herausforderungen der Darstellungen waren sie es auch, die genutzt wurden, um Benjamins Habilitationsgesuch abzuweisen.²⁸¹ Das erste Gutachten von Hans Cornelius drehte sich ganz um die Frage der Unklarheit; das Manuskript sei so »schwer zu lesen«, dass der Gutachter nicht »im Stande [sei], den Sinn der Arbeit wiederzugeben«.²⁸² Auch aus der Einleitung sei es ihm »trotz wiederholter angestrebter Bemühungen nicht möglich gewesen, einen verständlichen Sinn [...] herauszulesen«. Auch die daher konsultierten Kollegen Gelb und Horkheimer hätten auf Anfrage geantwortet, »dass sie dieselben nicht zu verstehen vermöchten.«²⁸³

»Modell des Menschen, der in seinem Zimmer, ja mit geschlossen Augen, die Zeichenwelt der Arithmetik und Geometrie aus sich zu erzeugen vermag«. Hans Blumenberg: *Realität und Realismus*, hg. v. Nicola Zambon, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 50.

279 Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 88.

280 Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 125.

281 Vgl. Geisenhanslücke: *Trauer-Spiele*, S. 10. Schings etwa hat ihm den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit abgesprochen. Die Kluft in der Rezeptionsgeschichte zwischen den Benjamin-Forschern, die darin entscheidende theoretische Impulse fanden, und Barockforschern, die darin entscheidende philologische Fehler fanden, vertieft sich durch die eigenwillige Schreibweise Benjamins. Vgl. Geisenhanslücke: *Trauer-Spiele*, S. 9–14.

282 Ich zitiere das Gutachten nach Burkhardt Lindner: »Habilitationsakte Benjamin. Über ein »akademisches Trauerspiel« und über ein Vorkapitel der »Frankfurter Schule« (Horkheimer, Adorno)«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14.53 (1984), S. 147–165, hier S. 155.

283 Lindner: »Habilitationsakte Benjamin«, S. 155.

Mit Blick auf die frühe, insbesondere französische Rezeption Graciáns habe ich ähnliche Urteile der Unverständlichkeit und Dunkelheit zitiert. Dort habe ich sie beschrieben als zum Teil bedingt durch den Versuch der französischsprachigen Autoren, ihr eigenes Schreiben (und partiell auch ihre eigene Kultur) als »klarer« und »heller« abzugrenzen. In diesem kulturhistorischen Moment, der sich später in der scheinbaren Differenz von Barock und Klassik erhärten sollte, schwingen soziokulturelle (man könnte auch sagen xenophobe) Vorurteile und Versuche der Abgrenzung mit (das Spanische wird etwa als »unrein« und »gemischt« charakterisiert).²⁸⁴ Nun wurde natürlich angesichts der Ablehnung von Benjamins Habilitationsgesuch zu Recht auf den Antisemitismus der 1920er-Jahre hingewiesen. Den Vorwurf der Unverständlichkeit aber erfahren die meisten Schriften einer anderen Vernunft. Benjamin reflektiert ihn in seiner »Neufassung der Vorrede«, die er entlang des Märchens von Dornröschen schreibt und in der er mit einem »schöne[n] Kind« hinter einer »Dornenhecke« auf seinen Text anspielt, der dem »Küchenjungen die Ohrfeige gab«, »die schallend durch die Hallen der Wissenschaft gelten soll«.²⁸⁵ Lindner sieht in dem Küchenjungen, der die Ohrfeige bekommt, alle späteren Versuche sich dem Text zu nähern.

Die Ohrfeige, die der Text seinen Lesern gibt, ist die Herausforderung einer Darstellung, welche nicht den gängigen diskursiven Parametern der Wissenschaftsprosa gehorcht. Jeder einzelne Satz, jeder Absatz, jedes Zitat schlägt zu; jeweils vereinzelt und monadisch alles in sich tragend und doch in Beziehungen. Um das zu konkretisieren, komme ich an dieser Stelle nochmals auf den, wie ich argumentiert habe, sich nur scheinbar auf Gracián beziehenden Absatz zur »ponderación misteriosa« zurück. Der Bezug auf Gracián ist keiner, der wissenschaftlichen Gepflogenheiten entspricht: Hier wird weder ein Begriff sich angeeignet noch einer fortentwickelt, noch sich von einer bestehenden Verwendung abgegrenzt; und dennoch hat die Bezugnahme auf Gracián und auf Borinski einen Mehrwert, der eben aus der Konstellation der Zitate und Texte entsteht (man könnte noch andere, etwa Calderón hinzunehmen). Jedoch auch innerhalb von Benjamins eigenem Text kann man hier von einem konstellativen Verhältnis sprechen. Als letzter Absatz der Abhandlung erfüllt auch hier die »ponderación misteriosa« nicht das, was ein Leser von einem Buch über das Trauerspiel erwartet: Keine Zusammenfassung bietet dieser Absatz, keinen Ausblick, keine pointierte Zuspitzung. Und doch steht er dort nicht zusammenhangslos. Vielmehr klingt in Benjamins Fassung der »ponderación misteriosa« nach, was der Absatz zuvor,

284 Vgl. Einleitung u. III.2.2: »Gracián als Franzose«.

285 Zitiert nach Lindner: »Habilitationsakte Benjamin«, S. 161.

»Grenze des Tiefsinns«, über die Allegorie der Schädelstätte formuliert: der Umschlag der Allegorie der Schädelstätte als Allegorie der Vergänglichkeit in eine Allegorie der Auferstehung. Benjamin spricht davon, wie »in den Todesmalen des Barock [...] die allegorische Betrachtung um[springt]«. »All das zerstiebt mit jenem *einen* Umschwung«, dass »die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt«. ²⁸⁶ Der hier formulierte Umschlag tritt in Beziehung zur in Anlehnung an Borinski und Gracián aufgerufenen »ponderación misteriosa« als Eingreifen Gottes ins Kunstwerk: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten.« ²⁸⁷ Der Zusammenhang der Stellen ist keiner, den eine etwa kausale oder folgernde Argumentation erschlosse, sondern der vielmehr dem Leser übereignet wird oder, wie Benjamin über die Zitate sagt, ihn räuberisch überfällt, wohlmöglich zu einer blitz- oder bildhaften, der Ohrfeige ähnlichen, schlagenden Evidenz. Ähnlich erscheint an diesem Ende des Buches der Anklang an seinen Beginn, eben die erkenntniskritische Vorrede und ihre entscheidenden Termini »(Denk-) Bruchstück« und »Konstellation«. Was in der Vorrede jedoch bezogen ist auf die Idee und ihre Darstellung, steht hier in Zusammenhang mit dem Trauerspiel: Benjamin spricht von der »sinnvollen Konstellation des Ganzen«, ²⁸⁸ die Voraussetzung der Apotheose sei, und vom Trauerspiel selbst als Bruchstück. Hier fordert der Text den Leser, beides mit dem Beginn in Beziehung zu setzen, eine Beziehung indes, die Heraus- und Überforderung ist.

Formen der Konzentration und extremen Verdichtung, der Konstellation und der Bezugnahmen sind also bei Benjamin gleichermaßen Teil seiner formulierten Kritik der Erkenntnis, seiner Auseinandersetzung mit barocken Termini (wie der Allegorie) und seiner Schreibpraxis. Dabei weisen diese Momente des Trauerspielbuchs weit über eine bloße Konzeptualisierung des Barock hinaus. Peter Bürger etwa hat gezeigt, wie Benjamins theoretischer Ansatz für die Kunst der Avantgarde und insbesondere für die Techniken der Montage Geltung hat. ²⁸⁹ Erst die Erfahrungen mit der Avantgarde haben, so Bürger, Benjamins spezifischen Allegorie-Begriff ermöglicht, der mit hin als »Theorie des avantgardistischen (nicht-organischen) Kunstwerks zu lesen« ist. ²⁹⁰ Die Montage als avantgardistische Form ist der barocken Allegorie eng verwandt; entscheidend ist für Bürger dabei, dass die Alle-

286 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 406.

287 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 408.

288 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 408.

289 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 92–98.

290 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 93.

gorie in produktionsästhetischer Hinsicht von Bruchstücken ausgeht und durch deren Zusammensetzung (die nicht ihrem ursprünglichen Kontext entspricht) Sinn stiftet.²⁹¹ Der dahinter stehende Produktions- und Rezeptionsprozess sei von Melancholie und einer pessimistischen Geschichtsauffassung gekennzeichnet. Das an-organische Kunstwerk der Avantgarde ist darin der barocken Allegorie ähnlich: Auch der Avantgardist »fügt Fragmente zusammen mit der Intention der Sinnsetzung«.²⁹² Die »Einzelmomente« des Werkes bekommen so »einen viel höheren Grad an Selbständigkeit«.²⁹³ Diese Beschreibung der barocken Allegorie als der avantgardistischen Montage ähnlich gibt Benjamins Theoriebildung einen Anspruch, der weit in die Kunst der Moderne reicht und damit dem Barock auch hier ein großes Erbe zuspricht. Zugleich liegt nochmals eine Beschreibung von Benjamins eigener Arbeitsweise vor, die wiederum Geltung, weit über das Trauerspielbuch hinaus, beansprucht.

Das gilt sowohl für die theoretische Reflexion, denn Benjamins Vorstellung der Idee verschiebt sich später hin zum Denkbild und zum Dialektischen Bild,²⁹⁴ als auch für die eigene Schreibweise. Gerade anhand seiner kurzen Prosatexte (etwa die der *Einbahnstraße*, von denen eben ein Teil als »Denkbild« überschrieben ist), wurde immer wieder die Frage aufgeworfen, ob sie als Aphorismen zu verstehen seien, wie Benjamin zum Teil selbst vorschlägt, und wenn ja, ob sie in der Tradition des Barock stünden. Man kann in ihnen deutliche Bezüge zu Gracián ausmachen und zwar wiederum in der Art des konstellativen und kondensierten Schreibens, das sich hier in der aphoristischen Form verdichtet und entfaltet – darauf komme ich in einem gesonderten Kapitel zu Benjamins *Einbahnstraße* zurück.²⁹⁵ Hier interessieren mich die systematische Nähe in der Theoriebildung von Gracián und Benjamin und die damit zusammenhängenden Formen ihres theoretischen Schreibens.

Gerade mit Blick auf die Form gilt es an dieser Stelle auf einen weiteren Zweig des Denkens und Schreibens in Witz und Fülle hinzuweisen, der hier ansetzt. In seinen Ausführungen zu Benjamins *Einbahnstraße* hebt Adorno das Denkbild als Form des anti-rationalistischen und zugleich dem Traum verwandten Schreibens hervor.

291 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 93 f.

292 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 95.

293 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 98.

294 Vgl. Rolf Tiedemann: »Dialektisches Bild«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel u. Stuttgart: Schwabe 1971, Bd. 1, S. 919–920, hier S. 920.

295 Vgl. Kap. III.2.5: »In der Großstadt (Benjamin)«.

Es sind eher gekritzelte Vexierbilder als gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren. Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie des Gedankens anspornen und, ohne buchstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluß Funken entzünden, die jäh das Vertraute umbeleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken.²⁹⁶

Das klingt wie eine Beschreibung des Konzeptismus und meint doch Benjamins Schreibweise. Dass Adorno in der Folge auf die Nähe zum Traum verweist, sei hier nur deswegen erwähnt, weil das folgende Kapitel auf Freud als Zweig des Witzdenkens eingeht. Was Adorno hier am Denkbild Benjamins beschreibt, kehrt verändert in seinen Ausführungen zum Essay wieder. Er entwirft diesen als eine gegen das Descartes'sche Paradigma gerichtete Schreibweise:

Der Essay fordert das Ideal der clara et distincta percipio und der zweifelsfreien Gewißheit sanft heraus. Insgesamt wäre er zu interpretieren als Einspruch gegen die vier Regeln, die Descartes' *Discours de la méthode* am Anfang der neueren abendländischen Wissenschaft und ihrer Theorie aufrichtet.²⁹⁷

Adornos Formulierung »Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften«,²⁹⁸ seine Suspension des »traditionellen Begriff von Methode«²⁹⁹ erinnern an Benjamins Mosaik-Technik, und in seiner konzisen Beschreibung des Essays klingt er wie ein Konzeptist: »In Freiheit denkt er zusammen, was sich zusammenfindet in dem frei gewählten Gegenstand.«³⁰⁰ Hier können nicht nur meine folgenden Ausführungen über den Witz bei Freud anknüpfen (der bekanntlich »Entferntes traut«), sondern hier schließt sich auch nochmal der Kreis zu Burton und Fries Überlegungen zur »Anatomie« als Prosagroßform. Denn Frye bestimmt den Essay als den kleinen Bruder der Anatomie: »the anatomy is a synthesis or interweaving of ideas

296 Adorno: »Benjamins »Einbahnstraße«, S. 53.

297 Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1958, Bd. 1, S. 9–49, hier S. 30.

298 Adorno: »Der Essay als Form«, S. 22.

299 Adorno: »Der Essay als Form«, S. 25.

300 Adorno: »Der Essay als Form«, S. 25.

where the essay develops one«. ³⁰¹ Adornos Bemerkungen zum Essay scheinen dem zunächst zu widersprechen, er spricht vom Stückhaften, während Frye im Essay die Entwicklung einer Idee sieht. Frides Einführung von Anatomie und Essay suggeriert aber, dass auch für Letzteren die zentralen Momente der Anatomie, die Zergliederung und die Perspektivierung, Geltung haben. Beide, Anatomie und Essay, sind Formen des konstellativen und in dieser Hinsicht auch konzeptistischen Schreibens, das als solches die von Adorno genannten, der cartesianischen Tradition angehörenden diskursiven Parameter der Wissenschaftsprosa herausfordert.

301 Frye: »An Enquiry into the Art Forms of Prose Fiction«, S. 390.

3 Der Konzeptismus des Unbewussten: Freud und der Witz

3.1 Freud und Gracián

Häufig wird Interpretationen, die mit psychoanalytischem Vokabular frühneuzeitliche oder generell vormoderne Texte deuten, ein illegitimer Anachronismus vorgeworfen. Die Subjektannahmen der Psychoanalyse würden fälschlicherweise universalisiert und so auf »Subjekte« übertragen, die sich ganz anders konstituierten. Der Vorwurf des Anachronismus ist selbst ein historischer, denn die Annahme, dass (lang) vergangene Literatur und Kultur ganz aus ihren historischen Gegebenheiten zu deuten wäre, ist eine Utopie, und der Historismus ist inzwischen selbst historisch geworden. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass keine Perspektive sich ihrer eigenen Zeitgenossenschaft entledigen und dass jede historische Einarbeitung zwangsläufig immer lückenhaft sein muss. Insofern ist es sinnvoll, die theoretischen Annahmen, von denen man geleitet ist oder von denen man sich in dem Moment gezielt leiten lassen will, so weit wie irgend möglich offenzulegen. Dabei schafft diese Unmöglichkeit, sich der eigenen Zeitgebundenheit zu entledigen, jedem Interpretieren einen Vorsprung: Sie befördert immer wieder neue Interpretationen von historischem Material. Sie nutzt ein »Jetzt der Erkennbarkeit«. ³⁰² Speziell für die Psychoanalyse ließe sich zudem hinzufügen, dass sie zwar auf ganz spezifischen sozio-historischen Voraussetzungen beruht und auf diese rekurriert, dass sie aber gerade dadurch verallgemeinerbare Aussagen oder Verfahren schafft, indem sie diese eng ans Sprachmaterial bindet. In besonderem Maße gilt das für das Unbewusste, das gar nicht anders als in seinen verstellten sprachlichen Manifestationen zugänglich werden kann. Gerade in ihrem besonderen Verhältnis zu Zeichenprozessen und deren Anteil an der Konstitution von Subjektivität ist die Psychoanalyse frühneuzeitlichen Subjektentwürfen verwandt, insbesondere dem Konzeptismus. Ist dieser natürlich nicht in engerem Sinne eine Theorie des Subjekts oder der Subjektivität, ist er doch in seinem ganz breiten Anspruch eine Geistestheorie, die gleichermaßen

302 Walter Benjamin: »Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik«, in: ders.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, Bd. 6, S. 9–53, hier S. 46.

sprachliche, gedankliche und handelnde Aspekte umfasst. Konkret veranschaulichen kann man diese Ähnlichkeiten, wenn man Freuds Ausführungen über den Witz mit dem Konzeptismus in Verbindung bringt. Dafür wähle ich bewusst nicht den Weg einer historischen Genealogie der Psychoanalyse, sondern der systematischen Bezugnahme.³⁰³ Das Unbewusste ist als Ort der Witzbildung selbst von konzeptistischen Verfahren geleitet.

3.2 *Das Wort als Hydra: Konzeptismus und psychoanalytische Witztheorie*

Freuds 1905 erschienenes Witzbuch (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*) ist der entscheidende Ausgangspunkt, um auf systematische Nähen der Psychoanalyse und des Konzeptismus einzugehen.³⁰⁴ Aufgrund der zugleich breiten, aber häufig nationalphilologisch eingezäunten Begriffs- und Forschungsgeschichte des Witzes ist es schwierig, sie direkt in Verbindung zu bringen. Ein entscheidendes Problem stellt dabei die Übersetzung des jeweiligen Witzbegriffes dar. Sie führt dazu, dass häufig die Nähe der deutschen Witz-Tradition zu den italienischen und spanischen Vorstellungen von *accutezza* und *agudeza* übersehen wird. Dabei könnte man Graciáns *agudeza* berechtigt mit »Witz« übersetzen und Freuds »Witz« mit *agudeza*. Das Problem der Übersetzung betrifft bekanntermaßen genauso den Gegenstand des Witzes, in anderen Sprachen verliert sich oft die Pointe, weil sie stark an der Form des sprachlichen Ausdrucks hängt. Mercedes Blanco hat in ihrer großen Studie über die Konzeptistik vorgeschlagen, den Freud'schen Witz als Unterform des Gracián'schen *concepto* zu verstehen.³⁰⁵ Verdichtung, Verschiebung und Ersparnis ließen sich auch bei Gracián nachvollziehen, jedoch sei Graciáns Theorie viel umfassender. Alle Beispiele Freuds könnten bei Gracián vorkommen, indes nicht andersherum. Blancos vorgeschlagene systematische Überblendung von Freud und Gracián übersieht m. E. die

303 Zur Historisierung des Unbewussten und Vorgeschichte der Psychoanalyse vgl. u. a. Matt Ffytche: *The Foundation of the Unconscious. Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche*, Cambridge: Univ. Press 2012.

304 Sigmund Freud: *Der Witz und seiner Beziehung zum Unbewussten*, London: Imago Publishing 1952 (= ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6). Auf die Nähe von Freuds und Graciáns Witzdenken ist punktuell schon hingewiesen worden, vgl. Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe*, S. 147–154; Blanca Perrián: »Lenguaje agudo entre Gracián y Freud«, in: *Studi Ispanici, a cura de Giovanni Caravaggi*, Pisa: Gardini 1977, S. 69–94. Teile meiner folgenden Überlegungen sind bereits in Form eines Aufsatzes publiziert; vgl. Johanna Schumm: »Isabel. Zur Konzeptistik und Psychoanalyse eines Namenswitzes«, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 9/10 (2019), S. 939–965.

305 Vgl. Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe*, S. 148.

starke Bindung beider an ihren jeweiligen kulturellen und theoretischen Kontext, genauso das entscheidende Charakteristikum beider Witztheorien, zwar systematische Unterscheidungen von Witzformen einzuführen, diese aber immer wieder zu unterlaufen. Genau in dieser Hinsicht sind sie sich ähnlich: Sie fassen mit ihren Untersuchungen Ähnliches ins Auge – sie führen sogar gleiche Beispiele an –, und sie nehmen es auch auf ähnliche, selbst witzige Weise in den Blick.

Anschließend an die deutschsprachige Tradition des Witzdenkens bestimmt auch Freud den Witz als das Zusammenbringen von Entferntem, und in dieser Beschreibung klingt das Zusammenspiel von Witz und Fülle immer mit. Durch die Mehrfachverwendung eines Wortes etwa entstehe zugleich »Mannigfaltigkeit«, und es werde »ein ungewohnter Zusammenhang hergestellt, eine Art Unifizierung vorgenommen«. ³⁰⁶ Dies geschieht u. a. durch das Zusammendrängen von Sprachmaterial als Form der Verdichtung. Beispielhaft erklärt das Freud an einer »Rechnung«: »Familiär« plus »Millionär« ergibt »famillionär«, eine »zusammendrängende Kraft« ³⁰⁷ habe hier die »Verdichtung mit Ersatzbildung« geschaffen. ³⁰⁸

Diese auf das Sprachmaterial zugreifende »Witztechnik« ist der »Traumarbeit« verwandt, Freud verweist in diesem Zusammenhang auf das in der Traumdeutung besprochene Beispiel »Autodidasker = Autodidakt + Lasker«, wo die »Verdichtungsarbeit des Traumes« ein Mischgebilde geschaffen habe. ³⁰⁹ Dabei machen gerade Freuds Ausführungen zur Analogie zur Traumarbeit eine Form des Konzeptismus des Unbewussten deutlich. Freud situiert den »Vorgang der Witzbildung« ³¹⁰ im Unbewussten. ³¹¹ Das Unbewusste ist verantwortlich für die hochgradige Unkontrollierbarkeit des Einfalls von Witzen, sie erscheinen »an Stellen unseres Gedankengangs, wo wir ihre Einflechtung nicht verstehen«. ³¹² Es ist gerade die Fülle, der Beziehungsreichtum des Unbewussten, der den Witz möglich macht, »die lustbringende Verdichtung, welcher der Witz bedarf« ergebe sich hier leicht. ³¹³ Dort geschehe auch die Verschiebung, um die Zensur des Bewussten zu umgehen. Die besondere Technik des Witzes, die Hemmungen zu überwinden, liegt aber in der Nutzung der »Vieldeutigkeit der Worte und der Mannigfaltigkeit der

306 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 35.

307 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 17 f.

308 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 18.

309 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 28.

310 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 189.

311 Vgl. besonders klar Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 201.

312 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 192.

313 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 193.

Denkrelationen. Nichts scheidet den Witz besser von allen anderen psychischen Bildungen als diese seine Doppelseitigkeit und Doppelzüngigkeit«. ³¹⁴ Das Unbewusste ist Filter aller möglichen Ausdrücke, der eben jenen davon auswählt, der den »Wortlustgewinn« schafft. Das kann das Unbewusste, weil es Beziehungskunst ist: »[I]m Unbewußten werden die vom Wort ausgehenden Verbindungswege, wie wir aus der Traumarbeit erfahren haben, den Sachverbindungen gleichartig behandelt.« ³¹⁵

Auch Gracián kennt und beschreibt solche Arbeit am Sprachmaterial, bei der Worte (und häufig auch Eigennamen) zerlegt werden und die Semantik ihrer Silben aktiviert wird, wodurch den Dingen oder Namensträgern eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben wird. Freud beschreibt das als »Scharade«, Gracián vergleicht das Spiel mit Bedeutungskomponenten einzelner Silben mit der Hydra. Wie der mythologischen Hydra für jeden abgeschlagenen Kopf zwei neue Köpfe wuchsen, so würden einer »Mund-Hydra« pro abgeschlagener Silbe zwei neue Bedeutungen zuteil:

Es como hidra bocal una dicción; pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa, y de cada acento un concepto. ³¹⁶

Eine Aussage ist wie eine Mund-Hydra; denn hinzu zu ihrer eigenen oder direkten Bedeutung kommt, wenn man sie abschneidet oder verdreht, dass aus jeder Silbe eine ingeniose Feinheit wiedergeboren wird, und aus jedem Akzent ein Konzept.

Ein Beispiel Graciáns für die Aktivierung der Silben ist ein Emblem, das ein »gentilhombre« seiner Dame schenkte. Er schickte ihr einen goldenen Anker mit folgenden Worten: »En el medio está la pena, / y en los fines quien la ordena« ³¹⁷ (»In der Mitte ist der Schmerz, / und an den Enden diejenige, die ihn befiehlt«). Anker heißt auf Spanisch »ancora«; ein Wort wiederum, das sich in die Silben »an«-»cor«-»a« zerlegen lässt. In der Mitte steht »cor«, das Herz. In diesem Herz liegt, dem Brief nach, der Schmerz. Die äußeren Silben »an-a« ergeben den Namen Anna, sie ist diejenige, die den Schmerz verursacht. Die Spannung wird hier durch das Auseinanderschieben des

314 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 197.

315 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 202.

316 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 360.

317 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 361. Gracián zitiert hier Melchor de Santa Cruz; bei diesem wird der Dame allerdings ein tatsächlicher Anker geschenkt. Melchor de Santa Cruz de Dueñas: *Floresta española de apotegmas*, Salamanca 1592, S. 123.

Namens Anna erzeugt und in dem tatsächlichen Anker mit seinen zwei nach außen weisenden Spitzen anschaulich.³¹⁸

Gracián differenziert mit diesem Bild der Hydra die Vorstellung, dass im Konzept ein Beziehungsgeflecht zwischen Subjekt, Attributen und unter diesen entsteht: Die Beziehungen können selbst von Silben, ja Akzenten ausgehen. Dabei konnotiert die Rede von der Mund-Hydra eine ungeheure Wucherung. Sie ruft die »unkontrollierbar-bedrohliche Produktivität« auf, welche die »sprachlichen Operationen der Zerlegung und Rekombination des Wortmaterials« kennzeichnet.³¹⁹ Jede Silbe, selbst jeder Akzent kann neue Verzweigungen des konzeptuellen Beziehungsnetzes stiften, Verzweigungen, die jenseits der Kontrolle des Verfassers liegen. Diese »Unregierbarkeit der Bezüge«, wie Menke formuliert, hat zu der Abwertung des Wortspiels im 18. Jahrhundert geführt; in der Konzeptistik aber wird sie gefeiert und ausgestellt, und diese Lust am Beziehungsreichtum des Signifikanten teilt sie mit der Psychoanalyse, mit Freuds »Wortlustgewinn«.³²⁰

Die Bindung des Witzes an konkretes Sprachmaterial führt zu Problemen der Übersetzung, aber auch des Kommentars und der Theorie- und Regelbildung. Kommentiert verliert der Witz genau das, was ihn zum Witz macht. Die »singuläre[] Natur des Witzes«, schreibt Achim Geisenhanslücke, erschwere die philosophische Reflexion, verhindere eine konzise Theoriebildung.³²¹ Deshalb kann sich die Theoriebildung dem Witz immer nur annähern, ihn jedoch nicht einfangen. Deswegen verweigert Gracián Definitionen, und deswegen ringt Freud so sehr damit, die »*diseicta membra*«³²² der bestehenden Witztheorien zusammenzubringen.

Diese besondere Herausforderung der Theorie durch ihren Gegenstand lässt sich an zwei Besonderheiten von Graciáns und Freuds Witzbüchern beobachten, die ich oben, mit Blick auf Graciáns *Agudeza*, als Schreibweisen einer anderen Vernunft bestimmt habe: einerseits an der besonderen

318 Das Verfahren der Mund-Hydra bzw. wie aus Namenssilben bedeutungstragende Wörter gemacht werden bzw. diese wieder in Namen übergehen macht ein Emblem mit einer kleinen Ente, spanisch »anadino«, deutlich, dessen Unterschrift lautet »Ana di no«, also »Anna sag nein«. Ähnlich arbeitet der Anfang eines Sonetts von Juan Rufo, das Anna zur Jägerin macht: »Di, Ana, ¿eres Diana?, etc.« (»Sag Anna, bist Du eine Diana?«) (Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 361).

319 Bettine Menke: »Die Zufälle der Sprache. Der Witz der Worte und die Unentscheidbarkeit von Spiel und Ernst (anhand von Baltasar Gracián und Jean Paul)«, in: *Spiel und Ernst: Formen – Poetiken – Zuschreibungen*, hg. v. Dirk Kretzschmar u. a., Würzburg: Ergon 2014, S. 37–51, hier S. 41.

320 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 201.

321 Geisenhanslücke: *Dummheit und Witz*, S. 207.

322 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 11.

Rolle des Beispiels und andererseits an der Witzigkeit ihrer Theoriebildung selbst. Beide Bücher führen wesentlich mehr Beispiele an, als für ihre Argumente nötig wären; die Autoren geraten selbst ins Witzeerzählen³²³ – die »Methode« »noch einer und noch einer und noch einer« prägt Freuds wie Graciáns Schreiben, und Gracián kommentiert, was ein Witz sei, lasse sich nicht präzisieren, man erkenne es nicht an einem einzelnen, sondern erst in der Anhäufung, aber dort auch nur ungefähr (»son más conocidos a bulto, y menos a precisión«).³²⁴ Damit zollen die Autoren der Singularität des Witzes Tribut. Andererseits hat ihre Theoriebildung selbst Witz, und zwar im ingeniiösen Sinne: Ein Teil des Gehalts ihrer Theorie entsteht nicht aus der Argumentation, sondern aus der Zusammenstellung. Bei Gracián betrifft das insbesondere die Kombination der Beispiele, bei Freud die Art, wie er die einzelnen Glieder der Witztheorie aneinanderfügt³²⁵ und wie er den Witz in Beziehung zum Traum sowie zur psychoanalytischen Arbeit selbst setzt. Der Witz als Beziehungskunst nimmt eine zentrale Stellung in Freuds Theoriebildung und methodischer Selbstreflexion ein, der Träumer ist witzig, die psychoanalytische Arbeit selbst kann als witzig bestimmt werden.³²⁶ Auch bei Freud führt dieser Übergriff des Gegenstands auf die Form der Darstellung bzw. (treffender) die enge Verbindung von beidem zu Schwierigkeiten der Genre- und Diskurseinordnung. Seine Abhandlung hat zu viele Beispiele für den Anspruch einer bloßen Theorie, zu viel Theorie für eine bloße Witz-Sammlung, sie ist Sozialgeschichte und -analyse, aber auch ein Stück Psychoanalyse.

Neben der Einbettung in die Reflexion darauf, wie die menschliche Psyche funktioniert, geht Freud insofern über Gracián und auch andere vorangehende Witztheorien hinaus, als er die soziale Dimension der Witze und ihre aggressiven Tendenzen beleuchtet. Freud spricht vom Witz als der »sozials-

323 Vgl. Menke: »Die Zufälle der Sprache«, S. 158.

324 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 2, S. 21.

325 Vgl. Samuel Weber dazu, wie Freud versucht, verschiedene Komponenten unter einem Gesichtspunkt zu »vereinen«: »Und ist dieses ›Vereinen‹, so könnten wir weiter fragen, bloß witzig oder beruht es auf einem wirklichen Verstehen? Ist es gelungene Theorie oder bloß ein guter Witz? Witztheorie oder Theoriowitz?« Samuel Weber: *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken* [1982], übers. v. Michael Scholl u. a., Wien: Passagen 2002, S. 112.

326 Vgl. Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 181–205 sowie seine verstreuten Bemerkungen zum Verhältnis von Witz und Traum, wie etwa: »Alle Träumer sind ebenso unausstehlich witzig, und sie sind es aus Not, weil sie im Gedränge sind, ihnen der gerade Weg versperrt ist.« Sigmund Freud: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975, S. 255. Vgl. Geisenhanslüke: *Dummheit und Witz*, S. 209 u. Manfred Geier: *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 194.

te[n] aller auf Lustgewinn zielenden Leistungen«, vom Traum dagegen als »ein vollkommen asoziales seelisches Produkt«. ³²⁷ Der Witz ist, anders als der Traum, ein Geschehen zwischen mehreren. Das Witzbuch ist in weiten Teilen nicht (nur) Psycho-, sondern auch Sozialanalyse. Ein Witz birgt für Freud einen Lustgewinn mindestens für zwei, den Erzähler und den Hörer, und geht auf Kosten von mindestens einem, demjenigen, über den der Witz gemacht wird.

Das mag mit einer zweiten »sozialen« Dimension der Witztheorie zu tun haben: Freud schaut mit seinem Witzbuch seiner Gesellschaft »aufs Maul« – ähnlich Gracián. Beide Bücher sind Sammlungen der Witze der jeweiligen Gesellschaften und reflektieren dabei über den Witz und die diesen prägenden sozialen Unterscheidungen. Das spielt bei Freud aufgrund des Antisemitismus im Wien der Jahrhundertwende und seiner Fokussierung auf den jüdischen Witz eine besondere Rolle und mag auch zu seiner entscheidenden Einsicht in die Aggressivität des Witzemachens beigetragen haben. Die soziale und die aggressive Seite des Witzes wird wiederum im Namenswitz besonders deutlich: Einerseits markiert der Name die soziale Zuordnung der Person, andererseits können Namenswitze besonders verletzend sein. Freud hat auch mit der Änderung seines eigenen Vornamens sein Verhältnis zum Judentum zu gestalten versucht, und Freud hat unter Witzen über seinen Namen gelitten. Ganz anders und doch ähnlich ist dieser Zusammenhang bei Gracián: Auch er hat ein problematisches Verhältnis zu den Selbst- und Fremdzuschreibungen seiner Glaubensrichtung, zu den Jesuiten, und auch bei ihm findet sich das in Entstellungen des Namens wieder. Gracián publizierte einen Teil seiner Werke unter Pseudonymen, Anagrammen seines richtigen Namens, um der Prüfung und Zensur durch den eigenen Orden zu entgehen.

Insbesondere Namenswitze sind laut Freud häufig »von beleidigender, verletzender Tendenz«: ³²⁸ Rousseau etwa wird das beleidigende Urteil »roux/sot« in den Namen gelegt. Der Witz ermöglicht, etwas auszusprechen, was das eigene Anstandsgefühl oder soziale Machtverhältnisse womöglich verbieten: »Die Lust beim tendenziösen Witz ergibt sich daraus, daß eine Tendenz befriedigt wird, deren Befriedigung sonst unterblieben wäre«. ³²⁹ »[D]ank ihrer Fassade« sind Witze, so Freud, »imstande [...] zu verbergen, nicht nur, was sie zu sagen haben, sondern auch, daß sie etwas – Verbotenes – zu

327 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 204.

328 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 98.

329 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 131.

sagen haben«. ³³⁰ Witze können dies laut Freud, da sie die Vernunft und Kritik ablenken und damit umgehen: »Die Vernunft – das kritische Urteil – die Unterdrückung, dies sind die Mächte, die er [der Witz] der Reihe nach bekämpft«. ³³¹ Freud macht vor allem zwei Hemmnisse aus, die im Witz überwunden werden: »innere« und »äußere«. Letztere sind zum Beispiel Machtverhältnisse, Erstere kulturelle Verbote bzw. Selbstverbote. ³³²

Gracián geht auf solche »Hilfe des Witzes« bei der Triebbefriedigung nicht ein und scheint sie dennoch zu kennen. Erstaunlicherweise ist nämlich einer der Witze, die sich sowohl bei Gracián als auch bei Freud finden, jener Witz, den Freud als Beispiel für die Umgehung äußerer Hemmnisse anführt: »Serenissimus«, ein Fürst, fragt einen

Fremden, dessen Ähnlichkeit mit seiner eigenen Person ihm auffällt [...]: War seine Mutter einmal in der Residenz? und die schlagfertige Antwort darauf lautet: Nein, aber mein Vater. Der Gefragte möchte gewiß den Frechen niederschlagen, der es wagt, durch solche Anspielung dem Andenken der geliebten Mutter Schmach anzutun; aber dieser Freche ist Serenissimus, den man nicht niederschlagen, nicht einmal beleidigen darf, wenn man diese Rache nicht mit seiner ganzen Existenz erkaufen will. Es hieße also die Beleidigung schweigend herunterwürgen; aber zum Glück zeigt der Witz den Weg, sie ungefährdet zu vergelten [...]. ³³³

Die Anekdote kursiert seit der Antike, Jakob Hessing hat ihr Vorkommen und ihre besondere Rolle bei Freud untersucht. Sie ist für Hessing auch ein Beispiel dafür, wie der Witz in Freuds Verständnis – anders als der Traum – nicht etwas verbirgt, sondern etwas zeigt: »Mit seinen Verdichtungen und Verschiebungen bricht er die Fassaden unserer Wirklichkeit auf«. ³³⁴ In diesem Fall weist er auf die »ungerechte Ordnung« hin, »in der die Herrscher ihren Untertanen mit Wort und Tat zu nahe treten dürfen«. ³³⁵ Dagegen kann der Gefragte die Anspielung, dass nicht seine Mutter fremdgegangen sei, sondern womöglich jene des Serenissimus, nur im Witz machen. Für Freud ist seine Antwort ein Beispiel der Schlagfertigkeit: »Die Schlagfertigkeit besteht ja im Eingehen der Abwehr auf die Aggression, im ›Umkehren des Spießes‹,

³³⁰ Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 116.

³³¹ Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 154.

³³² Vgl. Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 132 f.

³³³ Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 114, vgl. S. 73.

³³⁴ Jakob Hessing: »Der Herrscher und sein Stiefbruder. Freud deutet einen Witz«, in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 69.3 (2015), S. 197–212, hier S. 203.

³³⁵ Hessing: »Der Herrscher und sein Stiefbruder«, S. 197.

im ›Bezahlen mit gleicher Münze‹, also in Herstellung einer unerwarteten Einheit zwischen Angriff und Gegenangriff«. ³³⁶

Gracián erzählt eine ganz ähnliche Anekdote in seiner *Agudeza* und legt die provozierende Frage nicht einem Fürsten, sondern »el otro César« in den Mund, Augustus. Dabei geht er mit keinem Wort auf das Machtgefälle und dessen Überwindung durch den Witz ein, sondern führt ihn allein als Beispiel einer »seltenen, ingeniösen Schlussfolgerung« (»rara ingeniosa ilación«) an. Diese sei hier besonders gelungen, da eine Schlussfolgerung mit einer ähnlichen zurückgewiesen werde (»Rebatir una ilación con otra igual«).³³⁷ Gracián lässt damit nicht nur die soziale Dimension, sondern auch die sexuelle dieses Witzes unkommentiert: Mit der Anspielung, womöglich ein illegitimes Kind der Mutter des Kaisers zu sein, werden nicht nur Machtverhältnisse umgangen, sondern auch sexuelle Tabus. Freud weist auf die soziale Dimension hin, die Anekdote sei ein Beispiel dafür, wie der »tendenziöse Witz« »zur Ermöglichung der Aggression oder der Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in Anspruch nehmen, verwendet wird.« Der Witz ermöglicht eine »Auflehnung gegen die Autorität«. ³³⁸ Dabei betont Freud, dass gerade der tendenziöse Witz sich ganz besonders »zum Angriff auf Großes, Würdiges und Mächtiges« eigne. ³³⁹ Hessing weist ausgehend von der großen Verbreitung des Serenissimus-Witzes auf ein wichtiges Moment dieser Auflehnung hin: Witze werden weitergereicht und wieder erzählt, ihr Autor ist der »Volksmund«, und es ist dann eben auch dieser, der sich auflehnt: »Schlagfertig ist nicht der Mann, schlagfertig ist der Volksmund, der diesen Witz erfunden hat. Wie der Chor in der Tragödie oder wie der Hofnarr darf er aussprechen, was der Herrscher nicht hören will«. ³⁴⁰

336 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 72.

337 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 38, S. 438. Gracián nennt seine Quellen nicht, kennt die Anekdote aber wahrscheinlich aus den Apophthegmata von Erasmus und den Saturnalien von Macrobius. Vgl. Erasmus von Rotterdam: *Apophthegmata. Spruchweisheiten*, hg. v. Heribert Philips, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2001, S. 280 f. u. Ambrosius Theodosius Macrobius: *Tischgespräche am Saturnalienfest*, hg. v. Otto u. Eva Schönberger. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2008, S. 115.

338 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 115.

339 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 115.

340 Hessing: »Der Herrscher und sein Stiefbruder«, S. 208.

3.3 Ein Namenswitz Graciáns mit Freud gelesen

Ich werde im Folgenden die schon angesprochene besondere Rolle von Namenswitzen im Zusammenspiel von Manipulation am Sprachmaterial und sozialer Aggressivität aufgreifen. Ich befasse mich näher mit einem Namenswitz, der bei Gracián vorkommt, und arbeite entlang von Freuds Ausführungen über die Tendenzen des Witzes die darin angelegten aggressiven, von Gracián aber nicht kommentierten Tendenzen aus. Da die berühmteste Trägerin des Namens Isabel die spanische Königin Isabel die Katholische (1451–1504) ist, geht es hier erneut um eine erst im Witz mögliche Auflehnung gegen eine Herrschaftsfigur – verbunden mit einer misogynen und obszönen Dimension. Letztere wird im Licht von Freuds Ausführungen über die Zote deutlich.

Gracián führt den Vierzeiler im ersten Abschnitt seiner Abhandlung als besonders gelungenes Beispiel der *agudeza* an. Man kann ihn der im Spanischen seit dem 11. Jahrhundert sehr geläufigen Form der Redondilla bzw. des Cuarteto zuordnen, die aus vier gereimten Achtsilblern bestehen. Jedoch weist er die Besonderheit auf, dass jeweils die letzte Silbe betont ist, er also auf einer *rima aguda* basiert (üblicherweise hat der Achtsilbler eine feste Betonung auf der vorletzten Silbe) und dass der zweite Vers verkürzt ist. Genau das wiederum ist der entscheidende Vers, denn er enthält den Namen »Isabel«. Gracián entnimmt den Vierzeiler wahrscheinlich einer Dichtungssammlung des 15. Jahrhunderts. Ich zitiere ihn mit seinem unmittelbaren Kontext:

Es la agudeza pasto del alma: fuelo ésta con que quiso uno significar que le convenía a su amor ser tan mudo como era ciego:

En un medio está mi amor,
Y sabe él
que si en medio está el sabor,
en los extremos la Iel.

Fúndase [la agudeza] en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es *I*, y la última, *el*, dicen *Iel*; y en medio queda el *sabe*; y a eso aludió la redondilla, tan ingeniosa cuan poco entendida.³⁴¹

Der Scharfsinn ist die Weide der Seele. Dieser zum Beispiel, mit dem einer zeigen wollte, dass es seiner Liebe zukam genauso stumm wie blind zu sein.

In der/einer Mitte ist meine Liebe,
und das weiß er/sie [die Liebe, el amor]

341 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17f.

denn wenn in der Mitte der Geschmack [sabor] ist,
ist in den Extremen das Bittere [Iel].

Er gründet auf dem Namen Isabel, darauf dass seine erste Silbe, wenn man ihn unterteilt, *I* ist, und die letzte *el*, sprich *Iel*, und in der Mitte bleibt das *sabe*; darauf spielt die Redondilla an, so geistreich wie wenig verstanden.

Der Vierzeiler zerlegt den weiblichen Vornamen Isabel in einzelne Silben und charakterisiert aus der Bedeutung der einzelnen Silben heraus die Beziehung des Sprechers zu der Namensträgerin. Für Gracián ist das ein Beispiel der »agudeza nominal«,³⁴² also des Namens-Scharfsinns bzw. Witzes. Dieser ist für ihn eine Grundform der *agudeza* und ein »fruchtbarer Nährboden für andere« Formen der *agudeza* (»fecundo origen de las otras [agudezas]«³⁴³). Dabei setzt Gracián voraus, dass Namenswitze auf einer kratylichen Sprachvorstellung beruhen, also auf der Vorstellung, dass das Wesen einer Sache in ihrer Bezeichnung liegt:

Alcanza el nombre su conveniencia y correlación con la cosa denominada y con sus adyacentes, no menos que las causas, efectos y propiedades con el mismo sujeto y entre sí, [...]. Así dijo el poeta [Ricardo de Venosa]: *Conveniunt rebus nomina saepe suis*. [»Con frecuencia los nombres corresponden a los objetos representados.«]³⁴⁴

Der Name bringt seine Übereinstimmung und Korrelation mit der benannten Sache und ihren Attributen sowie den Gründen, Effekten und Eigenschaften des gleichen Gegenstands und unter sich zum Ausdruck, [...]. So sagte ein Dichter: *Conveniunt rebus nomina saepe suis*. [»Häufig entsprechen die Namen ihren Objekten.«]

Gracián fügt die kratyliche Sprachvorstellung hier in seine Theorie des Konzeptismus ein: Es entsteht ein Netz aus Beziehungen, in dem der Name nicht nur auf die Sache, sondern auch auf ihre »Gründe, Effekte und Eigenschaften« verweist (und diese wieder auf die Sache zurück). Das unterläuft eine einfache und eindeutige Entsprechung von Wort und Sache, wie sie dem Kratylichen zu Grunde liegt. Eine solche Mehrgliedrigkeit und Reziprozität kann auch für eine motivierte Namensgebung gelten: Bei der Benennung von Isabel der Katholischen etwa stand höchstwahrscheinlich Elisabeth,

342 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 359–371.

343 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 359.

344 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 362.

die Mutter von Johannes dem Täufer, Patin. Zugleich wird Isabel als ihre Reinkarnation gefeiert, vor allem seitdem sie ihren Sohn Juan (analog zu Johannes dem Täufer) genannt hat.³⁴⁵

Was Gracián in dem oben angeführten Zitat über die Übereinstimmung und Korrelation des Namens mit seinen Attributen sagt, ruft die Grundoperation der Konzeptistik als das Herstellen von Korrespondenzen auf und zeigt einmal mehr, dass »Korrespondenz« sowohl Gegensätze als auch Ähnlichkeiten meinen kann: Die äußeren Silben des Namens Isabel, »i« und »el« ergeben, wenn sie zusammengebracht werden, »iel«, das homophon ist zu »hiel«, das Bittere. Von der Mitte wird hingegen gesagt, dass sie schmackhaft sei.

Freud könnte der Isabel-Witz für mehrere der von ihm beschriebenen Witzformen als Beispiel dienen, hinsichtlich seiner Technik ähnelt er besonders einem Witz über Rousseau, den Freud erzählt:

Ich erinnere mich da an einen Witz, der mir infolge besonderer Umstände im Gedächtnis geblieben ist. Einer der großen Lehrer meiner jungen Jahre, den wir für unfähig hielten, einen Witz zu schätzen, wie wir auch nie einen eigenen Witz von ihm gehört hatten, kam eines Tages lachend in das Institut und gab bereitwilliger als sonst Bescheid über den Anlaß seiner heiteren Stimmung. »Ich habe da einen vorzüglichen Witz gelesen. In einem Pariser Salon wurde ein junger Mann eingeführt, der ein Verwandter des großen J. J. Rousseau sein sollte und auch diesen Namen trug. Er war überdies rothaarig. Er benahm sich aber so ungeschickt, daß die Dame des Hauses zu dem Herrn, der ihn eingeführt, als Kritik äußerte: »*Vous m'avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau.*« Und er lachte von neuem.³⁴⁶

Die »Technik des Witzes« liege darin, »daß ein und dasselbe Wort – der Name – in zweifacher Verwendung vorkommt, einmal als Ganzes und dann in seine Silben zerteilt wie in einer Scharade«.³⁴⁷ Diese Formulierung Freuds ist offensichtlich nicht ganz präzise, denn »Rousseau« und »roux-sot«, genauso wie »Isabel« und »y-sabe-el«, sind natürlich nicht »ein und dasselbe Wort«, sondern klingen nur gleich bzw. ähnlich. Der Witz hängt an diesem Klang. Würde man »Rousseau« durch »Racine« ersetzen, so Freud weiter, hätte der

345 Vgl. Elisabeth T. Howe: »Zenobia or Penelope? Isabel la Católica as Literary Archetype«, in: *Isabel la Católica, Queen of Castile. Critical Essays*, hg. v. David A. Boruchoff, New York: Palgrave Macmillan 2003, S. 91–102, hier S. 95.

346 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 29 f.

347 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 31.

Witz »jede Spur von Witz eingebüßt«. ³⁴⁸ Obwohl der Witz technisch nicht mit »Verdichtung« oder »Ersatzbildung« arbeite, finde sich auch hier sein entscheidendes Charakteristikum, die Ersparnis: »Wir ersparen es, eine Kritik zu äußern, ein Urteil zu bilden, beides ist im Namen selbst schon gegeben«. ³⁴⁹ Auch Freud führt also als Grund für das Gelingen des Namenswitzes die Vorstellung eines motivierten Verhältnisses von Wort und Ding bzw. Name und Mensch an, die dazu provoziere »hinter gleichem oder ähnlichem Wortlaut gleichen Sinn zu suchen«. ³⁵⁰

Formal zerlegen der Rousseau- und der Isabel-Witz die Eigennamen und aktivieren die Semantik ihrer Silben, wie ich es oben ausgehend von der Hydra beschrieben habe. In dem auf den Vierzeiler folgenden Kommentar ruft Gracián genau diese schöpferische Kraft der Wortteile auf: »Er gründet auf dem Namen Isabel, darauf dass seine erste Silbe, wenn man ihn unterteilt, *I* ist, und die letzte *el*, sprich *Iel*, und in der Mitte bleibt das *sabe*«. ³⁵¹ Die mit der Hydra beschriebene Vorstellung, dass die einzelnen Teile in Beziehung treten und so neue Bedeutungen schaffen, wird hier deutlich. Das aus den äußeren Silben von Isabel gewonnene »hiel« (bitter) tritt in Resonanz mit »cruel« (grausam), dem weitaus häufigeren Reim auf Isabel, aber auch mit »miel« (Honig).

Ähnlich wie das Beispiel um Serenissimus ist auch der Isabel-Witz in seiner Adressierung einer mächtigen Person tendenziös. Auch hier bleibt Gracián gegenüber diesen Momenten still. Er kommentiert zwar, dieser Witz sei wenig verstanden worden; was genau nicht verstanden worden sei, benennt er allerdings nicht. Jedenfalls scheint es nicht allein die Teilung des Namens in das Bittere und den Geschmack zu sein, also nicht allein das Lob des mittleren Maßes, denn der einleitende Kommentar verweist auf die Stummheit und Blindheit der Liebe. Der einleitende Kommentar, das ist typisch für Gracián, ist sentenzhaft, fast aphoristisch, er fordert selbst zur Deutung auf, die auf das Gedicht folgende Bemerkung erscheint dagegen fast banal, wiederholend. Erwarten würde man das eher andersherum, eine hinführende Einleitung und dann eine prägnante Zusammenfassung.

Die Redondilla selbst ist alles andere als stumm: Insbesondere im zweiten Vers, dem zu Isabel homophonen *pun* »y sabe él«, gewinnen die Silben wie die Köpfe der Hydra ein Eigenleben, das dem Vierzeiler eine verletzende und obszöne Tendenz gibt. Dieser Eindruck wird durch die ihn umgebenden Beispiele verstärkt, die von emotionalen und körperlichen Verletzungen und

348 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 30 f.

349 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 44.

350 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 134.

351 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17 f.

Schmerzen insbesondere von Frauen handeln – hier wird noch einmal der oben beschriebene semantische Mehrwert der Zusammenstellung innerhalb der Ausführungen bei Gracián deutlich, mit Benjamin könnte man von deren konstellativem Charakter sprechen. Um die Tendenz des Witzes genauer zu fassen, sind wiederum Freuds Überlegungen zur Zote hilfreich.

Die Zote ist nach Freud eine obszöne Form des tendenziösen Witzes. Dabei zeugen Freuds Ausführungen dazu genauso von der Misogynie der von ihm beobachteten Gesellschaft wie die sein Buch dominierenden Judenwitze von ihrem Antisemitismus. Und in beiden Fällen sind Freuds Ausführungen selbst nicht frei davon.³⁵² Mir sollen seine Bemerkungen zur Zote als Folie dienen, um die aggressive und erotische Tendenz des Isabel-Vierzeilers lesbar zu machen. Dabei muss diese historische Rückprojektion von den kulturellen und sozialen Spezifika der Ausführungen Freuds abstrahieren und allein den von ihm beschriebenen Lustmechanismus der Zote, der auch ein Mechanismus ist, über den soziale Machtverhältnisse und Aggressionen verhandelt werden, in den Blick nehmen. Freud schreibt:

Man weiß, was unter der »Zote« verstanden wird: Die beabsichtigte Hervorhebung sexueller Tatsachen und Verhältnisse durch die Rede. Indes diese Definition ist nicht stichhaltiger als andere Definitionen. Ein Vortrag über die Anatomie der Sexualorgane oder über die Physiologie der Zeugung braucht trotz dieser Definition nicht einen einzigen Berührungspunkt mit der Zote gemein zu haben. Es gehört noch dazu, daß die Zote an eine bestimmte Person gerichtet werde, von der man sexuell erregt wird, und die durch das Anhören der Zote von der Erregung des Redenden Kenntnis bekommen und dadurch selbst sexuell erregt werden soll. [...] Die Zote ist also ursprünglich an das Weib gerichtet und einem Verführungsversuch gleichzusetzen. Wenn sich dann ein Mann in Männergesellschaft mit dem Erzählen oder Anhören von Zoten vergnügt, so ist die ursprüngliche Situation, die infolge sozialer Hemmnisse nicht verwirklicht werden kann, dabei mit vorgestellt. Wer über die gehörte Zote lacht, lacht wie ein Zuschauer bei einer sexuellen Aggression.³⁵³

352 Die einflussreichste Kritik und Fortführung der Ausführungen zur Zote hat Sarah Kofman formuliert: *Pourquoi rit-on?: Freud et le mot d'esprit*, Paris: Ed. Galilée 1986. Zur besonderen Rolle der Judenwitze vgl. Elliott Oring: *The Jokes of Sigmund Freud. A Study in Humor and Jewish Identity*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1984 sowie Peter Gay: »Einleitung«, in: Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten [1992]*, Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 7–22.

353 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 105 f.

Wenn die Zote nicht verführen kann, wird sie »feindselig« und »grausam«; sie wird zu einem Akt der sexuellen Aggression. »Die Unnachgiebigkeit des Weibes«, so Freud, »ist [...] Bedingung für die Ausbildung der Zote.«³⁵⁴ Da der Zotenreißer die Frau nicht verführen kann, ändert er seinen Adressaten: Er richtet sich an einen anderen Mann, eine[n] »Dritten«,³⁵⁵ vor dem die Frau durch die Zote entblößt und dessen Libido damit befriedigt wird. In »feiner gebildeter Gesellschaft«,³⁵⁶ so Freud, ist dabei die »unverhüllte[] Obszönität«³⁵⁷ wegen der »Verdrängungsarbeit der Kultur«³⁵⁸ nicht geduldet. Der Witz leistet so

die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle. Das im Wege stehende Hindernis ist eigentlich nichts anderes als die der höheren Bildungs- und Gesellschaftsstufe entsprechend gesteigerte Unfähigkeit des Weibes, das unverhüllte Sexuelle zu ertragen.³⁵⁹

Zoten gibt es auch in höheren Gesellschaftsschichten, sie müssen nur »witzig« sein, das heißt nicht direkt obszön, sondern anspielend.³⁶⁰ Die witzige Zote bedient sich »alle[r] anderen Mittel des Wort- und Gedankenwitzes.«³⁶¹ Dabei erstaunt, dass Freud kein einziges Beispiel einer derben oder witzigen Zote anführt, insbesondere da er betont, wie die Zote sich dem Witz annähere, könne »leicht an Beispielen gezeigt werden«,³⁶² und er sonst auch nicht um Beispiele verlegen ist.

In dem von Freud beschriebenen Zusammenhang von Begehren, Ablehnung und anspielender Zote liegt der Ansatzpunkt einer Lektüre der Isabel-Redondilla als tendenziöser Witz, dessen feine Anspielungen zotig sind. Während Freud seine Ausführungen auf die Wiener Gesellschaft um 1900 münzt und davon ausgeht, dass die »Verdrängungsarbeit der Kultur« die Frauen hindere, dem Verführungsversuch des Mannes stattzugeben, steht hier die Unnachgiebigkeit der Dame vor einem anderen kulturellen

354 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 108.

355 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 108.

356 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 109.

357 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 110.

358 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 111.

359 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 110.

360 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 109.

361 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 110.

362 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 110.

Hintergrund. Sie bezieht sich auf die in der Literatur der Frühen Neuzeit topische Unerreichbarkeit der höfischen Dame, die am prominentesten im Petrarkismus formuliert wurde. Das ihr zugrunde liegende Liebeskonzept basiert auf dem Ausschluss der sexuellen Hingabe der Frau, ihre Unnachgiebigkeit ist zentral für das im Gedicht vollzogene Liebeswerben und -klagen und bedingt die Beschreibung der Frau als zugleich perfekt und grausam. Die Liebe ist daher bitter-süß, in Petrarcas Prägung dieses Paradoxons, dem »dolce amaro« – wobei »amaro« sowohl auf die Liebe (»amar«) als auch auf das Bittere (»amaro«) verweist.³⁶³ In dem Vierzeiler, den Gracián zitiert, wird mit der Bitterkeit (»hiel«) klanglich die Grausamkeit (»cruel«) und wiederum die Dame selbst, »Isabel«, verbunden. Der Reim von Isabel auf »cruel« war den zeitgenössischen Lesern und Hörern sehr geläufig. Juan Boscán etwa reimt »Isabel« auf »cruel«.³⁶⁴ Sebastian de Horozco macht das »-abel« im Namen fruchtbar, um auf die Grausamkeit der schönen Dame anzuspielen, die ihn, ähnlich wie Kain seinen Bruder Abel, ums Leben bringe.³⁶⁵ Im Anklang auf dieses antagonistische Liebeskonzept der höfischen Liebe fordert die Redondilla, so ihre einfachste Interpretation, zum mittleren Maß im Lieben (»en un medio está mi amor«) auf.

Jedoch lassen die Anspielungen des Vierzeilers noch etwas anderes vernehmen, und dieses »[F]lüstern«³⁶⁶ des Witzes, wie mit Freud gesagt werden kann, ist obszön: Denn obgleich die Redondilla die Abweisung der Dame postuliert, führt sie zugleich ihre Hingabe vor Augen – und zwar insbesondere über das ausgesparte Schlüsselwort »miel« (Honig). Die Zerlegung des Namens in seine Silben und die klanglichen Assoziationen, die in Gang gesetzt werden, evozieren zwei Attribuierungen Isabels: »hiel« evoziert einerseits »cruel«, das Grausame, und andererseits »miel«, den Honig. Gracián hatte sicher den berühmten Refrain Góngoras im Ohr: »Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel«. (Vom Rosmarin die Blüten, / Isabel gib acht, / sind heute blaue Blumen / und Honig über Nacht.)³⁶⁷

363 Petrarca: *Canzoniere [Rerum vulgarium fragmenta]*, Torino: Einaudi 1992, Sonett 157, 164 u. 205.

364 Juan Boscán: »IV. Señora doña Isabel«, in: *Los grandes líricos del Renacimiento español. Obras poéticas completas de Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Fernando de Herrera*, hg. v. Inoria Pepe Sarno u. José María Reyes Cano, Madrid: Cátedra 2019, S. 114.

365 Sebastián de Horozco: »El auctor a una señora llamada Doña Ysabel, sobre este nombre«, in: ders.: *El Cancionero. Introducción [...] de Juan de Horozco [ca. 1546–1577/1874]*, hg. v. Jack Weiner, Bern u. Frankfurt a. M.: Herbert Lang 1975, S. 67

366 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 121.

367 Luis de Góngora: »Las flores del romero«, in: ders.: *Obras completas*, hg. v. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2008, Bd. 1, S. 268; ders.: »Vom Rosmarin die Blüten«, übers. v. Martin von Koppenfels, in: *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik. Bd. 2.*

Während die Analogie des Bitteren (»hiel«) zum Grausamen (»cruel«) von einer lautlichen und semantischen Korrespondenz (dem Gleichklang und der negativen Konnotation) getragen wird, besteht zwischen »hiel« und »miel« zwar eine lautliche Korrespondenz, aber ein semantischer Gegensatz (das Bittere vs. das Süße). »No hai miel sin hiel« (»Kein Honig ohne Galle«) ist ein beliebtes Sprichwort der Zeit, und so arbeiten auch Gedichte auf Isabel mit dem Zusammenspiel von »hiel« und »miel«. So bitter wie die Liebe zu Isabel ist, so süß ist sie. Auch diese Antithese entspricht dem »paradoxalen Liebeskonzept« des Petrarkismus.

Man kann den Anklang von Honig natürlich auch noch anders deuten, etwa poetologisch. Denn er lässt an das in Fragen der *imitatio* und *aemulatio* wiederaufgegriffene Bienengleichnis denken, nach dem der Dichter aus den Blüten anderer Autoren Honig sammelt bzw. neuen Honig macht.³⁶⁸ Die Anspielung auf den Honig wäre dann so zu lesen, dass der Autor darin seinen Umgang mit anderen Autoren reflektiert. Der Honig kann auch mit der Vorstellung des »süßen Kerns« der christlichen Wahrheit assoziiert werden, wie ihn die Bibelhermeneutik kennt, sodass hinter dem Honig ein geistlicher Sinn zu vermuten wäre, wie Menke meint.³⁶⁹ In beiden Fällen wäre das Konzept selbst der Honig, den der Dichter seinem Leser reicht. Das entspräche Graciáns Vorliebe für Geschmacks- und Ess-Metaphorik bezüglich der *agudeza*. In den einleitenden Worten zu dem Vierzeiler beschreibt er sie als »pasto del alma« (»Weide der Seele«) und kurz darauf als »alimento del espiritu« (»Nahrung des Geistes«).

Ich meine jedoch, dass der süße Kern dieser Verse auch den körperlichen Geschmack Isabels aufruft. Als solcher figuriert Honig in einem der zentralen Prätexte der frühneuzeitlichen erotischen Literatur, dem Hohelied: »favus distillans labia tua sponsa / mel et lac sub lingua tua / et odor vestimentorum tuorum sicut odor turis / hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus« (»Honigseim tropft von deinen Lippen, Braut, / Honig und Milch sind unter deiner Zunge. / Der Duft deiner Kleider ist wie der Duft des Libanon. / Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Born, / ein versiegelter Quell.«)³⁷⁰ Die Zunge und das Kleid haben hier zunächst keine übertragene Bedeutung, sondern sie bezeichnen

Von Luis de Góngora bis Rosalía de Castro, hg. v. Martin von Koppenfels u. Johanna Schumm, München: Beck 2022, S. 42–43. Die erotische Komponente des Honigs wird verstärkt durch den Rosmarin, der bei einem Entjungferungsbrauch eingesetzt wurde.

368 Jürgen von Stackelberg: »Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*«, in: *Romanische Forschungen* 68.3 (1956), S. 271–293.

369 Menke: »Die Zufälle der Sprache«, S. 39.

370 Hld. 4.11–12. *Biblia Sacra Vulgata; Die Bibel. Einheitsübersetzung* 2016.

ganz konkret die tatsächliche Zunge und das wirkliche Kleid der Braut. Dass der keusche, abweisende, verschlossene Körper solche Süße in sich trägt, das formuliert nicht zuletzt ein Lobgedicht auf die katholische Königin Isabel, auf deren besondere Rolle für die Isabel-Gedichte ich sogleich zu sprechen komme. Francisco Vaca überbietet mit ihm einen bestehenden Lobpreis Isabels durch Anton de Montoro. Hier findet sich auch noch einmal das Spiel mit Isabel, »miel« und »hiel«:

Tú eres pura, cendrada,
Virgen, dulce más que miel;
tú eres huerta cerrada,
tú eres fuente sellada,
tú palomica sin hiel: [...].³⁷¹

Du bist eine reine, geläuterte
Jungfrau, süßer als Honig;
Du bist ein verschlossener Garten,
Du bist eine versiegelte Quelle,
Du Täubchen ohne Bitterkeit.

Wenn also in Graciáns Vierzeiler der Honig eine Körperflüssigkeit bezeichnet und wenn diese geschmeckt wird, dann ist die Abweisung Isabels überwunden, ihr Körper ist nicht mehr verschlossen. Der Dichter spielt auf ihre Hingabe an bzw. darauf, sie erobert zu haben. Das spricht für eine Auffassung des Witzes als Zote: Er stellt dem Rezipienten die Verführung der Frau vor.

Die umgebenden Verse tragen eine solche obszöne Lesart des Witzes mit: »Sabor« ruft den physischen Geschmack der Dame auf; der »sabor«, so heißt es in Vers drei, liegt in Isabels Mitte (»si en medio está el sabor«, »wenn in der Mitte der Geschmack ist«), und genau in dieser Mitte befindet sich laut dem ersten Vers auch der begehrende Sprecher (»en un medio está mi amor«, »in einer Mitte ist meine Liebe«). Durch die Zerteilung des Namens in seine Silben setzt der Sprecher sich in die Körpermitte Isabels, wo er ihren Honig kostet. Dabei vollzieht sich die imaginierte Entkleidung der Frau – die laut Freud Grundmoment der Zote ist – in der Zerlegung des Namens; der Name,

371 Francisco Vaca: »Coplas. Contradiziendo una canción que hizo Anton de Montoro en loor de la Reyna Doña Ysabel«, in: *Cancionero General de Fernando del Castillo. Según la edición de 1511. Con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557 [1511]*, Madrid: Impr. de M. Ginesta 1882, S. 308–313, hier S. 311.

wir erinnern uns an Goethe, ist ein Kleid, das den Körper umgibt. Die Silben des Namens werden auseinandergeschoben, sie wird entblößt.

Gegen diese Lektüre der Redondilla kann eingewendet werden, sie unterstelle Gracián und seinen Zeitgenossen einen sexuellen Sinn, der ihnen ganz fremd gewesen sei. Gracián war jesuitischer Geistlicher, erotische Themen finden sich in seinen Werken kaum. Jedoch war einer von Graciáns Lieblingsautoren Martial.³⁷² Dessen obszöne Witze brauchen keine »feinen Anspielungen«, sondern sind so deutlich, dass Freud ihnen wohlmöglich den Witz abgesprochen hätte.³⁷³ Sie sind aber auch so häufig, dass Gracián sie nicht übersehen haben kann, und es muss ihm bei seinen ausgiebigen Zitaten aus Martial einige Mühe gekostet haben, gerade sie nicht zu zitieren. (Mindestens) ein derbes Beispiel übernimmt er aber, und das ausgerechnet wiederum in einem Namenswitz. Es ist ein Epigramm über Chione:

Juntó la proporción y la improporción en un doble concepto el estremado Marcial; glosó la conveniencia y la inconveniencia en el nombre de *Chione*, que significa *Nieve* en el griego; hizo el reparo, y sirvió la donosa crisis por desempeño. »Ni te dice, ni te desdice el nombre de *Nieve*, porque si eres negra, eres fría.« *Digna tuo cur sis indignaque nomine, dicam. / Frigida es, et nigra es: non es et es Chione.*³⁷⁴

Der extreme Martial hat die Proportion und Improportion in einem doppelten Konzept vereint; er erläuterte die Konvenienz und Deskonvenienz in dem Namen der *Chione*, der auf Griechisch *Schnee* bedeutet; er wog ab, und gab als Lösung die anmutige Kritik: »Der Name *Schnee* entspricht Dir und entspricht Dir nicht; denn Du bist schwarz und kalt.« *Digna tuo cur sis indignaque nomine, dicam. / Frigida es, et nigra es: non es et es Chione.* [Sagen will ich dir, weshalb du deinen Namen verdienst und auch wieder nicht verdienst: / Kalt bist du und schwarz bist du – bist Chione und bist es nicht.]

372 Seine Nähe zu ihm unterstreicht er gerne mit dem Verweis darauf, dass Martial aus Bilibis stammte, was sehr nahe von Graciáns Geburtsort Belmonte bei Calatayud im nordspanischen Aragón lag, so dass Gracián auch als »bilbilitano« bezeichnet wird. Vgl. Gracián: *El Criticón*, II, Preliminares (Censura crítica del Criticón del licenciado Josef Longo), S. 240.

373 Zur Abwechslung eines, das nicht eine Frau, sondern einen Mann entblößt: »Mentula tam magna est tantus tibi, Papyllae, nasus, ut possis, quotiens arrigis, olfacere.« (»So groß ist dein Schwanz und so riesig deine Nase, Papyllus, / daß du, wenn du einen Steifen hast, daran riechen kannst.«) Marcus V. Martialis: *Epigramme*. Lateinisch – Deutsch [ca. 85–103], übers. u. hg. v. Paul Barié u. Winfried Schindler, Berlin: Akademie 2013, hier S. 406 f.

374 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Disc. 31, S. 367 f., vgl. Martialis: *Epigramme*, S. 203.

Auf den ersten Blick ist dieses Epigramm nicht obszön, und Gracián kommentiert es auch nicht in dieser Weise. Bei Martial steht es aber im Kontext vieler anderer Chione-Epigramme, die diese als Prostituierte sowohl loben als auch beleidigen.³⁷⁵ Obszöne Witze und obszöne Namenswitze waren Gracián also keineswegs unbekannt, Gleiches gilt für seine Leser. Und sie waren auch nicht unbeliebt; nicht einmal solche über die Königin Isabel: Zahlreiche Prostituierte der *Carajicomedia*, die u. a. in dem *Cancionero de burlas* enthalten war, heißen Isabel, und es spricht einiges dafür, dass mit ihrem Namen auch auf Isabel die Katholische angespielt wird.³⁷⁶

Gracián bezieht sich häufig auf Isabel die Katholische, die von 1474 bis 1504 Königin von Kastilien und León war und deren Regentschaft als »Blüte«³⁷⁷ der spanischen katholischen Politik gewertet wird. Indes war ihre Regierungszeit auch eine Hochzeit der Bordelle, und Isabel scheint hier zumindest nicht regulierend eingegriffen zu haben – hier liegt wohlmöglich der Ansatzpunkt des Verfassers der *Carajicomedia*, so viele Prostituierte Isabel zu nennen.³⁷⁸ Viel häufiger freilich wird mit dem Namen Isabel eine besondere Tugendhaftigkeit und Keuschheit verbunden. In diesem Sinne wird Isabel die Katholische von den zeitgenössischen Historikern und von Gracián gerühmt. Diese »Católica amazona«³⁷⁹ wird zu einer Art Übermensch stilisiert, der Männer genauso wie Frauen in ihren zeittypischen Tugenden übertrifft. So schreibt etwa Pedro Mártir de Anglería:

375 Dabei stellt sich Martial in einen Wettstreit mit ihr (»Ut faciam breviora mones epigrammata, Corde. / »fac mihi quod Chione: non potui brevis.« (»Du mahnst mich, die Epigramme kürzer zu machen, Cordus. / »Mach mir's wie Chione! – Kürzer konnt' ich's nicht.«), reflektiert die Beleidigung und ruft Chione zugleich als mögliche Leserin seiner Epigramme auf (»Ne legat, hunc Chione, mando tibi, Rufe, libellum. / carmine laesa meo est, laedere et illa potest.« (»Chione soll dieses Büchlein nicht lesen, lautet mein Auftrag an dich, Rufus. / In meinem Gedicht wird sie verletzt, und verletzen kann auch sie.«) Martialis: *Epigramme*, S. 240 f. u. S. 250 f.

376 In der *Carajicomedia* treten zahlreiche Frauen mit dem Namen Isabel als Prostituierte auf; darüber hinaus wird mit ihren Titeln und Beinamen auf die Königin Isabel angespielt. Vgl. John Edwards: *Isabel la Católica: poder y fama*, übers. v. María de Aránzazu Mayo, Madrid: Marcial Pons Historia 2004, S. 184–193. Der Anspielung auf die Königin widerspricht Frank A. Dominguez: *Carajicomedia. Parody and Satire in Early Modern Spain*, Suffolk u. Rochester: Tamesis 2015, bes. S. xviii u. 103.

377 Eine »Blüte« war diese Zeit natürlich vor allem aus der Sicht der spanischen katholischen Politik – in sie fallen genauso die sogenannte Eroberung Amerikas wie die innerspanische Reconquista gegen die Mauren oder die Einführung der Inquisition.

378 Vgl. Edwards: *Isabel la Católica*, S. 190.

379 Baltasar Gracián: »El héroe«, in: ders.: *Obras Completas [1637]*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 69–100, hier S. 77.

[E]sta mujer es fuerte, más que el hombre más fuerte, constante como ninguna otra alma humana, maravilloso ejemplar de pureza y honestidad; nunca produjo la naturaleza una mujer semejante a esta.³⁸⁰

Diese Frau ist stark, stärker als der stärkste Mann, beständig wie keine andere menschliche Seele, ein wunderbares Beispiel der Reinheit und Ehre; niemals hat die Natur eine Frau ähnlich dieser hervorgebracht.

Dabei ist Isabels spezifisch weibliche Körperlichkeit ein Faszinosum: Eine der beliebtesten Anekdoten über sie ist diejenige, dass sie sich zur Entbindung ihres Kindes allein in ein Zimmer zurückzog und kein Laut von dort nach außen drang, bis sie mit dem Neugeborenen hinaustrat. Für manche Autoren ist das ein Beispiel ihrer tugendhaften »Zweigeschlechtlichkeit« bzw. ihrer »Übergeschlechtlichkeit«, denn hier zeige sich ihr »männliches Herz« in seinem »weiblichen Körper« bzw. ihr mehr als männlicher Geist.³⁸¹ Auch Gracián erzählt in seiner Abhandlung über den Helden von der Geburtsszene.³⁸²

Es lässt sich leicht vorstellen, dass die Stilisierung der historischen Isabel zu gleichermaßen Über-Frau und Über-Mann, die Betonung ihrer Überbietung männlicher Stärke und weiblicher Unnachgiebigkeit, im besonderen Maße Zoten provoziert, die ja mit dieser Unnachgiebigkeit Kräfte messen. Während die tugendhafte, übermenschlich starke Isabel gerade durch die Stummheit ihres Körpers im Akt des Gebärens beschrieben wird, wird ihr Körper im Vers klanghaft gemacht und ein Eindringen in ihn imaginiert.

Der konkrete Bezug auf Isabel die Katholische kann nicht nur damit begründet werden, dass, wie Gracián sagt, jede Isabel diese Isabel aufruft,

380 Petro Mártir de Anglería, in: Vicente Rodríguez Valencia: *Isabel la católica en la opinion de españoles y extranjeros. Siglos XV al XX*, Valladolid: Instituto »Isabel la Católica« de Historia Eclesiástica 1970, Bd. 1, S. 175 (Übers. J. Sch.).

381 Valencia: *Isabel la católica en la opinion de españoles y extranjeros*, S. 337 u. S. 540; Baltasar Gracián: »El político«, in: ders.: *Obras Completas* [1640], hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 101–138, hier S. 133.

382 Vgl. Gracián: »El héroe«, S. 77. Nun kann man fragen, ob eine solche Anekdote nicht auch eine obszöne Tendenz hat. Rückt sie doch neben der Affekt- und Schmerzkontrolle auch den gebärenden weiblichen Körper der Königin, das heißt ihren Körper als entblößten und geöffneten, in das Bewusstsein des Lesers. Wie ihren Schmerz hatte sie ihn – so Gracián – im dunkelsten Zimmer ihrer Gemächer verborgen, Gracián bringt ihn nach außen. Auch wenn in dem Vierzeiler diese Anekdote nicht anklängt, so wird der Leser sie kennen und zudem durch die umgebenden Beispiele an sie erinnert sein. Schon das erste Beispiel der Abhandlung (nicht weit weg von »Isabel«) ruft das Gebären und den Mutterschmerz auf.

sondern findet sich auch im Schriftbild des Witzes: nämlich darin, dass im zweiten Vers Isabel mit »Y« geschrieben ist und dieses abgerückt ist. Die Hervorhebung der Initiale ruft das zeitgenössisch beliebte Spiel mit den Initialen des Geliebten oder Partners auf. In Sinnbildern, Emblemen und Wappen wurde demgemäß als Motiv der *pictura* meist ein Objekt gewählt, dessen Name mit dem ersten Buchstaben des oder der Geliebten begann.³⁸³

Die Königin Isabel wurde (meist) mit Y geschrieben. Deshalb spielen sowohl das Wappen ihres Mannes Ferdinand als auch das Wappen der Eheleute auf sie mit einem »yugo« an, also einem Joch. »Fernando« hingegen wird mit einem Pfeilbündel (»haz de flechas«) aufgerufen.³⁸⁴ In dem Wappen der beiden Könige finden sich unter dem Adler des Evangelisten Johannes, in dessen Körper die Wappen der Regionen (Castilla, Leon, Sizilien, Aragón und Granada) abgebildet sind, die Sinnbilder der Könige: links das Joch und rechts das Pfeilbündel. Um das Joch liegen die gelösten Riemen, das Pfeilbündel ist zusammengeschnürt. Das Joch wird häufig von dem Lemma »tanto monta« (etwa: »es kommt auf dasselbe hinaus«) begleitet. Beides bezieht sich auf die Überlieferung, wie Alexander der Große den gordischen Knoten zerschlagen und dabei sinngemäß gesagt haben soll, es sei gleichgültig, wie man den Knoten löse, ob man ihn aufbinde oder durchschneide. Das Motto Ferdinands »tanto monta« wird darauf zurückgeführt: »Tanto monta cortar como desatar« (»Es bedarf soviel durchzuschneiden wie aufzubinden.« Oder: »Es ist gleichgültig, ob man durchschneidet oder aufzubinden.«).³⁸⁵

Die Legende von der Zerschlagung des Knotens wird in der Frühen Neuzeit als Geschichte der entschlossenen und ggf. gewaltvollen Eroberung verstanden. So schreibt etwa Antonio Agustín über Ferdinands Bezugnahme auf Alexander, dass dieser damit zeigen wolle, dass er wie Alexander ein Weltherrscher sei und willig, alle Schwierigkeiten niederzuschlagen.³⁸⁶ Häufig

383 Das führt zum Beispiel – ironisch gebrochen – eine Stelle im *Quijote* vor, in der von einem »caballero« erzählt wird, der auf seinem Wappen eine Katze mit dem Spruch »Miau« trägt, um auf seine Dame Miulina zu verweisen. Vgl. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615], hg. v. Francisco Rico u. a., Madrid: Real Academia Española 2015, S. 208.

384 Vgl. Sagrario López Poza: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)«, in: *JANUS* 1 (2012), S. 1–38, hier S. 30. Vgl. Abb. 5.

385 Vgl. etwa die Variante der Anekdote von Sebastián de Covarrubias unter dem Lemma »Gordio« in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) (Poza: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón«, S. 9), dort auch weitere Verweise auf die zeitgenössische und spätere Interpretation von Fernandos Wappen. Seine Erfindung wird dem Humanisten Antonio de Nebrija (u. a. dem Verfasser der ersten Spanischen Grammatik) zugeschrieben.

386 Vgl. Poza: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón«, S. 10.



Abb. 5: Wappen von Isabel u. Ferdinand. López Poza: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)«, S. 30.

wird der hier formulierte Wille zur Stärke ergänzt durch eine entsprechende Deutung der Pfeile, und damit wird das gemeinsame Herrschaftsstreben von Ferdinand und Isabel unterstrichen.³⁸⁷ Andererseits können das Joch und die Legende vom Zerschlagen des Knotens auch auf das Verhältnis von Isabel und Ferdinand übertragen werden, die Pfeile vs. die Einwölbungen des Joches, der geschlossene und der geöffnete Knoten. Das wird in anderen Darstellungen besonders offensichtlich, in denen ein schräg nach oben aufgerichtetes Schwert einen mit einer Spalte in der Mitte dargestellten Knoten durchschlägt, etwa bei Paolo Giovio³⁸⁸ oder bei Jacobus Typotius und Ægidius Sadeler, wo das aufgerichtete Schwert durch das Loch eines gekrönten Ringes stößt, um ein Band zu zerschneiden.³⁸⁹

Ausgehend von dem »Y« und dessen Bezügen zu den Sinnbildern Ferdinands und Isabels an eine Einnahme Isabels zu denken, wird durch die Interaktion der Silben im zweiten Vers gestärkt: Der Name enthält in

387 Vgl. Poza: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón«, S. 13–17.

388 Paolo Giovio: *Le sententiose di imprese* [1561], hg. v. Gabriele Simeoni, Lyon: Rouille 1561, S. 50. Vgl. Abb. 6.

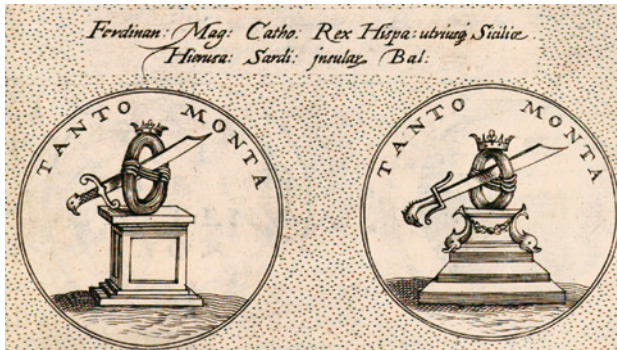
389 Ægidius Sadeler, Jacobus Typotius u. a.: *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum. Ex Musaeo Octavii de Strada civis Romani* [1600/01], Pragae (Sadeler), S. 30. Vgl. Abb. 7.

DEL RE CATTOLICO.



Tanto mō
ra. *Done, per acquistar tesoro, o fama,
Manca l'ingegno usar si dee la forza.
Così Alessandro il fatal nodo sforzò,
Che sciolto, à dominar l'Asia lo chiamò.*

Abb. 6: Giovio: *Le sententiose di imprese*, 1561, S. 50.



*Ferdinan: Mag: Catho: Rex Hispa: utriusq: Siciliae
Flomica: Sarini: iunioris, Bal:*

Abb. 7: Sadeler u. Typotius: *Symbola Divina et Humana*, 1600/01, S. 30.

dieser Schreibweise das männliche Pronomen »él«. Geht man mit Gracián von einem Eigenleben der Silben des Verses aus, so kann man dieses »él« von seinem Bezug auf »amor« lösen und zunächst als unbezogenes männliches Pronomen verstehen. Es kann dann ganz buchstäblich als Eindringen von ihm, »él«, in Isabel verstanden werden. Hier entsteht – wie Gracián über den Vers als Hydra gesagt hat – aus den einzelnen Silben, selbst aus dem Akzent (insofern das »-el« von Isabel durch den Akzent zu »él«, »er«, wird ein ingeniöses Konzept.

Der Vierzeiler ruft damit nicht nur die Vorstellung des süßen Geschmacks einer Isabel auf, sondern konkreter die Königin Isabel und eine Einnahme ihres Körpers, den man sich als besonders selbstbeherrscht vorstellte. Diese Auslegung wird durch den Kontext innerhalb von Graciáns Abhandlung unterstrichen: Direkt im Anschluss daran führt er ein Beispiel der *agudeza* an, in dem sich Lukretia, nachdem sie vergewaltigt wurde, selbst erdolcht.³⁹⁰

Der Partikel »él« fungiert dabei auch als Scharnier für den Lustmechanismus des Witzes, der sich nach Freud zwischen drei Beteiligten, Sprecher, Hörer und derjenige bzw. hier diejenige, über den, die der Witz gemacht wird, vollzieht. Er ermöglicht als männliches Pronomen eine Identifikation des Sprechers und des Hörers mit diesem Partikel – also der Personen, deren Lust mit der Zote befriedigt wird. Beide können sich an diese Stelle versetzen und so das Hemmnis, das ihnen diese Lust im Ernst verbietet, »mit Hilfe des Witzes« umgehen: »Der Witz«, sagt Freud, »ist [...] ein doppelzüngiger Schelm, der gleichzeitig zweien Herren dient.«³⁹¹ Auch wenn Freud Beispiele schuldig bleibt, würde dieser Vierzeiler wohl als feinsinnige, witzige Zote gelten können. Denn er arbeitet am Wortmaterial, indem er lustvoll mit den Namenssilben spielt.

»So sehr sieget die bloße Stellung, es sei der Krieger oder der Sätze«, zitiert Freud Jean Paul.³⁹² Ob eine Aussage witzig ist oder nicht, hängt ganz entscheidend von ihrem genauen Wortlaut ab. Das hat zur Folge, dass Witze, sobald ihre Wortstellung oder ihr Wortlaut verändert werden, aufhören witzig zu sein. Dasselbe gilt, wenn sie erklärt, paraphrasiert oder kommentiert werden. Nichtsdestotrotz bedarf es bisweilen einer Erläuterung, gerade dann, wenn der Witz von einem konzeptistisch verfeinerten Sprachspiel getragen wird wie im hier vorliegenden Fall. Ob der Witz gelingt, ob das Konzept unvermittelt einschlagen kann, hängt davon ab, ob sein Sprachspiel verstanden wird und seine historischen und kulturellen Anspielungen bekannt sind. Nicht ohne Grund kommentieren und übersetzen sowohl Gracián als auch Freud ihre Beispiele.

Dabei gibt es laut Freud Witze, die besonders von ihrer »Aktualität« abhängen, und das sind vor allem solche, die auf »Personen und Begebenheiten« anspielen, »die zur Zeit ›aktuell‹ waren.«³⁹³ Viele Witze gelangen »so zu einer gewissen Lebensdauer, eigentlich zu einem Lebenslauf, der sich aus einer Blütezeit und einer Verfallszeit zusammensetzt und in völliger Vergessenheit

390 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 18.

391 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 173.

392 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 16; Jean Paul: *Werke in 12 Bänden*, Bd. 9. *Vorschule der Ästhetik*. Levana [1804], hg. v. Norbert Miller, München: Hanser 1975, S. 180.

393 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 137.

endigt«. ³⁹⁴ Was zu einer Zeit und in einer bestimmten Situation Lust bereitet hat, muss später erst durch Kommentierung wiederaufbereitet werden – und kann u. U. nicht mehr so zünden, wie es das ehemals tat.

Man kann den Isabel-Witz als harmlosen Kommentar über das Bitter-Süße der Liebe lesen; man kann aber auch im Flüstern dieses Witzes die Zote hören. Für Letzteres bedarf es einer gewissen Geneigtheit, die ich mit Freud herzustellen versucht habe. Das verkehrt Freuds Ausführungen zum Lebenslauf des Witzes in der Hinsicht, als hier der Witz im Alter nicht verbleicht, sondern neu aufblüht. Deshalb muss man Graciáns zeitgenössischem Publikum nicht unterstellen, für die sexuelle Konnotation dieses Vierzeilers empfänglich gewesen zu sein, um den Witz über Isabel als Zote zu verstehen. Freud spricht von einer Geneigtheit, die vorhanden sein muss, damit der Hörer oder die Hörerin den Witz vollenden kann: »Ein Grad von Geneigtheit oder eine gewisse Indifferenz, die Abwesenheit aller Momente, welche starke, der Tendenz gegnerische Gefühle hervorrufen können, ist unerlässliche Bedingung, wenn die dritte Person zur Vollendung des Witzvorganges mitwirken sollk.« ³⁹⁵ Vielleicht stellt sich die nötige Geneigtheit hin zu einer solchen Lesart des Vierzeilers erst mit Freud ein – das würde den Witz historisch, diskursiv und persönlich begrenzen. Wer sich Isabel der Katholischen nahe verbunden fühlte und fühlt, mag hier nicht lachen wollen und wird statt Lust Entrüstung empfinden: »Die Bereitschaft«, so schreibt Freud, »über einen ausgezeichneten obszönen Witz zu lachen, kann sich nicht einstellen, wenn die Entblößung eine hochgehaltene Angehörige der dritten Person betrifft [...]«. ³⁹⁶ Vielleicht sind also an Freud geschulte Augen und Ohren so geschärft, dass sie hier im Flüstern des Witzes etwas vernehmen, was andere nicht vernehmen (wollen).

Ob der Verfasser des Vierzeilers das vernehmbar machen wollte, ist dabei eine müßige Frage, mindestens solange seine Autorschaft ungeklärt ist. Ob Gracián an eine solche Bedeutung gedacht hat, als er den Witz knapp damit kommentierte, dass er »so wenig verstanden« werde? Vielleicht und wohlmöglich noch an vieles mehr. Denn je schwieriger das Konzept, desto reicher ist es. ³⁹⁷ Zudem gesteht Gracián Konzepten eine eigene Lebendigkeit zu. Nachdem er das Epigramm über Lukretias Selbstmord zitiert hat (das auf den Isabel-Witz folgt), beschreibt er Autoren, die sich so an den Delikatessen des Konzepts gütlich taten, dass sie gar nicht anders konn-

394 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 138.

395 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 162.

396 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 162.

397 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 4, S. 43, Disc. 6, S. 73 u. S. 82.

ten, als auch selbst feinsinnige Konzepte zu ersinnen. Deshalb seien ihre Werke immer noch lebendig, während die von anderen im Grab von Motten zerfressen würden:

Hállanse gustos felices, tan cebados en la delicadeza, tan hechos a las delicias del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla.³⁹⁸

Es gibt glückliche Geschmäcker, die sich so an der Feinheit weiden, die so für die Delikatessen des Konzepts gemacht sind, dass sie nichts anderes als Feinheiten schaffen. Ihre Werke sind lebendige Körper mit einer konzeptuellen Seele; die anderen sind Kadaver, die in Gräbern aus Staub liegen und von Motten zerfressen werden.

Gracián müsste sich über das freudianische Fortleben des Isabel-Witzes freuen. Die Motten sind noch fern, der Witz lebt.

398 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 18.

4 Zusammenfassung: Relationale Theorien des Geistes

Was können eine barocke Abhandlung über den Scharfsinn, ein von den philosophischen Umbrüchen der Moderne gezeichneter Traktat über das Trauerspiel und eine der Gründungsschriften der Psychoanalyse über den Witz gemeinsam haben?

Die Schriften von Benjamin und Freud stellen – anders als die später vorgestellten Adaptionen des *Oráculo Manual* – keine direkten Rezeptionen dar, sie erweisen sich aber in ihren systematischen Verwandtschaften mit Graciáns beziehungsreichem, von Witz und Fülle gesättigtem Stil als beispielhaft für dessen Weiterleben in der Moderne. Dabei ist Teil der Nähe die enge Verbindung von theoretischem Entwurf und Schreibweise, eine Verbindung, die darin begründet ist, dass die Autoren jeweils eine Art Ähnlichkeitsdenken praktizieren, das eine scharfe Trennung von Form und Inhalt, Objekt- und Metasprache verbietet. Ja, man könnte Gracián, Benjamin und Freud als prä- und post-repräsentative Ähnlichkeitsdenker bezeichnen.

Gemein ist den drei Entwürfen die zentrale und wiederkehrende Bedeutung von Relationalität. Sie entwerfen ihren Gegenstand als von Beziehungen geprägt und übertragen dabei ihre Wertschätzung dieser Relationalität auf die Art ihrer Darstellung – ein Moment, das nicht zuletzt für ihre Lektüre und Interpretation Herausforderungen darstellt. Dabei zielt diese Art zu denken und zu schreiben – das ist die erstaunliche thematische Gemeinsamkeit –, die erst in der vergleichenden Lektüre Kontur gewinnt, jeweils auf eine Ergründung der menschlichen »geistigen« (hier ganz vage verstanden als z. B. auch psychischen oder erkennenden) Fähigkeiten, und zwar unter der Prämisse, dass diese nicht einfach zugänglich und klar unterscheid- und beschreibbar sind, sondern allein als Beziehungsgeschehen verschiedener Vermögen und Produkte vorstellbar werden und ganz unterschiedlichen, etwa ästhetischen, epistemischen oder politischen Zwecken dienen können.

Graciáns Theorie des Geistes gliedert diesen in verschiedene, voneinander abhängige und keinesfalls trennscharfe Vermögen (z. B. *ingenium*, *agudeza*, *entendimiento*, *alma*) und ihre Produkte (*agudeza*, *concepto*, *sutileza*). Liest man die *Agudeza* gemeinsam mit Freuds Witztheorie, wird deutlich, dass Gracián neben der Auffächerung der verschiedenen Formen des Scharfsinns an einer Theorie des menschlichen Geistes arbeitet, in der die Psychoanalyse eine Genealogie findet. Beide, Gracián und Freud, liefern eine jeweils in ihren

epistemischen und soziohistorischen Kontexten verankerte Theorie der »Seelenvermögen«, die den menschlichen Geist oder die menschliche Psyche in verschiedene Kräfte aufteilt und dabei ganz offen mit der zumindest partiellen Unergründlichkeit dieser Kräfte umgeht. Bei Gracián zeigen das die vielen metaphorischen Umschreibungen der Vermögen sowie die explizite Verweigerung von Bestimmungen. Als Freud am Ende des Witzbuches auf die »Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewußten« eingeht, benennt er, wie so häufig und typisch für ihn, offen die Unsicherheit seines Unternehmens, »[wir] begnügen [...] uns also damit, von unserem Standpunkt der Beobachtung ein einziges, schmales und schwankes Brett ins Unergründete hinauszuschieben.«³⁹⁹ Der Weg zu den Geistesvermögen läuft bei beiden über Beziehungen. Freud spricht von den »Verbindungswege[n]«, die gerade im Unbewußten sowohl zwischen Sachen als auch Worten bestehen.⁴⁰⁰ Auch Gracián benennt die Schwierigkeit seines Gegenstands explizit, reproduziert sie aber in seinem eigenen elliptischen und zugleich abundanten Stil.

Geistestheorie und Kunsttheorie sind bei Gracián und Freud eng verzahnt – wenn auch mit jeweils anderer Gewichtung. Während Gracián seine Theorie als *arte* einführt und sich primär auf die Unterscheidung der verschiedenen Arten der *agudeza* und des *concepto* konzentriert, diese jedoch eine Theorie des Ingeniums implizieren, liefert Freud zuallererst eine Theorie der Psyche, die aber auch einen Beitrag zur Theorie der Künste und der Literatur gibt. Ihr beider Beitrag ist extrem formbewusst und stellt zugleich Kunst immer in die sie umgebenden Produktions- und Rezeptionsverhältnisse. Die psychosoziale Dynamik von Letzteren erhellt insbesondere Freud, und eben das war ein wesentlicher Gewinn der Isabel-Lektüre. Andersherum erhält Freuds Entwurf des Witzes in seiner Verbindung zum Unbewussten mit Gracián eine andere Vorgeschichte als die bisher besprochenen, in der auch das Sprachmaterial, das »Wort als Hydra« der zentrale Einsatz ist. Das Unbewusste erweist sich in dieser Perspektive als ein modernes Erbe des Scharfsinns

Rücken Gracián und Freud explizit das menschliche Subjekt ins Zentrum ihrer Theorie, verschwindet dieses in Benjamins Trauerspielbuch als Ergebnis der melancholischen Versenkung im Material. Und doch liefert auch Benjamins Entwurf der Konstellation der Ideen eine Reflexion des menschlichen Denkens und seiner Möglichkeiten. Mithin bietet Benjamin einen Blick auf die melancholische, material-dominierte Seite des ingeniosen Umgangs mit Fülle. Dabei macht er etwas sichtbar, was bei Gracián angelegt ist: Bei aller Feier der ingeniosen Kraft entwickelt auch bei ihm das Material

399 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 203.

400 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 202.

ein Eigenleben, hinter dem das Ingenium zurücktritt. Das wird besonders deutlich, wenn Beziehungen zwischen den Beispielen entstehen, die beim Leser immer wieder den Verdacht von Anspielungen wecken, oder, mit Benjamin gesprochen, ihm seine »Überzeugung« rauben. Relationalität betrifft hier weniger das menschliche als das grammatikalische Subjekt, weniger die Geistes- als die Texttheorie.

Mit Benjamin kommt so am deutlichsten in den Blick, welche textkompositorischen Folgen dieses Denken hat. Einzelne Textteile treten in Konstellationen, und aus diesen und ihren Brüchen gewinnt die Darstellung. Die *Agudeza*, Freuds Witz- und Benjamins Trauerspielbuch sind auch dahingehend verwandte Bücher, als in allen drei Texten Beispiele eine besondere, eine tragende Rolle spielen; auf gewisse Weise kann man sie jeweils auch als Anthologien lesen, als Sammlungen und Schatzkammern nutzen. Einige andere Bücher könnte man hier noch einreihen, etwa Erasmus' *Adagia*, Burtons *Anatomy of Melancholy* und Freuds *Traumdeutung*. Dabei wird deutlich, wie sich Groß- und Kleinformen des Witzes die Hand reichen: Die *agudeza* ist bei Gracián beliebig erweiterbar zur *agudeza compuesta*, sei sie als Predigt oder raumgreifender Roman, und die hier besprochenen Abhandlungen belegen, wie es in ihrem Feld keine scharfe Trennung zwischen der Sprache und Form ihres Gegenstands und ihrer eigenen Behandlung geben kann. Sie schreiben über Fülle in Fülle, sie behandeln den Witz mit Witz.

Ist die Relationalität der entscheidende Modus der Stilistik von Witz und Fülle, so bedeutet das keineswegs eine Relativität. Ihre praktische, moralische, ihre politische Dimension wird der folgende Teil erhellen.

III

POLITIK VON WITZ UND FÜLLE

1 Situative Politik: Das *Oráculo manual*

Graciáns Theorie des Scharfsinns umfasst Denken, Schreiben und Handeln. Der folgende Teil wird ihre politische Dimension in den Blick rücken und dafür das *Oráculo manual* ins Zentrum stellen, in der diese am deutlichsten hervortritt. Das Politische umfasst dabei sowohl die sogenannte Staats- als auch Privatpolitik – in dieser vormodernen Prägung ist es eng verbunden mit der Klugheit als praktischer Kunst. Ich verstehe Graciáns Lehre des Politischen als Lehre des Situativen, welche die Dynamik von Witz und Fülle in die Praxis trägt. Als Lehre des jeweils treffsicheren Umgangs mit einer spezifischen Situation ist sie nicht verallgemeinerbar. Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, dass der praktische Wert von Graciáns Theorie in einer Übung in Form liegt, die er dem Leser insbesondere in der Aphorismensammlung des *Oráculo manual* zuteil werden lässt. Gerade ihre bei Gracián unkonkrete Fassung ermöglicht zahlreiche Aktualisierungen und Konkretisierungen, das werden die an das Kapitel über das *Oráculo manual* anschließenden »Zweige« zeigen.

1.1 »De una vez todas«, alle auf einmal: Zur paratextuellen Präsentation des Buches

Das »kleine« Buch fällt dem Leser von einem Fremden in die Hand: »Oráculo manual y arte de prudencia, sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenço Gracián. Publícala Don Vincencio Juan de Lastanosa [...]«¹ Gracián hat fast alle seine Werke unter leicht zu entschlüsselnden Pseudonymen veröffentlicht, hier verbirgt er sich hinter dem Namen seines Bruders und distanziert sich noch weiter von der Autorschaft, indem er Juan de Lastanosa als Herausgeber anführt. Lastanosa war vor allem als Sammler bekannt und viel gerühmt, sein Haus in Huesca beherbergte eine reiche Sammlung von Büchern, Bildern, Statuen, Münzen, Blumen, Steinen etc.²

1 Gracián: *Oráculo manual*, S. 89.

2 Gracián selbst schreibt über ihn in der *Agudeza*: »[R]econozco, y estimaré siempre al copioso y culto museo de nuestro mayor amigo don Vicencio Juan de Lastanosa, benemérito universal de todo lo curioso, selecto, en libros, monedas, estatuas, piedras, antigüedades, pinturas, flores; y, en una palabra, su casa es un emporio de la más agradable y curiosa variedad.« (»Ich

In dieser Funktion wird er auch im *Oráculo manual* vorgestellt – der Untertitel legt nahe, dass er die Aphorismen aus Graciáns Werk gesammelt hat. Und tatsächlich erscheinen einige der Aphorismen wie Adaptionen aus den früheren Schriften Graciáns, etwa aus dem *Discreto*. Dies hat Amelot de la Houssaie dazu veranlasst, in seiner französischen Übersetzung des *Oráculo manual* entsprechende Stellen aus den früheren Texten Graciáns anzuhängen.

Die Beschreibung des Buches als Sammlung ist Teil einer breiteren paratextuellen Präsentation, welche das Handbuch als exklusiven Text für ein ausgewähltes Publikum vorstellt. Als Extrakt und Sammlung verortet sie ihn in der erasmischen Tradition der *copia*. Damit wird nicht nur die vorliegende Auswahl aufgewertet, sondern auch die vorangegangenen Schriften. In der Vorrede heißt es, hier fänden sich alle »zwölf Graciáns«:

Ni al justo leyes, ni al sabio consejos; pero ninguno supo bastantemente para sí. Una cosa me has de perdonar y otra agradecer: el llamar Oráculo a este epítome de aciertos del vivir, pues lo es en lo sentencioso y lo conciso; el ofrecerte de un rasgo todos los doze Gracianes [...].

Dem Gerechten keine Gesetze, und dem Weisen keine Rathschläge. Und doch hat noch Keiner so viel gewußt, als er für sich brauchte. Eines hast du mir zu verzeihen, ein Andres zu danken: daß ich nämlich dieses Handbuch der Lebensklugheit ein »Orakel« genannt habe, denn es ist ein solches, wegen des Sentenziösen und Gedrungenen; sodann aber, daß ich dir in Einem Federzuge alle zwölf Werke Gracian's darbiete [...].³

Gracián präsentiert sein *Oráculo manual* als Extrakt seines ganzen Werks und setzt damit dessen Kürze und Handlichkeit in Beziehung zur Gesamtheit seiner Schriften. Das kleine Buch der Lebensklugheit verweist auf einen Textschatz, dessen Grenzen unbestimmt, potenziell erweiterbar sind – zwölf Schriften sind mehr, als Gracián bis dahin veröffentlicht hat.⁴ Dass diese

werde immer das reiche und gelehrte Museum von unserem größten Freund Don V. J. d. Lastanosa anerkennen und schätzen, vielseitig verdient um alles Kuriose, Ausgewählte, in Büchern, Münzen, Statuen, Steinen, Antiquitäten, Gemälden, Blumen, und, in einem Wort, sein Haus ist eine Hochburg der angenehmsten Neugierde.«) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 12, S. 146 f.

³ Gracián: *Oráculo manual*, »Al lector«, S. 96. Nicht alle Ausgaben drucken die Vorrede ab, vgl. dazu den Kommentar von Emilio Blanco in seiner Edition. Übers. v. Arthur Schopenhauer: *Arthur Schopenhauer's handschriftlicher Nachlaß [...]. Bd. 1: Gracian's Orakel der Weltklugheit*, hg. v. Eduard Grisebach, Leipzig: Reclam 1895, An den Leser, S. 6. Schopenhauers Übersetzung der Vorrede ist in vielen späteren Ausgaben seiner Übertragung des Handorakels nicht enthalten.

⁴ Es wird damit suggeriert, dass manche Schriften zu zerlegen und damit mehrfach zu zählen

Selbstpräsentation gelang, ist durch eine dem Text vorangestellte Genehmigung der kirchlichen Zensur belegt. Fray Gabriel Hernández, Theologe der Universität Huesca, schreibt:

He admirado en tan poco cuerpo tanta alma. Es una quinta essencia de la más recóndita prudencia, que ya no se alimentan de otro los entendidos. Vense aquí de una vez todas las obras deste Autor, y, si cada una de por sí es un prodigio, todas aquí en delecto harán una çifra de ellos.⁵

Ich habe in so kleinem Körper so viel Seele bewundert. Es ist eine Quintessenz der verborgensten Klugheit, sodass sich die Kenner von nichts anderem mehr ernähren. Man sieht hier auf einmal alle Werke dieses Autors, und, wenn jedes einzelne schon ein Wunderwerk ist, formen alle auf einmal hier wohl gewählt (»en delecto«) eine Chiffre davon.

Die zahlreichen kontrastiven Formulierungen »tan poco [...] tanta« (»in so kleinem [...] so viel«), »de una vez todas« (»auf ein Mal alle«) und »cada una de por sí [...] todas aquí« (»jedes einzelne [...] alle«) vollziehen die spannungsvolle Komprimierung von Vielem in Einem – ähnlich der an Erasmus beschriebenen gegenseitigen Bedingung von *copia* und *brevitas*.⁶ Die Benennung dieser Komprimierung als »Quintessenz« und »Chiffre« belegt die diesem Vorgang implizierte Aufwertung. Die Zensur gerät zum Werbetext: Der Zensor preist den großen Gehalt in kleiner Form an – was sonst nur schwer zugänglich und in langen Lektüren verfügbar wäre, werde einem hier gesammelt in eine Hand gelegt. Der Leser muss sich nicht die Mühe machen, jedes einzelne Werk des Autors aufzusuchen, sondern bekommt alle Werke auf einen Schlag. Während die Formulierung »Essenz« die Dichte der kleinen Schrift unterstreicht, verweist die Bezeichnung als »Chiffre« auf die Notwendigkeit der De-Kodierung und De-Komprimierung durch den Leser. Hier klingt die schwere Verständlichkeit des Textes an, aber auch ein schmeichelnder Hinweis auf die intellektuellen Fähigkeiten des Zensors und der anvisierten Leser, die entschlüsseln können.

Diese Aspekte sind dem Buch auch in den Titel gelegt: Ein Orakel ist Verätselung und verspricht Lösung. Die Bezeichnung »manual« unterstreicht die komprimierte Form, aber zugleich auch seine praktische Relevanz, denn es

wären, oder auch auf unveröffentlichte Schriften verwiesen. Vgl. den Kommentar von Emilio Blanco in seiner Ausgabe, Gracián: *Oráculo manual*, S. 96, FN 30.

5 Gracián: *Oráculo manual*, S. 91 f. Übers. J. Sch.

6 Vgl. Kap. I.2.3: »*Copia* und *brevitas*«.

passt in die Hand, und es ist hilfreich, es zur Hand zu haben. Diesen Moment der Praxis ruft die zitierte Vorrede an den Leser auf; der Text biete »aciertos de vivir«, Ratschläge zu leben.⁷ Mit der Bezeichnung als Orakel evoziert der Titel auch die starke Beziehung zum Leser, die der Text etabliert: Ein Orakel gibt eine Antwort auf eine gestellte Frage und ist mithin abhängig von deren der Qualität oder auch Konkretheit. Der Titel impliziert so nicht nur die Bewegung von Komprimierung und Entfaltung, welche den gesamten Text auszeichnet, sondern auch die ihm auf vielen Ebenen eingeschriebene Relationalität, die seine Form wie seine politische Lehre prägen.

1.2 »Werdet politisch!« Stil und Leben

Das *Oráculo manual* beginnt mit der Beschreibung der Zuspitzung einer historischen Lage:

Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoi para un sabio que antiguamente para siete; y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los passados.

Alles hat heutzutage seinen Gipfel erreicht, aber die Kunst, sich geltend zu machen, den höchsten. Mehr gehört jetzt zu einem Weisen, als in alten Zeiten zu sieben, und mehr ist erfordert, um in diesen Zeiten mit einem einzigen Menschen fertig zu werden, als in vorigen mit einem ganzen Volke.⁸

Der Aphorismus entwirft das Heute in Verhältnis zu einem Vergangenen, dieses wird als Beziehung der Steigerung gestaltet: Alles habe sich zugespitzt, es bedürfe »mehr«. Die aufgerufene Situation wird nicht beschrieben, sondern allein relational in Abgrenzung zum Vergangenen entworfen, heute brauche es mehr, um ein Weiser zu sein, als früher, was es aber braucht, das

7 Das Spannungsverhältnis zwischen der dichten Form des Textes und seiner Pragmatik ist breit in der Forschung diskutiert worden. Zu »manual« und »oráculo« vgl. z. B. Joachim Küpper: »Jesuitismus und Manierismus in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 58.1 (2008), S. 412–442, hier S. 414 f. Zur Diskussion des handlungspraktischen Nutzens, ebd. S. 435 f. Vgl. grundsätzlich zur Frage der Pragmatik und speziell zum Titel auch Jutta Weiser: »Konzeptismus und Ethik in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 45–71. Einen breiteren Forschungsüberblick gibt Maria Pilar Cuartero: »Oráculo manual y arte de prudencia«, in: Baltasar Gracián: *Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, hg. v. Aurora Egido u. María Carmen Marín, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2001, S. 89–102.

8 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 1, S. 101; ders.: *Handorakel*, übers. Schopenhauer, Aph. 1, S. 1.

lässt der Text offen. Gracián führt seinen Text als Angebot ein, wie dieses Mehr erreicht werden kann, er schafft mit dem ersten Aphorismus seinen Bedarf, sein Publikum (alle jene, die wissend, »sabio«, sein wollen) und sein Ziel: den erfolgreichen Umgang mit Menschen. Zugespitzt ist nicht nur die Situation, »zugespitzt« muss auch der sein, der erfolgreich mit ihr umgehen will. Der sechste Aphorismus greift die Formulierung »en su punto« auf:

Hombre en su punto. No se nace hecho: vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias.

Seine Vollendung erreichen. Man wird nicht fertig geboren; mit jedem Tage vervollkommnet man sich in seiner Person und seinem Beruf, bis man den Punkt seiner Vollendung erreicht, wo alle Fähigkeiten vollständig, alle vorzüglichen Eigenschaften entwickelt sind.⁹

Die »Zuspitzung«, das Feilen des Einzelnen geschieht in einem Prozess der täglichen Perfektionierung (Optimierung). Auf dem Punkt ist die historische Situation, und auf dem Punkt muss der sein, der in ihr reüssieren will. Seine Zuspitzung erlaubt es ihm, auf zugespitzte Situationen richtig reagieren zu können. Eben das meint »politisch« bei Gracián – den Schliff dafür gibt die *agudeza*.

Gracián formuliert in seinem *Oráculo manual* eine umfassende Kunst der Klugheit, »arte de prudencia«,¹⁰ die das Politische zu einer allgemeinen Handlungspraxis ausweitet, die nicht allein für Regenten relevant ist. Dabei schließt er an die scholastische, insbesondere an Thomas von Aquins Fortentwicklung der aristotelischen Ethik und Politik und an die spanische Rezeption von Machiavellis *Principe* an.¹¹ Das Politische des *Oráculo manual* ist eine Kunst der Klugheit, eine praktische Kunst. Während Gracián in seiner frühen Schrift *El Politico* (1640) das Politische noch eng an den Regenten bindet, versteht er es in seinen späteren Texten wesentlich breiter als Mittel, um sich zu behaupten. Politik ist, so ein Kommentar im *Criticón*, ein allgemeines »saber vivir«,¹² das man in höfischen Verhaltenslehren erlernen

9 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 6, S. 103 f.; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 6, S. 2.

10 So der zweite Teil des Titels des *Oráculo manual* y arte de prudencia.

11 Vgl. Jeremy Robbins: »Prudence an Baltasar Gracián's *Oráculo manual*: Baroque Political Thought and the Thomistic Dimension«, in: *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, hg. v. Stephen F. Boyd, Leeds: Legenda 2014, S. 43–52.

12 Gracián: *El Criticón*, II.4, S. 342; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 399.

kann: Diese lehren laut Gracián eine »política de cada uno«, eine »razón especial de ser personas« (»Politik jedes Einzelnen«, »spezielle[] Ráson seines Person-Seins.«).¹³ Dass Gracián nur eine bestimmte kleine Gruppe als überhaupt geeignet für diese Form der Optimierung ansieht, belegt seine scharfe Abgrenzung vom *vulgo*. »Person zu werden«, »ser persona«, wie es im ersten Aphorismus heißt, ist das pragmatische Ziel von Graciáns *Oráculo manual*. Person zu sein heißt politisch zu sein, und politisch zu sein bedeutet für Gracián, sich jeder Situation so anzupassen, dass man erfolgreich aus ihr hervorgeht. So rät etwa in der *Agudeza y arte de ingenio* eine Personifikation der *agudeza* der Wahrheit, die um ihre Geltung ringt, sich ggf. der Täuschung anzupassen, und »politisch« zu werden, »os hagáis política«.¹⁴

Das *Oráculo manual* gibt keine konkreten Beispiele, wie so ein Handeln aussehen könnte, in der *Agudeza y arte de ingenio* stößt man aber auf eine erstaunliche Anekdote, die der Veranschaulichung dienen kann und zugleich die enge Verflechtung mit der *agudeza* deutlich macht. Hier vollführt ein Diplomat einen Kunstgriff, der einen »Betrug auf die vollkommenste Aufrichtigkeit gründet«, so könnte man mit dem 13. Aphorismus des Handorakels sagen. In der von Gracián angeführten Anekdote tritt der Grieche Ismenías vor den persischen König und gerät in eine Zwickmühle:

Era inviolable ley entre los persas el hincar la rodilla en llegando a la real presencia; era infamia entre los griegos hacer tal. Astuto él, para desmentir encontradas obligaciones, dejó caer al entrar un anillo, y inclinose para recogerle, equivocando desta suerte la cortesía con la contingencia.¹⁵

Unter den Persern war das Gesetz, auf die Knie zu fallen, wenn man in die königliche Gegenwart kam, unverletzbar; unter den Griechen war es eine Schmach, das zu tun. Er, gewieft, um die vorgefundenen Verpflichtungen zu verleugnen, ließ beim Eintreten einen Ring fallen und beugte sich nieder, um ihn aufzuheben, und vertauschte auf diese Weise Höflichkeit und Zufall.

Da es unter den Persern, so Gracián, Gesetz war, vor dem König auf die Knie zu gehen, für die Griechen diese Handlung jedoch eine Schmach bedeutet hätte, kommt Ismenías in einen Konflikt zwischen seiner diplomatischen Pflicht und seinem Ehrgefühl. Er löst die Situation auf ingeniose Weise, denn

13 Gracián: *El Criticón*, II.4, S. 344; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 402.

14 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 55, S. 563.

15 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. I, Disc. 45, S. 483. Übers. J. Sch. Gracián bezieht sich hier auf die Darstellung in Plutarchs *Vitae parallelae*, »Artaxerxes«, XXII. Vgl. zu der Stelle Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe*, S. 585.

das Niederbeugen ist doppeldeutig: Es kann als das diplomatische Beugen der Knie gesehen werden, es kann aber auch der bloße Reflex auf den zu Boden gefallenen Ring sein. Denn auch wenn der König daran zweifeln mag, ob Ismenías wirklich das Knie vor ihm beugt oder ob er nicht nur seinen Ring aufhebt, kann der Grieche nicht der Insubordination bezichtigt werden, weil sein Handeln doppeldeutig ist. Und genauso können seine Landsleute ihm keine Subordination vorhalten, da er eben auch nur seinen Ring aufgehoben haben kann.

Mit diesem Beispiel einer »agudeza de acción«¹⁶ wird der umfassende Anspruch von Graciáns Lehre des Scharfsinns deutlich. Gracián kennt die *agudeza* nicht nur, wie er sie hauptsächlich erläutert, als *agudeza* der Worte und Gedanken, sondern auch der Taten.¹⁷ Graciáns Stillehre ist auch eine Lebenslehre. Diese Formulierung wandelt eine These von Werner Krauss ab, dessen Studie *Graciáns Lebenslehre* für meine Deutung des Politischen bei Gracián zentral ist.¹⁸ Krauss stellt den Zusammenhang von Graciáns theoretischer Schrift *Agudeza y arte de ingenio* zu den lebenspraktischen Schriften wie folgt dar:

Gracián wollte in seinem Werk ergründen, welche Stilmittel der lebendige Geist in den Zusammenhang der Rede einzusetzen hatte. Es entstand eine Logik eigener Art, die nicht in den abstrakten Kategorien der Grammatik festlief, sondern im Stil den Lebenspunkt der Sprache ergriff. Die Lehre des Stils erweist sich im Grunde als ein Sonderfall der Lehre des Lebens, die im »Discreto« (1646) und im Handorakel (*Oráculo manual*, 1647) vorgelegt wurde. Die Kunst, aus einem gesammelten, aber undurchdringlichen Vermögen Spannung zu erregen, ist ein Stilgesetz, mit dem die Grundregeln einer militanten Lebensführung übereinstimmen.¹⁹

Aus der Undurchdringlichkeit Spannung erregen: Das sieht Krauss als die Gemeinsamkeit der Stil- und der Lebenslehre Graciáns und ordnet dabei die Stillehre den lebenspraktischen Entwürfen Graciáns unter. Dabei ist diese Unterordnung nicht unstrittig. Man könnte genauso argumentieren, dass die Lebenspraxis Teil der in der *Agudeza y arte de ingenio* entworfenen Geisteskunst ist. Das bedeutet nicht eine Verkehrung in dem Sinne, dass die Lebenslehre ein Sonderfall der Stillehre ist, sondern vielmehr eine gegenseitige Durch-

16 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 3, S. 32.

17 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 3.

18 Auf ihre besondere Entstehungssituation gehe ich in Kap. III.2.6: »Pointen in Plötzenssee (Werner Krauss)« ein.

19 Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1947, S. 18 f.

dringung von Stil und Leben. Grundlage ist für beide eine Grunderfahrung der epistemischen Verunsicherung, in der die »Wahrheit«, wie Krauss schreibt »nicht ohne Waffnung durchdringt«. ²⁰ Dabei ist es gerade die *agudeza*, also jene Kraft, die Krauss der Stillehre zuordnet, welche im Leben die Täuschung lehrt. Wie so eine scharfsinnige Handlung aussehen kann, führt die oben beschriebene Anekdote von Ismenías vor Augen. In der einen Handlung des Kniebeugens komprimiert Ismenías verschiedene, politisch entgegengesetzte Haltungen: die Unterordnung vor dem fremden Herrscher genauso wie die Loyalität gegenüber seinem Land. Ob er das eine oder das andere intendiert hat, ist sekundär und bleibt offen, entscheidend ist der erfolgreiche Ausgang.

1.3 *Situatives Handeln und Lesen*

Gracián entwirft eine Kunst der Situation; politisch klug zu handeln heißt, situativ an das jeweilige Gegenüber und die jeweilige Problemlage angepasst zu reagieren und zu agieren. Das Politische ist eine relationale Kunst, insofern immer in Beziehungen gedacht und gehandelt wird; Graciáns politische Lehre ist nicht verallgemeinerbar, sondern kasuistisch. Sie umfasst gleichermaßen eine potenziell unendliche Vielfalt an Situationen wie die pointierte Reaktion auf jede einzelne. Dieses Spannungsverhältnis spiegelt das Handbuch in seiner Form, und eben dieses Zusammenspiel von situativer Handlungslehre und formaler Verfasstheit des Textes werde ich im Folgenden fokussieren. Denn der Nachvollzug der von Relationen, Perspektivwechseln, Konstellationen und Gelegenheiten geprägten Aphorismensammlung ist eine Übung des Lesers in dieser politischen Verhaltenslehre. Mit dieser Interpretation schließe ich an einige neuere Forschungsarbeiten zum *Oráculo manual* an, die Formen der Relativität in den Blick rücken; grundlegend ist dafür das Buch von Wolfgang Lasinger zu Aphoristik und Intertextualität; ²¹ jüngst sind von André Otto und Annika Nickenig zwei Studien erschienen, die Momente der Relativität anhand der Ökonomie einerseits und der Selbstbeobachtung andererseits herausarbeiten. ²²

²⁰ Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19.

²¹ Vgl. Wolfgang Lasinger: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián: eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*, Tübingen: Narr 2000.

²² Vgl. André Otto: »Der Wert der Verknappung: Aphoristik und die Ökonomie der Wissensperformanz in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Humanistische Ökonomien des Wissens*, hg. v. Judith Frömmer u. André Otto, Frankfurt a. M.: Klostermann 2017, S. 360–388. Vgl. Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después. Selbstbeobachtung als moralistische Praxis«.

Ich meine mit »situativem Handeln« ein Handeln, das durch einen bestimmten Umstand oder eine Lage, in der sich jemand im Augenblick befindet, bestimmt ist. Dass die Etymologie von Situation das Militärische aufruft, schadet nicht, Graciáns sozialer Entwurf speist sich auch mit Vokabular und Vorstellungen des Militärischen, das wird insbesondere in meinen Ausführungen zum 13. Aphorismus deutlich werden; genauso trägt die Prominenz des Situationsbegriffs in der Existenzphilosophie des 20. Jahrhunderts zur Interpretation bei: Jaspers Betonung, dass der Mensch immer in Situationen stehe (»Niemals kann ich als Dasein aus dem In-Situationen-sein heraus«),²³ die, von der Vergangenheit geprägt, die Zukunft schon in sich bergen, ist gebunden an seine Beschreibung der »Grundsituation des Menschen«, die unsicher ist und arm an Orientierung. Dieser Entwurf hat eine Vorgeschichte bei Gracián, und eben deswegen ist dessen politische Lehre gerade in den Umbrüchen der 1940er-Jahre in Deutschland so stark rezipiert worden.

Die politische Lehre, die das *Oráculo manual* entfaltet, ist eine Lehre des Situativen – politisch klug ist, wer auf eine herausfordernde Situation jeweils so reagieren kann, dass für ihn der bestmögliche Ausgang erreicht wird. Diese Lehre des Situativen spiegelt der Text in seiner Form – im Aufbau der Sammlung genauso wie in den einzelnen Aphorismen; er bietet so dem Leser die Möglichkeit, in der Lektüre das situative Reagieren einzuüben. Diese These baut auf Wolfgang Lasingers maßgeblicher Studie zur Aphoristik und Intertextualität bei Gracián auf. Am Ende seiner Ausführungen formuliert Lasinger, dass es bei Gracián um »Positionen und Standpunkte«²⁴ gehe, deren Einnahme darauf reagiere, dass Wahrheit zwar als potenziell möglich vorausgesetzt, aber nicht als bestimmbar entworfen wird. Otto hat diese These aufgegriffen und in Hinblick auf die »Ökonomie der Wissensperformanz« perspektiviert. Bei Gracián gebe es eine »situationsbezogene Partikularisierung des Wissens, die weitreichende Folgen für die Praxis der Wissensvermittlung«²⁵ habe. Das sieht er vor allem in der Textgestalt des *Oráculo manual* umgesetzt, die eine »selegierende und rekombinierende Lektüre [verlange], in der die hermeneutische Aneignung Verknüpfungen erstellt und die Ellipsen für die je anderen Kontexte des Lesers und seine partikuläre Lebenspraxis füllt.«²⁶ Selektion und Rekombination, Auswahl und Verknüpfung sind – wie im vorangegangenen Teil gesehen – zentrale Momente von Graciáns Entwurf der *agudeza* und ihrer Geisteskunst. Aus

23 Karl Jaspers: *Philosophie. Philosophische Weltorientierung*, Berlin: Springer 1956, Bd. 1, S. 56.

Karl Jaspers: *Von der Wahrheit*, München: Piper 1958, S. 871.

24 Lasinger: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián*, S. 215.

25 Otto: »Der Wert der Verknappung«, S. 383.

26 Otto: »Der Wert der Verknappung«, S. 387.

der Fülle treffend auszuwählen und schlagartig überraschende Verbindungen herzustellen sind wesentliche Momente ihrer Lehre. Diese Stillehre umfasst auch eine Lebenslehre, und deren Politik ist der treffende Umgang mit einer zugespitzten Situation; dieser kann – angesichts der Vielfalt der möglichen Situationen – nur formal gelehrt werden; damit meine ich eine Übung in der Form der Auswahl und der Kombination, der scharfsinnigen Beobachtung und der zugespitzten Reaktion. Dass diese Übung politisch ist, unterstreicht die Thematik des *Oráculo manual*: Wenn auch abstrakt, thematisiert es Szenen der zwischenmenschlichen Herausforderung und Behauptung. Die von Entfaltung und Pointierung geprägte Form des *Oráculo manual* ist ein Lehrstück dieser politischen Kunst.

Aphorismen eignen sich dafür besonders gut. Ihre kurze, verdichtete Form kann als passend zu einer nur in Bruchstücken oder fragmentarisch sich erschließenden Welt verstanden werden. Wildbolz schreibt in seiner Formanalyse, der Aphorismus sei der »adäquateste Ausdruck einer Welt, deren Elemente sich nicht vereinigen lassen.«²⁷ Jeremy Robbins sieht ihn in Verbindung mit den Umbrüchen des 17. Jahrhunderts.²⁸ Der Aphorismus kann als eine spezifische Perspektive, eine Standpunktnahme verstanden werden; Werner Krauss reflektiert ihn als Form des Perspektivismus:

Das Ausschnitthafte von Welterfahrung, das in ihnen [den Maximen] zur Sprache kommt, bezeichnet ihre letzte Orientierung am Leben, das immer nur von einem Standpunkt her beleuchtet werden kann. Sie widerstreben, mehr thematisierend und verdichtend als erklärend und entwickelnd, einer Entäußerung in ein abgerundetes System.²⁹

Zugleich sind Aphorismen aber auch Formen der Fülle, denn in ihrer Verdichtung komprimieren sie einen Reichtum an Bedeutung. Daher werden sie häufig als Juwelen oder Sterne beschrieben. Für ihre Sammlung bedeutet das die Gefahr einer zu großen Dichte (»densitas«), denn sie müssen wohl gewählt und einzeln gesetzt werden, gehäuft überstrahlen sie sich gegenseitig und blenden den Leser. Das wird z. B. deutlich in Erasmus' Reflexion des Apho-

²⁷ Wildbolz zitiert nach Thomas Stölzel: *Rohe und polierte Gedanken. Studien zur Wirkungsweise aphoristischer Texte*, Freiburg i. Br.: Rombach 1998, S. 25.

²⁸ »Aphorisms as a form are both a symptom and an expression of fragmented knowledge in a sceptical world, and they require active absorption, thought, and application: they are isolated blocks to be built into a course of action.« Jeremy Robbins: »All Things to All People«, in: *From Doubt to Unbelief. Forms of Scepticism in the Iberian World*, hg. v. Mercedes Gracia-Arenal u. Stefania Pastore, Cambridge: Legenda 2019, S. 125–142, hier S. 134f.

²⁹ Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 22.

rismus, den er als »near neighbour« (»affinia paroemiis«)³⁰ des Sprichwortes behandelt und darüber seine eigene im Zeichen der *copia* stehende Sammlung der *Adagia* reflektiert. Erasmus' Bemerkungen über den Gebrauch von Sprichwörtern schließen an Quintilians Ausführungen zu Aphorismen an: Sie sollten bewusst und gewählt eingesetzt werden, ähnlich wie Juwelen: »[T]here are some places where it would be ridiculous to put jewels«.³¹ Weiter heißt es:

Primum ne [...] nimis crebriter utamur. Densitas enim earum obstat inuicem, quominus eluceant, quemadmodum nec pictura, in qua nihil circumlitum est, eminet. Ideoque artifices etiam cum plura in unam tabulam opera conferunt, spatiis distinguunt, ne umbrae in corpora cadant. Subsistit enim omnis paroemia, ideoque post eam utique aliud est initium. Unde soluta fere oratio est et e singulis non membris, sed frustis collata, structura caret. Porro ut adfert lumen clauus purpurae in loco insertus, ita certe neminem deceat intertexta pluribus notis vestis.

First [...] we must not use them too often. Overcrowding prevents them from letting their light shine, just as no picture catches the eye in which nothing is clear in profile, and so artists too, when they bring several figures together in one picture, space them out so that the shadow of one body does not fall on another. For every proverb stands by itself, and

30 Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, S. 50; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 7. Erasmus' Abgrenzung von Sprichwort und Aphorismus ist ausweichend und so interessant, dass ich sie zitiere: »inter sententiam et paroemiam eiusmodi ratio est, ut utraque cum altera coniungi, utraque rursus ab altera queat seiungi non aliter quam album ab homine. Ut enim non statim album quod homo, neque protinus homo quod album, nihil tamen vetat id album esse, quod est homo. Ita non raro fit, ut sententia paroemiam complectatur; at non statim quod paroemia fuerit, idem erit et sententia, neque contra velut.« (»[...] the relationship between the aphorism and the proverb is of such a nature that each can be joined to the other or again each can be separated from the other, in the same way as with ›whiteness‹ and ›man‹. Whiteness is not ipso facto man, nor man inevitably whiteness; but there is nothing to prevent what constitutes a man being also white. Thus it not infrequently happens that an aphorism includes a proverb, but a proverb need not automatically become an aphorism or vice versa.«) (Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, S. 50; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 7.) Erasmus' Bestimmung des Sprichwortes lautet: »Paroemia est celebre dictum, scita quapiam nouitate insigne«. (»A proverb is a saying in popular use, remarkable for some shrewd and novel turn.«) (Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, S. 46; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 4).

31 »quemadmodum enim ridiculum sit, si quibusdam locis gemmam alligaris«. Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, S. 66; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 19.

for that reason must anyway be followed by a new beginning. This often causes the writing to be disconnected, and because it is put together from bits and pieces, not articulated, it lacks structure. And then it is like a purple stripe, which gives an effect of brilliance in the right place; but a garment with many stripes in the weave would suit nobody.³²

Erasmus greift hier fast wörtlich eine Passage aus Quintilians *Institutionis Oratoriae* auf: Die einzelnen Sätzen, heißt es dort, seien nicht mehr zu sehen, wenn die »ganze Rede Leuchtkraft hat, wie in der Sonne selbst die Gestirne aufhören sichtbar zu sein« (»ubi tota lucet oratio, ut in sole sidera ipsa desinunt cerni«)³³. Der Reichtum jedes einzelnen Aphorismus' wird zum Problem seiner Sammlung, denn wenn alles leuchtet, fehlt der Kontrast. Das ist eine grundsätzliche Herausforderung einer auf Effekte setzenden Poetik wie Ästhetik, die etwa auch in Debatten um das Chiaroscuro, die Helldunkelmalerei nachzuvollziehen ist.

Die Ambivalenz des Aphorismus als einerseits Juwel und andererseits Bruchstück fordert eine doppelte Lesehaltung. Sie kann unter Rückgriff auf Sontags Bemerkungen zu Benjamins Stil beschrieben werden. Da jeder Satz von Benjamin, wie Sontag schreibt, »das Ganze aussagen sollte«,³⁴ müssen die Sätze mit Pausen gelesen werden, ein »Atemholen«,³⁵ das die Gefahr der gegenseitigen Blendung mindert.

Graciáns Handorakel prägt ein solches Verständnis des Aphorismus und nutzt es für seine Zwecke. Als Handbuch verlangt es ein abgesetztes Lesen, es soll bei Bedarf zur Hand genommen werden. Dabei provoziert es eine Lektüre, die Verbindungen zwischen den Aphorismen und Termini herstellt.³⁶ Man

32 Erasmus: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilia Prima*, S. 66; ders.: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, S. 19–20. Vgl. Quintilian über die Sätzen: Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Bd. 2, 8.5.26–29. Zur Nähe und Abgrenzung von Satz und Aphorismus: Franz H. Mautner: »Maxim(e)s, Sentences, Aphorismen (1966)«, in: *Der Aphorismus*, hg. v. Gerhard Neumann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 399–412, dagegen argumentiert Irmgard Ackermann: »Satz«, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff, Stuttgart: Metzler 2007, S. 701–702, hier S. 701.

33 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 8.5.29; ders.: *Institutionis oratoriae*, hg. v. Michael Winterbottom, Oxford: Oxford Univ. Press 2017, Bd. 2, 8.5.29.

34 Sontag: »Im Zeichen des Saturn«, S. 145. Vgl. Kap. II.2.4: »Konstellatives Schreiben, Darstellung als Umweg«.

35 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 208.

36 Die Aphorismen stehen in keiner anderen erkennbaren als der numerischen Ordnung, es gibt aber zahlreiche Beziehungen etwa durch ähnliche Themen und Formulierungen.

könnte sie mit seiner Theorie der *agudeza* »lineas de ponderación« nennen. Gracián bestimmt seine Termini nicht, sondern lässt sie aus ihrer Verwendung heraus Kontur gewinnen, das erinnert an Adornos Ausführungen zum Essay, der seine Begriffe eben nicht definiere, sondern »erst durch ihr Verhältnis zueinander«³⁷ präzisiere:

Weniger nicht, sondern mehr als das definatorische Verfahren urgiert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab. Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln.³⁸

Die Aphorismen und ihre Termini sind miteinander verflochten, sie treten in Konstellationen, und der Leser ist aufgefordert, aus ihren Beziehungen Gewinn zu schöpfen.

Gleiches gilt für die behandelten Themen oder vermeintlichen Ratschläge der Sammlung, nur dass hier durch die anderen Stellen meist nicht eine Präzisierung erfolgt, sondern eine Erweiterung oder gar Widerlegung einer vermeintlich auch praktischen Aussage. Unter Gracianistas reagiert man auf eine Aussage zu einem Aphorismus mit dem Zitat eines anderen, meist um dem Gesagten einen Widerspruch entgegenzuhalten – und es ist ein häufig geäußelter Leseindruck des *Oráculo manual*, dass einzelne Aphorismen sich widersprechen, sodass der Lesernicht nur von der Schwierigkeit jedes einzelnen Aphorismus herausgefordert wird, sondern zudem davon, wie er deren unterschiedlichen Lehren miteinander vermitteln soll. Jorge Checa schreibt dazu:

Gracián evita un esfuerzo dirigido a sistematizar o jerarquizar los múltiples puntos de vista contenidos en el tratado. Por el contrario, cabe aún sostener que el *Oráculo* se inclina decididamente al lado opuesto, hasta el punto de ostentar su desorden y sus momentos aporéticos y contradictorios con desafiante autocomplacencia. En su abandono deliberado de criterios de exposición vertebradores y coherentes, el *Oráculo* exhibe [...] una textura fragmentaria y disímil, la cual estimula el trabajo del lector [...].³⁹

37 Adorno: »Der Essay als Form«, S. 27.

38 Adorno: »Der Essay als Form«, S. 28f.

39 Jorge Checa: »Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura«, in: *Hispanic Review* 59.3 (1991), S. 263–280, hier S. 264. Übers. J. Sch.

Gracián vermeidet den Versuch einer Systematisierung oder Hierarchisierung der in der Abhandlung enthaltenen vielfältigen Gesichtspunkte. Im Gegenteil, man kann behaupten, dass das Handorakel sich entschieden auf die andere Seite neigt, bis hin zur Zurschaustellung seiner Unordnung und seiner aporetischen und widersprüchlichen Momente mit trotziger Selbstgefälligkeit. Durch den bewussten Verzicht auf kohärente und strukturierende Kriterien der Darstellung weist das Handorakel [...] eine fragmentarische und uneinheitliche Textur auf, die die Arbeit des Lesers anregt [...].

Genau diese Herausforderungen seiner literarischen Form verstehe ich als Grundlage seiner politischen Lehre. Das *Oráculo manual* zu lesen, erfordert Anpassungsfähigkeit. Es ist eine Übung des permanenten Stellungs- und Perspektivwechsels, des Aushaltens von Widersprüchen und des Denkens in Relationen. In dieser Hinsicht ist es ingeniös. Die Gesamtanlage des Textes, genauso die Fülle jedes einzelnen Aphorismus fordern vom Leser eine Anpassung an ein Je-Nachdem. Ebendiese Anpassungsfähigkeit ist die politische Lehre der Aphorismen. Sie ist das gefragte »Mehr«, von dem der erste Aphorismus spricht. Der Text lehrt den Leser dieses »Mehr« durch seine Form. Diese ist geprägt von der Spannung zwischen den einzelnen Aphorismen und der Vielfalt ihrer Beziehungen. Sie umfasst genauso die Unergründlichkeit wie die punktuelle Vollendung.

Wie neben der Gesamtanlage des Textes einzelne Aphorismen den Beziehungsreichtum, die Fülle und das Situative in ihrer Form vorführen und damit dem Lesenden eine Art formale Übung zu einer politischen Lehre des Situativen bieten, die sie zugleich formulieren, möchte ich an zwei Beispielen zeigen.

Saber hazerse a todos. Discreto Proteo: con el docto, docto, y con el santo, santo. Gran arte de ganar a todos, porque la semejança concilia benevolencia. Observar los genios y templarse al de cada uno; al serio y al jovial, seguirles el corriente, haziendo política transformación: urgente a los que dependen. Requiere esta gran sutileza del vivir un gran caudal; menos dificultosa al varón universal de ingenio en noticias y de genio en gustos.

Sich allen zu fügen wissen – ein kluger Proteus: gelehrt mit dem Gelehrten, heilig mit dem Heiligen. Eine große Kunst, um alle zu gewinnen: denn die Übereinstimmung erwirbt Wohlwollen. Man beobachte die Gemüter und stimme sich nach dem eines jeden. Man lasse sich vom Ernstesten und vom Jovialen mit fortreißen, indem man eine politische Verwandlung mit sich

vornimmt. Abhängigen Personen ist diese Kunst dringend nötig. Aber als eine große Freiheit erfordert sie viel Talent; weniger schwer wird sie dem Manne, dessen Kopf in Kenntnissen und dessen Geschmack in Neigungen vielseitig ist.⁴⁰

Der 77. Aphorismus thematisiert ein situatives Handeln. Der Kluge ist ein Proteus, er hat viele Gesichter und trägt jenes, nach dem die Situation fragt, oder so viele, dass er nicht auf eines festgelegt werden kann. Seine Klugheit ist Flexibilität. Die geforderte Anpassung an das Gegenüber wird in den Wortwiederholungen »docto, docto«, »santo, santo« vorgeführt. Die Überzeugungskunst besteht in der Ähnlichkeit, der Leser vollzieht sie in der Wiederholung nach. Der Satzfluss führt das Schwimmen mit der Strömung vor. Der 133. Aphorismus greift dann auch die Formulierung des Mitschwimmens auf. Dort wird die situative Anpassung im Verhältnis zur Menge moduliert:

Antes loco con todos que cuerdo a solas: dicen políticos. Que si todos lo son, con ninguno perderá; y si es sola la cordura, será tenida por locura: tanto importará seguir la corriente. Es el mayor saber a vezes no saber, o afectar no saber. Hase de vivir con otros, y los ignorantes son los más. Para vivir a solas: ha de tener o mucho de Dios o todo de bestia. Mas yo moderaría el aforismo, diciendo: antes cuerdo con los más que loco a solas. Algunos quieren ser singulares en las quimeras.

Besser mit allen ein Narr als allein gescheit, sagen politische Köpfe. Denn, wenn alle es sind, steht man hinter keinem zurück, und ist der Gescheite allein, wird er für den Narren gelten. So wichtig ist es, dem Strom zu folgen. Bisweilen besteht das größte Wissen im Nichtwissen oder in der Affekation desselben. Man muß mit den übrigen leben, und die Unwissenden sind in der Mehrzahl. Um allein zu leben, muß man sehr einem Gotte oder ganz einem Tiere ähnlich sein. Doch möchte ich den Aphorismus ummolden und sagen: besser mit den übrigen gescheit als allein ein Narr; denn einige suchen Originalität in Schimären.⁴¹

40 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 77, S. 145; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 77, S. 32.

41 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 133, S. 174; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 133, S. 55.

Politische zu handeln heißt bisweilen, sich der Menge anzupassen, selbst für den Preis der Aufgabe der Klugheit. Das legitimiert Dissimulation und Simulation («a vezes no saber, o afecta no saber»). Argumentativ nimmt Gracián hier eine für ihn typische paradoxe Verkehrung vor: Klug ist jener, der von seiner Klugheit Abstand nehmen kann. Dadurch korrodiert die Unterscheidung von klug und unklug (verrückt). Diese Korrosion unterstreicht der Text in zahlreichen lautlichen Entsprechungen, welche die normativen Oppositionen verwischen. Die Dominanz des »o« in den ersten eineinhalb Sätzen führt die Masse im Klanglichen vor und lässt »solas« mit seiner Endung auf »-as« auch im Klang allein stehen. Die Gegenüberstellung von »loco« und »cuerdo« wird im zweiten Satz durch den Reim »cordura« / »locura« aufgeweicht. Das Ende des Aphorismus – eine der seltenen Stellen, an denen ein »Ich« auftritt – nimmt nur scheinbar die zu Beginn den Politikern zugeschriebene Position zurück: Die chiasmatische Verkehrung der Zuordnung von Verrücktheit und Masse bzw. Klugheit und Einzelem (»loco con todos que cuerdo a solas« jetzt als »cuerdo con los más que loco a solas«) ist keine substantielle Veränderung, sondern nur ein Positionswechsel im Satz, der die genannte paradoxe Verkehrung der Klugheit vorführt. Denn politisch klug ist, sich an die Menge anzupassen, ganz unabhängig davon, ob dabei »Verrücktes« oder »Kluges« gedacht oder geäußert wird. Vielmehr können solche substantiellen Unterscheidungen gar nicht getroffen werden, denn ob einer nicht weiß oder nur vortäuscht, nicht zu wissen, ist ununterscheidbar.

Diese Details zeigen, wie eine Versenkung in den Reichtum eines Aphorismus den Leser die propagierten Inhalte (also etwa die proteische Anpassung an ein Gegenüber oder die paradoxe Verneinung von Wissen) in grammatikalischen und klanglichen Strukturen nachvollziehen lässt. Mit der Indifferenzierung von Klugheit und Verrücktheit wird hier zudem der epistemische Hintergrund von Graciáns spezifischer Modulation der Täuschungsproblematik deutlich, in der Täuschung und Enttäuschung, Lüge und Wahrheit, Schein und Sein austauschbar werden.

1.4 *Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische copia*

Die Verstellung ist eines der Kernthemen der frühneuzeitlichen politischen Literatur. Auch für Gracián ist sie entscheidend, und er ist berüchtigt für seine scheinbar leichtfertige Legitimation von verstelltem Verhalten. Täuschung und Verstellung sind bei Gracián situativ gedacht. Sie sind bedingt durch die von ihm mehrfach proklamierte formale Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Täuschung, die Folgen für die moralische Bewertung von

Verhalten hat. Sie führt zu einer Verschiebung des moralischen Problems in ein hermeneutisches – eine Hermeneutik, die sich nicht mit Texten, sondern mit menschlichem Verhalten, das als zeichenhaft verstanden wird, beschäftigt. Hinsichtlich der Verstellung fragt Gracián nicht, was womit verstellt wird und ob die Verstellung legitim ist, er interessiert sich also nicht für den Aspekt der Verhüllung, sondern für die Außenwirkung und Relativität. Verstellung ist immer an das Gegenüber angepasst. Sie ist ein Stellungspiel. Bei Gracián ist sie Teil einer praktischen Fülle und in dieser Hinsicht mit der erasmischen *copia* verwandt. Schon bei Erasmus konnotiert *copia* auch Herrschaft, die praktische *copia* bei Gracián zielt darauf ab.⁴²

Dass politisch zu handeln auch täuschend zu handeln bedeuten kann, wird bei Gracián an vielen Stellen deutlich. Er schließt an die zeitgenössische politische Debatte um die Verstellung an. Ihr zentraler Ausgangspunkt ist Machiavellis Legitimation der Verstellung als Teil eines klugen Regierens, das sich am politisch Notwendigen orientiert. Der Fürst, so heißt es im *Principe*, müsse ein »gran simulatore e dissimulatore« (»Lügner und Heuchler«)⁴³ sein. Ausgehend von Machiavelli wurde die Notwendigkeit der Verstellung der Herrscher sprichwörtlich: »Qui nescit dissimulare, nescit regnare« war ein Bonmot, das unter anderem von Philippe de Commynes dem französischen König Louis XI. zugeschrieben wurde.⁴⁴ Die Formulierung bringt auf den Punkt, was einig emphatisch proklamieren und wovor andere warnen: Herrschaft und Verstellung gehen Hand in Hand. Machiavellis Thesen haben in der spanischsprachigen politischen Theorie der Zeit vielfach Kritik hervorgerufen: Sie seien »salidas del infierno« (»der Hölle entstiegen«) schreibt zum Beispiel Pedro de Ribadeneyra⁴⁵ in seiner christlichen Fundamentalkritik der Schriften Machiavellis. Jedoch bleibt selbst für Machiavellis Kritiker die Verstellung legitim, zumindest solange sie der Gemeinschaft dient beziehungsweise dem, was als politisch notwendig angesehen wird.⁴⁶

Die politischen Autoren arbeiten sich meist an einer graduellen Unterscheidung von legitimer Dissimulation und illegitimer Simulation ab. Dabei

42 Vgl. Kap. I.2.4: »Vermögenslehre« und I.2.5: »Proteus und Polyp I: Rhetorische *copia* und täuschendes Verhalten«.

43 Niccolò Machiavelli: *Il principe. Der Fürst*. Italienisch – Deutsch [zuerst 1513], übers. v. Philipp Rippel, Stuttgart: Reclam 1986, Cap. XVIII.

44 Vgl. Valentina Nider: »La disimulación como »prudencia divinamente política« en la *Caída para levantarse* de Quevedo«, in: *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, hg. v. Jean-Pierre Étiennevire, Paris: Klincksieck 1998, S. 423–434, hier S. 426.

45 Pedro de Ribadeneyra: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, Anvers: Imprenta Plantiniana 1597 [1595], S. 222.

46 Ribadeneyra: *Tratado de la religión y virtudes*, S. 238.

gibt es insbesondere bei den christlichen Philosophen eine Tendenz zur Verschiebung der moralischen Frage in eine semiotisch-hermeneutische Debatte, auf die Graciáns spezifische Behandlung der Verstellung nicht als moralisches, sondern als Deutungsproblem aufbaut. Dieser Hintergrund wird etwa mit Blick auf die diesbezügliche Argumentation des spanischen Hofpredigers Juan Márquez deutlich.

Juan Márquez sieht die christlichen Philosophen besonders in der Pflicht, denn sie hätten versäumt, auf die gewachsenen Anforderungen an den zeitgenössischen Regenten zu reagieren und die Brauchbarkeit der christlichen Lehre für das Regieren in schwierigen politischen Situationen herauszuarbeiten.⁴⁷ Hinzu komme, dass viele politische Autoren gerade biblische Beispiele zur Rechtfertigung der Verstellung nutzten. In seinem 1612 erschienenen *El gobernador christiano* entwirft Márquez ein Modell des Regenten in Anlehnung an die Leben von Moses und Joseph (»deducido de las vidas de Moysen y Josue«), die als »Principes del Pueblo de Dios« in komplexen gesellschaftlichen Situationen kluge Entscheidungen getroffen hätten. Die christlichen Herrschergeschichten sind für ihn Exempel des guten Regierens, die er in Anlehnung an die Figuraldeutung der Bibel auf aktuelle Situationen überträgt. Dabei spielt die Verstellung zunächst im Umgang mit religiösen Minderheiten eine zentrale Rolle.⁴⁸ Hier geht es neben konkreten politischen Fragen um ein semiotisch-hermeneutisches Problem, das viele politische Autoren der Frühen Neuzeit beschäftigt. So z. B. auch Thomas Hobbes, der in einer sehr komplexen Argumentation nicht nur dem Untertan erlaubt, sich mit einem Lippenbekenntnis zu dem vom Herrscher geforderten Glauben zu bekennen – auch wenn er innerlich einem anderen anhängt –, um den Frieden

47 Vgl. Juan Márquez: *El gobernador christiano deducido de las vidas de Moysen y Josue. Principes del pueblo de Dios*, Salamanca: Por Francisco de Cea Tesa 1612, Libro I, Cap. XIII, S. 73, A. Ausführlich und unter Bezugnahme auf das Verhältnis von Allegorie und Verstellung bespreche ich Márquez in meinem Aufsatz: Johanna Schumm: »Der Zuckerguss der Wahrheit. Zur Verbindung von Allegorie und Verstellung im Barock«, in: *Allegorie*, hg. v. Ulla Haselstein, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, S. 414–441. Zur Rezeption von Márquez und zu den zeitgenössischen politischen Bezügen vgl. Harald E. Braun: »The Bible, reason of state, and the royal conscience: Juan de Márquez's *El gobernador christiano*«, in: *Renaissance Studies* 23.4 (2009), S. 552–567.

48 Márquez bezieht die Haltung des Pharaos gegenüber der jüdischen Minderheit in Exodus auf den umstrittenen Umgang mit ethnischen und religiösen Minderheiten in Spanien im 16. und 17. Jahrhundert und lobt die Haltung Philipp III. gegenüber den sogenannten »Christanos nuevos«. Márquez: *El gobernador christiano*, Libro I, Cap. II, S. 16, C. Unter der Hand positioniert sich Márquez damit als Unterstützer der Politik des Duque de Lerma, der als Minister Philipps III. während des Erscheinens des *Gobernador christiano* die endgültige Vertreibung der muslimischen oder zwangskonvertierten Bevölkerung aus dem Süden Spaniens und aus Aragón anstrebte. Vgl. Braun: »The Bible, reason of state«, S. 557–558.

zu bewahren, diesen aber in seinem religiösen Gewissen angesichts dieses vorgetäuschten Bekenntnisses entlastet, als er die äußerliche Handlung vom Willen des Untertanen löst und als Eigentum des Souveräns ansieht.⁴⁹ So kann ein Untertan potenziell einem andersgläubigen Souverän Gehorsam leisten, ohne seinen eigenen Glauben verraten zu müssen.

Im Zentrum von Márquez' Ausführungen über die Verstellung steht die Erzählung über David in 1. Samuel 21 – ein von vielen Autoren aufgegriffenes Beispiel. Als David auf der Flucht vor Saul zu König Achisch kommt, befürchtet er, erkannt und bestraft zu werden. Er stellt sich wahnsinnig, wodurch sich König Achisch täuschen lässt und ihn als Verrückten wegschickt.⁵⁰ In seiner Diskussion dieser Stelle bezieht sich Márquez auf eine Deutungstradition, die um die Legitimität von Davids Lüge ringt. Erasmus etwa verweist auf diese Passagen, wenn er ein Sprichwort über die Verstellung kommentiert.⁵¹ Anders als andere Autoren, die Lüge und Verstellung rechtfertigen, wenn sie durch eine dringende Notwendigkeit geboten sind, verneint Márquez grundsätzlich die Legitimität des Lügens. Ein Auseintreten von »dichos, y hechos«, »coraçon y [...] voca« (»Worten« und »Taten«, »Herz und Mund«) sei immer sündhaft.⁵² In den Fällen in der Bibel, in denen gelogen werde, sei folglich zu fragen, ob das Lügen das primäre Ziel gewesen sei. Mit Blick auf den verrückten David argumentiert Márquez, dass etwas als Lüge verstanden worden wäre, das gar nicht so gemeint gewesen sei, und greift dabei auf vorangegangene Deutungen zurück, die Davids Verhalten als figurativen Verweis auf Jesus verstehen. Die moralische Diskussion der Verstellung wird so in eine hermeneutische verschoben, denn die Einordnung des Verhaltens von David ändert sich, wenn man die Stelle figurativ statt literal versteht. Márquez entkommt so im Rekurs auf die Bibelhermeneutik einer moralischen Stellungnahme gegenüber verstelltem Verhalten und verhandelt dieses als hermeneutische Herausforderung. Unter der Hand wird damit denjenigen,

49 Vgl. Thomas Hobbes: *Leviathan*, hg. v. C. B. Macpherson, London: Penguin Classics 1985, Ch. 42. Vgl. Michael Großheim: »Religion und Politik. Die Teile III und IV des Leviathan«, in: *Thomas Hobbes. Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eins kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. v. Wolfgang Kersting, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 233–260, bes. S. 245–246.

50 Vgl. 1 Samuel 21.13.

51 Vgl. Kap. I.2.5: »Proteus und Polyp I: Rhetorische *copia* und täuschendes Verhalten«.

52 Vgl. Márquez: *El gobernador christiano*, Libro I, Cap. XIII, S. 75, B. Meistens legitimieren die Autoren die Verstellung mit dem Verweis auf eine von einer höheren Instanz geforderte Notwendigkeit (etwa die »razón de estado«) oder auch mit einer graduellen Differenzierung von legitimer Dissimulation versus verwerflicher Simulation. Vgl. z. B. Francis Bacon: »Of Simulation and Dissimulation« [zuerst 1625], in: ders.: *The Oxford Francis Bacon: The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, hg. v. Michael Kiernan, Oxford: Oxford Univ. Press 2000, Bd. 15, S. 20–23.

die in der Verstellung ein moralisches Problem sehen, vorgeworfen, dass ihr hermeneutischer Zugang unterkomplex sei.

Auch Gracián lässt sich nicht auf eine moralische Debatte der Verstellung ein; seine Lösung der politischen Verhaltenslehre vom Regenten hin zu einer allgemeinen Lebenskunst geht einher mit einer Verallgemeinerung der Verstellung, die dabei von ihrem moralischen Ballast gelöst wird. Anders als Márquez argumentiert er nicht mit der Intention des Lügners, sondern indem er der Unterscheidung von Wahrheit und Täuschung sowie Sein und Schein die Kriterien entzieht. Wahrheit und Lüge können bei Gracián beide auf Täuschung zielen, in dieser Hinsicht sind sie ihrem Anschein nach nicht mehr unterscheidbar. Besonders anschaulich macht das eine Passage aus der *Agudeza*, in der Wahrheit und Lüge als Gegenspielerinnen auftreten und in der die Täuschung als politisches Verhalten der *agudeza* präsentiert wird. Gracián adaptiert hier eine Passage aus einem der berühmtesten Schelmenromane der Zeit, Mateo Alemáns 1599 erstmalig erschienenen *Guzmán de Alfarache*:

Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento; pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¡qué embustes no intentó, qué supercherías no hizo! Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia; al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible; y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada, y aun perseguida, acogiose a la Agudeza, comunicola su trabajo, y consultola su remedio. »Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas; mas, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un linco; ¡cuánto más los que flaquean! Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir –y observadme bien esta lición, estimadme este consejo– que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento.« Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio; usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención.

Una mesma verdad puede vestirse de muchos modos; [...].

El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las parábolas y alegorías. No han de ser muy largas ni muy continas; [...].⁵³

Die Wahrheit war die legitime Ehefrau des Verstandes, aber die Lüge, ihre große Nebenbuhlerin, wollte sie aus ihrem Brautbett verjagen und von ihrem Thron stürzen. Welchen Schwindel versuchte sie nicht, welche Hinterlist unternahm sie nicht dafür? Sie begann sie in Verruf zu bringen, als grob, als verwehrlost, als abgestanden und dumm; dagegen sich selbst als höflich, verständig, schneidig und sanftmütig zu verkaufen; und wenn auch von Natur aus hässlich, versuchte sie ihre Fehler mit ihrem Putz zu verbergen. Sie setzte als Dritten den Geschmack, mit dem sie in kurzer Zeit so viel erreichte, dass sie allein den König der Potenzen tyrannisierte. Als die Wahrheit sich so geringgeschätzt und darüber hinaus verfolgt sah, wandte sie sich an die *agudeza*, teilte ihr ihre Mühe mit und fragte nach einer Lösung. »Freundin Wahrheit«, sagte die *agudeza*, »es gibt keine fadere Speise in diesen verdorbenen Zeiten als eine trockene Enttäuschung; doch, was sage ich fade, es gibt keinen bittereren Biss als eine nackte Wahrheit. Direktes Licht foltert die Augen eines Adlers, eines Luchses, wie viel mehr die Schwächelnden. Dafür haben die weisen Seelenärzte die Kunst, die Wahrheiten zu vergolden, erfunden, die Enttäuschungen zu zuckern. Ich möchte damit sagen (und achtet gut auf diese Lektion, schätzt mir diesen Rat), macht euch politisch; kleidet euch auf die Weise wie die Täuschung selbst, verkleidet euch mit ihrem eigenen Putz, denn damit versichere ich euch die Lösung, und darüber hinaus den Sieg.« Die Wahrheit öffnete die Augen, seit damals geht sie kunstfertig vor, verwendet Erfindungen, führt sich über Umschweife ein, siegt mit Listen, malt weit weg, was nah ist, spricht über das Gegenwärtige im Vergangenen, schlägt in jenem Thema vor, was sie in diesem verurteilen möchte, zielt auf den einen, um den anderen zu treffen, blendet die Leidenschaften, verleugnet die Affekte und durch diese gewitzte Umschreibung erreicht sie immer genau den Punkt, auf den sie zielte.

Eine einzelne Wahrheit kann sich auf viele Weisen kleiden; [...].

Die gewöhnliche Weise, die Wahrheit zu verkleiden, um sie besser ohne

53 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 55, S. 563–567. Übers. J. Sch. Vgl. Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, hg. v. Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española 2012, Parte I, Libro III, Cap. VII, S. 296–299. Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 28. Vgl. Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 377 f.

Widerstand beliebt zu machen, ist die der Parabeln und Allegorien; sie müssen nicht sehr lang und auch nicht sehr zusammenhängend sein.

Die *agudeza* rät der Wahrheit, »politisch« zu werden, und damit meint sie, in ein Nachahmungsverhältnis zur Lüge zu treten. Was sie nachahmen soll, ist die Verstellung und damit das Lügen der Lüge selbst. Formal werden damit Wahrheit und Lüge ununterscheidbar, mit beiden kann getäuscht werden.⁵⁴ Gerade die Umschreibung, die Um-schweife gereichen ihrer scharfsinnigen Treffsicherheit. Solche paradoxe Verbindung ist ein Kernstück der Lehre der *agudeza*.

Dabei überblendet Gracián zwei Begründungen für die Notwendigkeit der Ein-kleidung der Wahrheit: eine epistemologische und eine historische. Erkenntnis- und Zeitkritik gehen so Hand in Hand. Das nähert Gracián einerseits einer christlichen Perspektive an, der zufolge mit dem Sündenfall Gottes Wahrheit nur verstellt, das heißt meist allegorisch erscheinen kann.⁵⁵ Dahingehend lässt sich auch die Verstellung interpretieren: Die Verborgenheit Gottes (das *arcanum dei*) wird zum positiven Vorbild menschlicher Verstellung. So formuliert das etwa Torquato Accetto, und auch bei Gracián ahmt der Verstellungskünstler das göttliche Walten nach.⁵⁶ Andererseits perspektiviert Gracián die Unzugänglichkeit der Wahrheit oder zumindest ihre zunehmende Verborgenheit historisch. Das suggeriert sein Kommentar zu den Hofmannstraktaten der Renaissance, denen er eine Gutwilligkeit und Gutgläubigkeit bescheinigt, die in seiner Zeit nicht mehr möglich sei.⁵⁷ Und auch das *Criticón* weist in diese Richtung, wenn z. B. das Kapitel »Estado del Siglo« (»Zustand des Säkulums«) den zeitgenössischen Topos

54 Prägnant wird diese Verschwisterung von Wahrheit und Lüge bei Gracián zudem in einer Szene aus dem *Criticón*, welche der zitierten Passage aus der *Agudeza* ähnelt. Auch hier streiten die Figuren der Wahrheit und der Lüge. Artemia, der Figur der Wahrheit, wird von der Lüge vorgeworfen, sie sei selbst eine »unausgesetzte Lüge«, eine »mentira continuada«. Gracián: *El Criticón*, I.9, S. 153 f. (ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 178). Durch diesen Vorwurf wird die Wahrheit in ein Verwandtschaftsverhältnis mit der Lüge gestellt, und durch seine spezifische Formulierung wird diese Nähe zugleich wiederum mit der Allegorie verbunden: Denn deutlich klingt die Anspielung auf Quintilians Bestimmung der Allegorie als »continua metaphora« an. Quintilianus: *Institutionis oratoriae*, Vol. 2, 10.2.46.

55 Vgl. Gerhard Poppenberg: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003, S. 17.

56 Vgl. Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 3 und Torquato Accetto: *Della dissimulazione onesta*, Genova: Costa & Nolan 1983, Trakt. 23. Weitere Beispiele bei Peter Werle: *El Héroe. Zur Ethik des Baltasar Gracián*, Tübingen: Narr 1992, S. 60–61. Vgl. Weiser: »Konzeptismus und Ethik in Graciáns *Oráculo manual*«, S. 64.

57 Vgl. Gracián: *El Criticón*, I.11, S. 185–193; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 214–223.

der verkehrten Welt aufruft.⁵⁸ Schließlich präsentiert das *Oráculo manual* sich mit seinem ersten Aphorismus als Handreichung für eine neue Zeit, die mehr erfordert als die alten.

Das *Oráculo manual* zeigt die handlungspraktische Konsequenz dieser Annäherung von Wahrheit und Täuschung auf. Die Verstellung löst sich von einem vermeintlich Verborgenen und wird zum situativen Stellungsspiel, in dem genauso mit einer Lüge wie mit der Wahrheit selbst getäuscht werden kann. Besonders deutlich wird dies in dem berühmten 13. Aphorismus der Sammlung:

Obrar de intención, ya segunda, y ya primera. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica, apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y executa en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para asegurarse de la émula atención, y rebuelve luego contra ella venciendo por lo impensado. Pero la penetrante inteligencia la previene con atenciones, la azecha con reflexas, entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda, y conoce luego qualquier intentar de falso; dexa passar toda primera intención, y está en espera a la segunda y aun a la tercera. Augméntase la simulación al ver alcançado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad: muda de juego por mudar de treta, y haze artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez. Acude la observación inteniendo su perspicacia, y descubre las tinieblas revestidas de la luz; desçifra la intención, más solapada quanto más sencilla. Desta suerte combaten la calidez de Pitón contra la candidez de los penetrantes rayos de Apolo.

Bald aus zweiter, bald aus erster Absicht handeln. Ein Krieg ist das Leben des Menschen gegen die Bosheit des Menschen. Die Klugheit führt ihn, indem sie sich der Kriegslisten hinsichtlich ihres Vorhabens bedient. Nie tut sie das, was sie vorgibt, sondern zielt nur, um zu täuschen. Mit Geschicklichkeit macht sie Luftstreiche, dann aber führt sie in der Wirklichkeit etwas Unerwartetes aus, stets darauf bedacht, ihr Spiel zu verbergen. Eine Absicht läßt sie erblicken, um die Aufmerksamkeit des Gegners dahin zu ziehen, kehrt ihr aber gleich wieder den Rücken und siegt durch das, woran keiner gedacht. Jedoch kommt ihr andererseits ein durchdringender Scharfsinn durch seine Aufmerksamkeit zuvor und belauert sie mit schlauer Überlegung; stets versteht er das Gegenteil von dem, was

58 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 73–95; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 88–112.

man ihm zu verstehen gibt, und erkennt sogleich jedes falsche Miene-machen. Die erste Absicht läßt er immer vorübergehen, wartet auf die zweite, ja auf die dritte. Indem jetzt die Verstellung ihre Künste erkannt sieht, steigert sie sich noch höher und versucht nunmehr, durch die Wahrheit selbst zu täuschen: sie ändert ihr Spiel, um ihre List zu ändern und läßt das nicht Erkünstelte als erkünstelt erscheinen, indem sie so ihren Betrug auf die vollkommenste Aufrichtigkeit gründet. Aber die beobachtende Schlaueheit ist auf ihrem Posten, strengt ihren Scharfblick an und entdeckt die in Licht gehüllte Finsternis; sie entziffert jenes Vorhaben, welches je aufrichtiger, desto trügerischer war. Auf solche Weise kämpft die Arglist des Python gegen den Glanz der durchdringenden Strahlen Apolls.⁵⁹

Verstellung ist hier nicht unilateral als das Verbergen einer Absicht oder eines Affekts zu verstehen bzw. als das Vortäuschen von etwas nicht Vorhandenem, sondern wird zum Positions- und Vexierspiel, in dem für jeden Spieler das Verstellte vom Unverstellten nicht mehr zu scheiden ist. Das kündigt schon das Motto mit der Dopplung der Intention an: Es gibt nicht nur eine, sondern zwei Intentionen, wobei die Zuerstnennung der zweiten Intention diese Binarität zu unterlaufen scheint. Der zweite Satz verortet dieses Spiel in einer sozialen Situation, »ein Krieg ist das Leben des Menschen gegen die Bosheit des Menschen«. Gracián wandelt Hiob, »militia est vita hominis super terram«,⁶⁰ so ab, dass er durch den Gleichklang von »milicia« und »malicia« den Kriegsdienst auf Erden als zwischenmenschlichen Kampf gegen die Bosheit des anderen wendet. Dieser Kampf wird aus der Sicht beider Kontrahenten vorgeführt: Bernhard Teuber hat gezeigt, wie der Aphorismus immer wieder die Perspektive der Gegenspieler einnimmt.⁶¹ Während der Text zunächst dem Täuschungsspiel des ersten Spielers folgt, erfolgt mit »Pero« (»Aber«) ein Wechsel der Perspektive hin zum Gegner. Seine »penetrante inteligencia« durchschaut die erste, die zweite und die dritte Absicht. Spätestens hier wird deutlich, dass Gracián kein Wissen für Eingeweihte formuliert, denn das Gegenüber ist genauso eingeweiht. Darauf wechselt der Aphorismus wieder die Position, er geht zurück zum ersten Spieler, dieser hebt das Täuschungsspiel auf eine

59 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 13, S. 107–109; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 13, S. 5 f.

60 Hiob 7, 1.

61 In einem Vortrag mit dem Titel »Engañar con la misma verdad.« Wahrheit als eine schöne Kunst betrachtet« auf dem von Giulia Radaelli und mir durchgeführten Workshop »Graciáns Künste« in München am 13. Dezember 2012.

zweite Ebene: Die Täuschung wird erweitert, insofern die Wahrheit zur Täuschung wird, das Kunstlose als Kunst ausgegeben wird. Wieder erfolgt ein Positionswechsel, die »perspicacia« des Gegners durchdringt auch das. Der abschließende zusammenfassende Kommentar suggeriert in einer klanglichen Entsprechung, dass dieser permanente Stellungswechsel und das gegenseitige Täuschen und Durchschauen immer weiter fortsetzbar wären. Die Kunstfertigkeit des Python unterscheidet sich von der Apolls⁶² nur in zwei Konsonanten, die »calidez« kämpft mit der »candidez«. Gracián markiert damit in der Form die Nähe und Volatilität der Positionen. Dem Weisen ist es geraten, sowohl Python als auch Apoll, Angreifer und Gegner sein zu können. Weise ist der, der darauf immer neu reagieren kann. Er muss ein Proteus sein. Der Aphorismus führt die proteische Kunst der situativen Verstellung in den schnellen Perspektivwechseln und seiner grammatischen wie klanglichen Form vor. Die rhetorische *copia* als Fähigkeit zur treffenden Formulierung wird damit zur Lehrerin einer praktischen *copia* als Fähigkeit, das treffende Verhalten für die jeweilige Situation einzusetzen, was auf der Fähigkeit zu einer Vielfalt von Verhaltensmöglichkeiten beruht.

Die Engführung von praktischer und rhetorischer *copia* ist schon bei Erasmus angelegt. Der Redner, so heißt es bei ihm, muss ein Proteus sein, um die Vielfalt der Welt einzufangen und um den Hörer nicht zu langweilen.⁶³ Dabei stellt Erasmus immer wieder Bezüge zu einer Verhaltenspraxis her – darauf habe ich schon in dem Kapitel über *De Copia* hingewiesen. In seinen Sprichwort-Kommentaren erwähnt er neben deren rhetorischen Verwendungsmöglichkeiten ihre verhaltenspraktischen Implikationen. Ähnlich wie Gracián rekurriert auch er nicht nur auf Proteus als Figur der Fülle, sondern auch auf die Verwandlungskünstler unter den Tieren, insbesondere den Polyp, z. B. in seinem Kommentar zu dem Sprichwort »Polypi mentem obtine«, »Adopt the outlook of the polyp«:⁶⁴

Qui nos admonet, vti nos ad omnem vitae rationem accommodemus ac Proteum quendam agentes, prout res postulabit, in quamlibet formam transfiguremus. Plutarchus item [G] dixit, pro eo quod est, *in diuersam eo sententiam*.

62 Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch, hg. v. Niklas Holzberg, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017, Liber I, v. 438 ff.

63 Vgl. Erasmus: *De Copia*, S. 32; ders.: *Copia*, übers. v. Knott, S. 302. Vgl. Kap. I.2.4: »Vermögenslehre«.

64 Erasmus: »Adagiorum Chilias Prima«, S. 198–201; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, I, i, 93, S. 133–136.

This advises us to suit ourselves to every contingency of life, acting the part of Proteus, and changing ourselves into any form as the situation demands. In the same way Plutarch said, ›I turn to a different opinion.‹⁶⁵

Praktische und rhetorische *copia* gehen hier einher, denn Verhaltensänderung kann auch Meinungs- bzw. Sentenz-Änderung sein. Als Beispiel dieser situativen, an der Fülle geschulten Verhaltenspraxis bringt Erasmus hier u. a. David ein, also jenes Beispiel, das im 17. Jahrhundert in der Debatte um die Verstellung, z. B. bei Márquez eine wichtige Rolle spielt.

Gracián verschränkt praktische *copia* (die Fähigkeit auf viele verschiedene Situationen und Gegenüber zu reagieren) und rhetorische *copia*, insofern die Aphorismen in ihrer Verdichtung und beziehungsreichen (etwa klanglichen) Fülle eben jene *copia* vorführen. Dabei rekurriert er auf ähnliche Vergleiche wie Erasmus, denn neben dem Proteus kennt auch Gracián ein ganzes Bestiarium an Variationskünstlern,⁶⁶ insbesondere den Tintenfisch (wie der Polyp eine Art des Cephalopode). Am Beispiel des Tintenfisches als Verstellungskünstler wird zudem die semiotisch-hermeneutische Grundlage von Graciáns Behandlung der Verstellung deutlich. Über die trübende Tinte des Tintenfisches ruft Gracián die von ihm beschriebene generelle Chiffrierung der Welt auf.⁶⁷ Im *Oráculo manual* zeigt sich diese Verbindung im 98. Aphorismus. Dieser trägt die Maxime: »*Cifrar la voluntad*« (»Sein Wollen nur in Ziffernschrift«) und entwirft eine kompetitive Situation:

lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a lincas de discurso, xibias de interioridad. No se le sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja.

Wer mit offenen Karten spielt, läuft Gefahr, zu verlieren. Die Zurückhaltung des Vorsichtigen kämpfe gegen das Aufpassen des Forschenden: gegen Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Verstecktheit. Selbst unsern

65 Erasmus: »Adagiorum Chilias Prima«, II.1, S. 200; ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Mann Phillips, I, i, 93, S. 133–134. Über die Dummheit des Polypen vgl. Erasmus: »Adagiorum Chilias Prima«, II, iii, 91 »Polypi«.

66 Erasmus bringt eine Vielzahl an Beispielen, die immer wieder den Polyp, aber etwa auch das Chamäleon als Vorbild anführen und jeweils von Situationen der Gefahr handeln. Vgl. Kap. I.2.5: »Proteus und Polyp I: Rhetorische *copia* und täuschendes Verhalten«.

67 Das wird in der Analyse des *Criticón* nochmals deutlicher werden. Vgl. Kap. IV.1: »Scharfsinnig erzählen: Das *Criticón* und seine Poetik des barocken Romans«.

Geschmack darf keiner kennen, damit man ihm nicht begegne, entweder durch Widerspruch oder durch Schmeichelei.⁶⁸

Der Aphorismus macht den sozialen Druck deutlich, unter dem Graciáns Lehre des Politischen steht. Und auch wenn Gracián (anders als Erasmus) selten von der Angst spricht, die die Verstellung auf den Plan wirft, ist sie hier evident. Es ist die Angst vor dem Gegenüber, davor, dass dieser etwa durch Schmeichelei oder Widerspruch die eigene Selbstkontrolle durchbrechen könnte. Jedoch denkt Gracián Ich und Gegenüber immer gemeinsam, die Positionen sind austauschbar. Die Verstellung ist ein Baustein einer Menschenbehandlung, die die Abwehr des anderen und genauso den Angriff lehrt.

1.5 Menschenbehandlung, -beobachtung und -kunde

Die Verstellung als Stellungsspiel ist im *Oráculo manual* überhaupt erst nötig aufgrund der antagonistischen sozialen Situation, die es entwirft. Graciáns politische Verhaltenslehre im *Oráculo manual* basiert auf der Annahme, dass das Gegenüber zunächst als Feind zu betrachten ist. In dieser Hinsicht ist sie Carl Schmitts Entwurf des Politischen verwandt – auch daher lässt sich Schmitts Faszination für Gracián erklären. Aufgrund der Annahme, dass jedes soziale Fortkommen die Widerstände des Gegenübers überwinden muss, ist Graciáns politische Lehre eine, wie Krauss treffend formuliert hat, »Kunst der Menschenbehandlung«.⁶⁹ Ihre wichtigsten Elemente sind die Selbst- und Fremdbeobachtung und der gezielte, kontrollierte Umgang mit den eigenen und fremden Affekten. An Graciáns Einlassungen dazu wird seine Vorstellung vom Menschen (bzw. dem, was man über ihn wissen kann) deutlich.

Auch in der Affektbehandlung im Sinne der Beherrschung der eigenen und der Manipulation fremder Affekte schließt Gracián an die spanische Rezeption Machiavellis an.⁷⁰ Auch hier löst er die Lehre vom Regenten und verallgemeinert sie. Affekte sollen nicht nur verborgen bzw. durchschaut werden, sondern auch gezielt manipuliert. Besonders deutlich wird das am 213. Aphorismus: »*Saber contradezir*. Es gran treta del tentar,

68 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 98, S. 155 f.; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 98, S. 40.

69 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19

70 Vgl. meine Studie Johanna Schumm: »Höfische Affektkontrolle. Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Handbuch Literatur & Emotion*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Cornelia Zumbusch, Berlin: de Gruyter 2015, S. 415–431.

no para empeñarse, sino para empeñar. Es el único torcedor, el que hace saltar los afectos.« (»Zu widersprechen verstehen. Eine große List zum Erforschen; nicht um sich, sondern um den andern in Verwicklung zu bringen. Die wirksamste Daumenschraube ist die, welche die Affekte in Bewegung setzt«.)⁷¹ Ein Widerspruch lockt den anderen aus der Reserve, insofern er in ihm einen Affekt, gemeint ist wohl den Zorn, erregt. Nahezu mechanisch reagiere das Gegenüber auf Zweifel mit einer unvorsichtigen Offenbarung seiner selbst. Sich jemandem gegenüber ungläubig zu geben, sei ein »vomitivo para los secretos« (»Vomitiv für Geheimnisse«), das Zweifeln ein Dietrich (»ganzúa«). Bewegt, hervorgebracht, geöffnet werden soll mit diesen Werkzeugen das sonst unerforschliche Herz des anderen (»corazón inescrutable«).⁷²

Wie die Verstellung bei Gracián als permanentes Stellungsspiel konzipiert ist, in dem die Position des Anderen immer mitgedacht und vorweggenommen werden muss, in dem also Verstellung flexibel und situativ sein muss, so ist auch die Affektkontrolle ein relationales Geschehen, das jede Vorstellung von Substantialität oder innerer Motiviertheit von Affekten untergräbt. Die eigenen Affekte werden mit Blick nach außen zugerichtet und provoziert, die Affekte der anderen im eigenen Interesse stimuliert und manipuliert.

Grundlage dieser Menschenbehandlung ist die »Menschenbeobachtung«. In ihr wird die zentrale Rolle des Sehens für die politische Klugheit anschaulich, wie sie Gotthardt Frühsorge in seinem Entwurf des »Politischen Körpers« vorgestellt hat. »Politische Klugheit«, schreibt Frühsorge über die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, »heißt ›Sehen‹«, wobei das »Sehen« sowohl ein intellektuelles wie ein sensuelles Moment hat, also erkennen und beobachten meint.⁷³ Die Menschenbeobachtung umfasst sowohl die Selbst- als auch Fremdbeobachtung, Annika Nickenig hat jüngst in Anschluss an eine Studie von Sebastian Neumeister deren Zusammenspiel und zugleich die enge Bindung an die sprachliche Form aufgezeigt.⁷⁴ Ich schließe an ihre

71 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 213, S. 219; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 213, S. 90.

72 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 213, S. 219; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 213, S. 90.

73 Vgl. Gotthardt Frühsorge: *Der politische Körper: zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*, Stuttgart: Metzler 1974, hier S. 107.

74 Vgl. Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después« und Sebastian Neumeister: »Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Gracián«, in: *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfgang Matzat u. Bernhard Teuber, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 233–241.

Thesen an. Klug ist, wer immer so handelt, als ob er gesehen werde. Zentral ist hierfür der 297. Aphorismus:

Obrar siempre como a vista. Aquel es varón remirado que mira que le miran o que le mirarán. Sabe que las paredes oyen y que lo mal hecho revienta por salir. Aun quando solo, obra como a vista de todo el mundo, porque sabe que todo se sabrá; ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después. No se recatava de que le podían registrar en su casa desde las agenas el que desseava que todo el mundo le viesse.

Stets handeln, als würde man gesehen. Der ist ein umsichtiger Mann, welcher sieht, daß man ihn sieht oder doch sehen wird. Er weiß, daß die Wände hören, und daß schlechte Handlungen zu bersten drohen, um herauszukommen. Auch wenn allein, handelt er wie unter den Augen der ganzen Welt. Denn da er weiß, daß man einst alles wissen wird, so betrachtet er als schon gegenwärtige Zeugen die, welche es durch die Kunde späterhin werden müssen. Jener, welcher wünschte, daß die ganze Welt ihn stets sehen möchte, war nicht darüber besorgt, daß man ihn in seinem Hause aus den nächsten beobachten konnte.⁷⁵

Nickenig bezieht diesen Aphorismus auf die »realen Gegebenheiten des höfischen Lebens [...], das auf Darstellung und Exposition des Einzelnen beruht«, die dort »öffentliche Zurschaustellung des Handelns« sei »Grundlage für Ruhm und Ehre«. Zugleich impliziere die »Notwendigkeit öffentlichen Handelns am Hofe« eine »mögliche[] Gefährdung«, denn hier lauert stets der Andere. Während Neumeister postuliert, dass bei Gracián die »Fremdbeobachtung [...] eine von innen nach außen verlagerte Selbstbeobachtung«⁷⁶ sei, versteht Nickenig die Selbstbeobachtung hingegen »als eine Form der internalisierten Fremdbeobachtung«.⁷⁷ Der »umsichtige Mann« handelt immer so, als ob er beobachtet würde. Dieses »Als ob«, also die Forderung, Fremdbeobachtung zu fingieren, bedingt in der Interpretation von Nickenig ein »Korrosionsmoment von Wahrheit, die sich damit als grundsätzlich rela-

75 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 297, S. 258 f.; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 297, S. 124. Vgl. dazu Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 75 f.

76 »In dieser Form aber ist sie nicht mehr Teil des Seelenkampfes, sondern des Lebenskampfes, es geht nicht mehr um das Seelenheil, sondern um das Eigeninteresse, um Privatpolitik.« Neumeister: »Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Gracián«, S. 236.

77 Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 76.

tional erweist.«⁷⁸ Dabei zeige sich die »Relativität von Wissen und Wahrheit«, so Nickenig, in »feinen rhetorischen Nuancierungen der aphoristischen Darstellungsform«,⁷⁹ sie bezieht sich etwa auf syntaktische Parallelismen und semantische Verschiebungen.

Weniger als die epistemische Dimension, die Nickenig aus diesen Aspekten der Selbst- und Fremdbeobachtung herausarbeitet, interessieren mich deren Verbindung zur rhetorischen *copia* und deren Implikationen für Graciáns Verständnis des Menschen. In dem für den 297. Aphorismus entscheidenden Satz: »Aquel es varón remirado que mira que le miran o que le mirarán« gelingt die Verknüpfung von Selbst- und Fremdperspektive, Beobachtung, Einsicht und Ansehen sowie der verschiedenen zeitlichen Ebenen durch rhetorische *copia*; sie verbinden sich in der Kombination aus Polyphton (»remirado« – »mira« – »miran« – »mirarán«) und Homonymie (»que« als »der« und als »dass« bzw. »mirar« als erkennen, beobachten, ansehen im Sinne von wertschätzen). Beide stellen als Formen der Wiederholung und Häufung paradigmatische und syntagmatische *copia* aus. Dabei gelingt eine maximale grammatische und semantische Variation durch minimale sprachliche Veränderungen: von »mira« zu »miran« durch die Ergänzung nur eines Konsonanten, zu »mirarán«, durch die Silbenwiederholung (»ra«). Immerhin vollzieht sich hier mindestens ein zweifacher Perspektivwechsel: Auf das Ansehen der anderen folgt die eigene Einsicht und schließlich die Beobachtung wiederum durch andere. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind darin enthalten. Die starke lautliche Wiederholungsstruktur macht den Satz zugleich leicht lesbar und zur zungenbrecherischen Falle, durch die der Leser von der lautlichen zur grammatikalischen und semantischen Variation stolpert.

Graciáns Lehre der Menschenbehandlung und -beobachtung impliziert eine Anthropologie, die auch den Menschen von seiner äußeren Form her denkt. Das Subjekt entfaltet sich in der oben zitierten Reihung in seinen Außenansichten, und diese sind in der leichten Differenz zwischen den Varianten hin auf potenziell weitere Variationen entworfen. Das macht zum Beispiel auch der 201. Aphorismus deutlich, wenn es dort heißt: »aquél sabe que piensa que no sabe, y aquél no ve que no ve que los otros ven.«

78 Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 74. Die Ergebnisse Nickenigs ausgehend von der Selbstbeobachtung treffen sich in einigen wichtigen Punkten mit denen von Otto, der den ökonomischen Hintergrund des *Oráculo manual* beleuchtet hat: Beide konstatieren die Relationalität von Wahrheit und Wissen, die dadurch forcierte Einnahme von verschiedenen Standpunkten und die Nivellierung einer Hierarchie von Eingeweihten und Unwissenden. Vgl. Otto: »Der Wert der Verknappung«.

79 Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 77.

(»Der weiß, welcher nicht denkt, daß er wisse, und der sieht nicht, der nicht sieht, daß die anderen sehen.«)⁸⁰ Nickenig hat gezeigt, wie sich hier Wissen und Sehen verschränken und zugleich mit dem Wissen um das Wissen die Möglichkeit einer »epistemologischen Meta-Position« deutlich wird.⁸¹ Jedoch liegt auch schon in der sprachlichen Form die Differenz zu Descartes offen: Bei Gracián ist ein einfaches »Cogito« undenkbar, sein Gegenstück ist das »aquél sabe que piensa que no sabe«, und das meint nicht nur, dass das Wissen über das Nichtwissen für ihn elementares Wissen ist, sondern dass Wissen immer in Bezug zu Nichtwissen, perspektiviert und in einer spezifischen Form entsteht. Die sprachliche Form wird so zur Vorführung und zugleich potenziellen Übung der vielen Perspektiven, die das Gegenstück zur Vielgesichtigkeit des Polypen bzw. Proteus ist. Stellungnahme und Perspektivnahme sind die zwei Pointierungen, die in der Fülle der Erscheinungen geboten sind.

Damit einher geht ein Menschenverständnis, das diesen relational und als öffentlichen fasst. Dabei ist – in Anschluss an Graciáns Konzeption der Verstellung – diese »Äußerlichkeit« keine Verhüllung eines Inneren. Vielmehr modelliert sich das Subjekt in Äußerlichkeit. Gracián fordert zwar Selbstkenntnis, diese hat jedoch nur Wert als Vorbereitung einer Selbstbeherrschung und Selbstkorrektur: »*Comprehensión de sí*. En el Genio, en el Ingenio; en dictámenes, en afectos. No puede uno ser señor de sí si primero no se comprehende.« (»Kenntnis seiner selbst: an Sinnesart, an Geist, an Urteil, an Neigungen. Keiner kann Herr über sich sein, wenn er sich nicht zuvor begriffen hat.«)⁸² Im 69. Aphorismus zeigt er vergleichsweise konkret, wie Selbstbeobachtung und -behandlung einhergehen:

Es lición de advertencia la reflexión sobre sí: un conocer su disposición actual y prevenirla, y aun decantarse al otro extremo para hallar, entre el natural y el arte, el fiel de la sindéresis. Principio es de corregirse el conocerse [...].

Beobachtung seiner selbst ist eine Schule der Weisheit. Man kenne seine gegenwärtige Stimmung und baue ihr vor; ja, man werfe sich aufs entgegengesetzte Extrem, um zwischen dem Natürlichen und Künstlichen den

80 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 201, S. 212; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 201, S. 85.

81 Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 77.

82 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 89, S. 151; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 89, S. 37. Vgl. zu dem Aphorismus auch Nickenig: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después«, S. 73.

Punkt zu treffen, wo auf der Waage der Vernunft die Zunge einsteht. Der Anfang der Selbstbesserung ist die Selbsterkenntnis [...].⁸³

Dabei geht es Gracián weniger um eine innere Selbstkorrektur, um eine Arbeit am Affekt selbst, als um eine Korrektur nach außen, um eine Arbeit an der Erscheinung (»*Realidad y apariencia*. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen [...].«)⁸⁴, sei es an der Mimik oder dem sprachlichen Ausdruck. Diese sind im richtigen Maß zwischen Natur und Kunst zu gestalten, denn die Affektkontrolle ist bei Gracián immer auf ein Gegenüber bezogen. Die eigenen Affekte werden, wie oben gesehen wurde, gelenkt, ja manipuliert, um das Gegenüber zu steuern. Diese permanente Bezogenheit hat die Menschenbehandlung gemein mit der Verstellung als Stellungsspiel, wie es etwa im 13. Aphorismus anschaulich wird. Das kann als Beispiel dafür gelten, was Norbert Elias mit dem Vergleich der höfischen Welt mit der Börse im Blick hatte. Der »Kurs, in dem der Einzelne stand«, zeigte sich in den »Nuancen des Verkehrs, in denen man wechselseitig die Meinung über diesen Kurs ausdrückte«.⁸⁵ Auch Elias verwendet dafür den Terminus der »Menschenbehandlung«, er kennt eine »*Kunst der Menschenbeobachtung*«, eine »*Kunst der Menschenschilderung*« und eine »*Kunst der Menschenbehandlung*«.⁸⁶ Entscheidend sind dabei nicht die Gehalte, sondern das »Wie«, Elias spricht von »Formalismus«.⁸⁷

83 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 69, S. 140; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 69, S. 29.

84 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 99, S. 156. »Wirklichkeit und Schein. Die Dinge gelten nicht für das, was sie sind, sondern für das, was sie scheinen.« Ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 99, S. 40.

85 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 157. Auch Stephen Greenblatt hat in seinen Bemerkungen zu »Psychoanalysis and Renaissance Culture« ausgehend von dem Kriminalfall um Martin Guerre die These vertreten, dass die Subjektivität von Martin Guerre (aber auch anderer frühneuzeitlicher Subjekte) allein relational über Beziehungen nach außen bestimmt ist: »Martin's subjectivity [...] does not any the less exist, but it seems peripheral, or rather, it seems to be the product of the relations, material objects, and judgments exposed in the case rather than the producer of these relations, objects, and judgments.« Greenblatt: »Psychoanalysis and Renaissance Culture«, S. 184.

86 Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 179, S. 181 u. S. 184.

87 Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 188. Ziel dabei sei nie allein ein »sachlicher Zweck«, sondern »die Herstellung einer bestimmten Beziehung zwischen den beiden Partnern selbst. Insofern ist diese Menschenbehandlung niemals allein Mittel zu einem Zweck, sondern sie hat immer zugleich auch etwas von einem Selbstzweck an sich; Form und Taktik, das »Wie« oder die Durchführung des Kampfspiels in der Spannung der Partner verlangt die ständige Erprobung des Stärkeverhältnisses zwischen ihnen, die sich dann, wenn beide die Befriedigung ihrer Interessen dabei finden, in einer relativen Dauerbeziehung verfestigen können.« Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 189. Als Beleg führt Elias den 14. Aphorismus des *Oráculo manual* an.

Gracián entwirft einen Menschen, der ganz aus seinen äußeren Erscheinungen und Beziehungen erfasst werden kann bzw. für dessen Behandlung es genügt, diese äußeren Erscheinungen und Beziehungen zu erfassen. Das ist weniger eine Kapitulation vor der Unergründlichkeit alles Inneren als eine enorme Entlastung im Umgang mit sich und anderen. Mit dieser Vorstellung vom Menschen geht eine Auflösung der Vorstellung von Privatheit einher.⁸⁸ Die Gracián'sche *persona* unterscheidet nicht zwischen öffentlich und privat; wie es keine Innerlichkeit gibt, gibt es auch keinen privaten Raum – auch daher rührt die völlige Abwesenheit von intimen Beziehungen im *Oráculo manual*. In soziologischer Hinsicht ist dies einer der Ansatzpunkte für spätmoderne Rezeptionen von Gracián.

1.6 Zusammenfassung: Lebenslehre als Leselehre

Stil- und Lebenslehre gehen bei Gracián Hand in Hand. Das entfalten die Detail-Lektüren der Aphorismen, in denen Perspektivität und Relativität proklamiert und vorgeführt werden; das zeigt aber auch die enge Verbindung von rhetorischer und praktischer *copia* in der Verstellung. Stil- und Lebenslehre teilen eine Verstehenslehre, auch das hat das Kapitel über die Verstellung dargestellt, insofern diese als hermeneutische Herausforderung behandelt wird. Die Verstehenslehre des Menschen schult sich am Text – Gracián gibt mit der Verdichtung der Aphorismen und der z. T. widersprüchlichen Beziehungen innerhalb ihrer Sammlung dem Leser eine erste Übung darin. Geprägt von der *agudeza* und der *copia* lehrt Gracián das Politische als Zuspitzung: Auf zugespitzte Lagen reagiert die zugespitzte Person. In Situationen von unüberschaubarer und schwer zu durchschauender Fülle agiert sie selbst mit einer Fülle von Verhaltensweisen und bleibt dabei selbst undurchschaubar. Ihre Fähigkeit angepasst zu handeln macht sie in der Situation der epistemischen und sozialen Verunsicherung, in der Gracián seine Lehre verortet, handlungsfähig, und zugleich verschärft dieses situativ angepasste und dadurch bisweilen widersprüchliche Verhalten den Eindruck von Undurchsichtigkeit. Der Bezug zu einer Situation der Desorientierung und Gefährdung ist ein Ausgangspunkt für die Rezeption insbesondere im 20. Jahrhundert, um die es im Folgenden gehen wird, ein anderer ist ihr Potenzial, mit Vielfalt umzugehen.

⁸⁸ Auch diese Überblendung von Öffentlichkeit und Privatheit hat Elias als Charakteristikum des Höfischen beschrieben. Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 94.

2 Adaptionen von Graciáns situativer Politik im 20. und 21. Jahrhundert

2.1 Die Rezeption des *Oráculo manual als Geschichte der situativen Pointierung*

Das *Oráculo manual* hat eine breite und gut aufgearbeitete Rezeptionsgeschichte. Dabei kommt dem deutschen Sprachraum eine besondere Rolle zu, denn Schopenhauers Übersetzung bereitet einer regen und äußerst weit gefächerten Rezeption den Boden. Sie ist im Umfeld der politischen Umbrüche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders interessant. Hier gewinnt das *Handorakel* eine immense Anziehungskraft. Bekannt ist die von Helmut Lethen in mehreren Studien dokumentierte Rezeption des *Handorakels* als ein Modell für *Verhaltenslehren der Kälte*, die in Zeiten gesellschaftlicher und politischer Unsicherheit aktuell würden, vor allem in der Weimarer Republik.⁸⁹ Daneben gibt es indes noch eine ganze Reihe anderer Rezeptionsstränge, die ich im Folgenden skizzieren möchte.

Gemeinsam ist ihnen, dass sie die politische Kunst, die das *Handorakel* entwirft, situativ zuspitzen, indem sie einzelne Handlungsfelder, die das 17. Jahrhundert kannte, aus dem breiten Aktionsraum des Politischen herausgreifen. Politisch kann im Gespräch, aber auch im Text, in beruflichen wie in Liebesangelegenheiten gehandelt werden. Damit machen sie den politischen Charakter von Handlungsfeldern wieder sichtbar, die im Zuge von Prozessen der modernen Differenzierung nicht mehr als politisch wahrgenommen wurden. Allerdings kommt den Aktualisierungen Graciáns häufig die enge Verbindung von Stil- und Lebenslehre abhanden, die das *Oráculo manual* auszeichnet und die sich in seiner literarischen Form niederschlägt. Diese Verbindung ist jedoch die Grundlage dafür, dass das *Oráculo manual* so breit rezipierbar ist, denn sie bedingt eine gewisse Unkonkretheit und Deutungsoffenheit. Wenn die spezifischen Aktualisierungen das weite situative Handlungspotenzial des *Oráculo manual* in ein bestimmtes Handlungsfeld übertragen und daraufhin konkretisieren, geht ihnen die Offenheit und Breite des Originals verloren. Sie sind deshalb nicht etwa unrechtmäßige oder ›falsche‹ Rezeptionen, zum Teil aber Sackgassen. Im Folgenden geht

89 Vgl. das folgende Kapitel 2.4 Verhaltenslehren der Kälte (mit Lethen).

es mir darum, mit der Breite der Rezeption des Handorakels auch die bei Gracián implizierte Breite des Politischen aufzuzeigen.

Die Rezeptionsgeschichte lässt sich anhand von maßgeblichen Übersetzungen des *Oráculo manual* gliedern. Die französische Übersetzung von Amelot de la Houssaye ist entscheidend für die erste Etappe der Rezeption. Sie steht im Zeichen der Einhegung und Bändigung der Fülle und Mehrdeutigkeit des *Oráculo manual*. Schopenhauers Übertragung markiert einen Neubeginn: Sie schafft einen Deutungsspielraum, der eine große Bandbreite von Rezeptionen und situativen Zuspitzungen möglich macht – etwa auf die Publikations- und Schreibbedingungen der Moderne bei Benjamin, auf die Lebensgefahr in Haft bei Krauss oder auf die Tücken des Büro-Alltags bei Luhmann. Die meisten Autoren thematisieren dabei auch eine lebenspraktische Aneignung des *Handorakels*, meist vor dem Hintergrund einer biographischen Krise.

Einen erneuten Richtungswechsel in der Rezeption wird mit einer äußerst erfolgreichen amerikanischen Übersetzung des *Oráculo manual* angestoßen: Sie steht am Beginn einer breiten populären Rezeption seit den 1990er-Jahren, u. a. in Ratgebern für Wirtschaftsmenschen. Diese Schriften belegen, dass der »Strom der Translationen«⁹⁰ nicht, wie Lethen behauptet, in der Moral der deutschen Nachkriegszeit versiegt ist, sondern der »Kick«,⁹¹ den das 20. Jahrhundert Graciáns *Handorakel* gegeben hat, von Autoren des 21. Jahrhunderts angenommen wird. Ob die jüngst von Hans Ulrich Gumbrecht erschienene deutsche Neuübersetzung einen erneuten Richtungswechsel einläutet,⁹² wird sich in Zukunft zeigen müssen.

Ich untersuche im Folgenden ein breites Spektrum intertextueller Bezugnahmen auf Gracián, Übersetzungen (z. B. Amelot de la Houssaye, Schopenhauer, Maurer), Bezugnahmen oder Kommentare in theoretischen Texten (z. B. Bouhours, Thomasius, Lethen, Luhmann), Anleihen oder Ähnlichkeiten in literarischen, philosophisch-aphoristischen Texten (z. B. Schopenhauer, Benjamin, Soboczynski), kommentierende Neupublikationen (z. B. Schopenhauer, Hemel), aber auch Berichte (autobiographischer oder biographischer Art) über lebenspraktische Aneignungen des *Handorakels* (z. B. Schopenhauer, Benjamin, Krauss, Lethen, Hemel). All diese Adaptionen sind Teil des Fortlebens des Werkes⁹³ und bedingen seine anhaltende Aktualität und Offenheit für neue Deutungen. Wer über den Wert des *Handorakels* ange-

90 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 185.

91 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 185.

92 Gracián: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. Gumbrecht.

93 Vgl. Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, Bd. 4,1, S. 9–21, hier S. 11.

sichts von Lebensgefahr gelesen hat, in Luhmanns theoretischen Schriften zur Organisationssoziologie oder in aktuellen Ratgebern für Manager Nähen zu Gracián gesehen hat, wird auch das *Oráculo manual* neu lesen.

2.2 Gracián als Franzose (*Amelot de la Houssaye, Bouhours, Thomasius, Gottsched*)

Die deutschsprachige Rezeption des *Oráculo manual* beginnt mit dessen französischer Übersetzung durch Amelot de la Houssaye als *Homme de Cour*.⁹⁴ Johann Leonhard Sauter legt sie seiner Übersetzung des Handorakels⁹⁵ zugrunde, und Christian Thomasius nutzt sie für seine erste deutschsprachige Vorlesung im Wintersemester 1687/88, die er der französischen Lebensart widmet und in der er Gracián als Beispiel wählt. Die Ankündigung im Vorlesungsverzeichnis lautet: »Christian Thomas eröffnet Der Studirenden Jugend zu Leipzig in einem *Discours* Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein *Collegium* über das *Gratians* Grund-Reguln / Vernünfftig / klug und artig zu leben«. ⁹⁶ Obgleich Thomasius und Sauter versuchen, sich von den französischen Autoren abzusetzen, teilen sie deren Schwierigkeiten mit Gracián. Denn neben Graciáns Hang zur »Atheisterey«, ⁹⁷ wie Thomasius formuliert,

94 Amelot de la Houssaie: »Preface«, in: Baltasar Gracián: *L'homme de cour, traduit de l'Espagnol par le Sieur Amelot de la Houssaie*, Paris: Veuve-Martin et Jean Boudot 1684, S. 35–52. Vgl. zu den folgenden Ausführungen meinen Aufsatz: Schumm: »Ausschweifender Witz«, S. 157–160.

95 Baltasar Gracián: *L'Homme de cour Oder Der heutige politische Welt- und Staats-Weise [...]*, hg. u. übers. v. Johann Leonhard Sauter, Maynz 1678.

96 Christian Thomasius: »Discours. Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle«, in: ders.: *Deutsche Schriften*, hg v. Peter von Düffel, Stuttgart: Reclam 1970, S. 5–49, zitiert nach Neumeister, »Bildungsideal barock«, S. 39. Sebastian Neumeister hat argumentiert, dass Thomasius scheitere, »anhand von Gracián und unter seinem Schutz gegen das französische Vorbild ein eigenes und homogenes Bildungsideal zu formulieren«. Die Gründe dafür sieht Neumeister einerseits in »historisch-sozial und national bedingten Widerständen« (er meint etwa die Widerstände, »die die Rückbesinnung auf einen spanischen Jesuiten, die lähmende Vorherrschaft der französischen Kultur, die Eingebundenheit in eine weltfremde Gelehrsamkeit und die Erwartungshaltung eines wie er selbst vom Hofleben ausgeschlossenen Bürgertums ihm bereiten«), zweitens darin, dass Gracián »nur aphoristisch argumentiert hat, nicht systematisch« und drittens, dass Thomasius' eigenes Ziel, »eine Art politische Wissenschaft« zu entwerfen, »entschieden zu hoch gesteckt« gewesen sei. Neumeister: »Bildungsideal barock«, S. 47.

97 »Wenn die ›allzunaseweisen Politici‹ lehrten, daß ein Mensch ›sich sein eigen Glücke mache und desselben Meyster sey‹, so hält Thomasius dies nicht allein für gottlos, sondern auch für unvernünftig. Zu den ›allzunaseweisen Politici‹, die der ›Atheisterey‹ Vorschub leisten, zählt

stören sich beide an der Unverständlichkeit und dem Überfluss, die sie als spezifisch spanisch einordnen.⁹⁸ Damit übernehmen sie die Einschätzung Graciáns der frühen französischen Rezeption, wie sie sich etwa in dem Disput zwischen Dominique Bouhours und Amelot de la Houssaye abbildet. Bouhours und de la Houssaye versuchen beide auf ihre Art, Graciáns Werk mit den durch den Rationalismus etablierten Geboten der Natürlichkeit, der Transparenz und des Maßes zu vermitteln. Bouhours, wie Gracián und Descartes ein Jesuit, greift Graciáns Theorie des Scharfsinns auf, um mit dem Begriff des »bel esprit« eine »Salontheorie des Witzes« zu entwickeln,⁹⁹ kritisiert ihn aber (in seinen *Entretiens d'Ariste & d'Eugène* [1671])¹⁰⁰ als »unverständlich« und suggeriert, Gracián selbst habe oft nicht gewusst, was er sagen wollte:

Gracián est parmi les Espagnols modernes un de ces genies incomprehensibles; il a beaucoup d'élevation, de subtilité, de force, & mesme de bon sens: mais on ne sçait le plus souvent ce qu'il veut dire, & il ne le sçait pas peut-estre luy-mesme; quelques-uns de ses ouvrages ne semblent estre faits que pour n'estre point entendus.¹⁰¹

er insbesondere Gracián.« Knut Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Mainz: Univ. Diss. 1977, S. 172. Forssmann zitiert hier Christian Thomassius: *Von der Artzney wieder die unvernünfftige Liebe, und der zuvor nöthigen Erkänntniß Sein Selbst, Oder: Ausübung der Sittenlehre*, 12. Hauptstück, Halle: Salfeld 1715, §50 u. §26, S. 374 u. S. 339.

98 Vgl. Sauter: »Bericht an den Leser von diesem Traktat«, in: Baltasar Gracián: *L'Homme de cour Oder Der heutige politische Welt- und Staats-Weise [...]*, hg. u. übers. v. Johann Leonhard Sauter, Maynz 1678, o. P. [S. 49–54].

99 Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten*, S. 138. An Bouhours lehnt Baumgarten bekanntlich die Formulierung »Logique sans épines«, also »Logik ohne Dornen« an, mit der Bouhours u. a. den umfassenden Anspruch seiner *Manière de bien penser* beschreibt. Dominique Bouhours: *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris: Brunet 1715 [1687], »Avertissement«, o. P. [S. 4 f.]. Diese wiederum grenzt er bewusst von den reduktiven Verfahren Descartes' ab. Hier werde nicht gezeigt, wie man »simples idées« erfassen könne bzw. wie man »former des raisonnemens avec toute l'exactitude que demande la raison, aidée de réflexions & de préceptes« (Bouhours: *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, »Avertissement«, o. P. [S. 1 f.]) Dieses Buch behandle vielmehr »jugemens ingénieux«. Bouhours: *La manière de bien penser*, »Avertissement«, o. P. [S. 2].

100 Dominique Bouhours: *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene. Seconde édition*, Paris: S. Mabre-Cramoisy 1671.

101 Bouhours: *Les entretiens*, IV. Entretien, S. 203. Übers. J. Sch. Diese Kritik der Unverständlichkeit an Gracián ist nicht neu, sie findet sich etwa schon in dem Reisebericht von Antoine de Brunel: *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique. Fait en l'Année 1655*, Paris: R. de Ninville 1666, vgl. S. 278 f.

Gracián ist unter den modernen Spaniern einer dieser unverständlichen Geister; er hat viel Erhabenheit, Feinsinnigkeit, Kraft und sogar guten Verstand: aber man weiß die meiste Zeit nicht, was er sagen will, und er wusste es vielleicht selbst nicht; einige seiner Werke scheinen nur gemacht zu sein, um nicht verstanden zu werden.

Dem widerspricht de la Houssaye. Wie Bouhours versucht auch er, Gracián dem Klassischen bzw. Französischen anzunähern. Das macht schon die Übersetzung von Graciáns Titel *Oráculo manual y arte de prudencia* als *Homme de Cour* (Hofmann) deutlich. In der Vorrede seiner Ludwig XIV. gewidmeten Übersetzung von 1684 reagiert de la Houssaye auf Bouhours' Vorwurf der Unverständlichkeit,¹⁰² Gracián sei sehr wohl verständlich, man müsse ihn nur zu dechiffrieren wissen. Gracián schreibe konzis, da er eben nicht für alle Welt schreibe und der enigmatische Stil erst die Wertschätzung der sublimen Materie sichere.¹⁰³ Das greift Bouhours wiederum auf und wendet es gegen de la Houssaye selbst: Seine Übersetzung sei genauso unverständlich wie das Original,¹⁰⁴ ein Urteil, das übrigens auch Thomasius fällt, wenn es bei ihm heißt, die Übersetzung sei »sehr affectirt und dunckel«.¹⁰⁵ Bouhours erwähnt, er habe selbst erwogen, die *Agudeza y arte de ingenio* zu übersetzen, davon aber abgesehen, da er angenommen habe, dieses Buch wäre im Französischen ein »Monster« geworden: »je jugeay [...] qu'un ouvrage de cette espèce seroit un monstre en nostre langue.« (»Ich urteilte [...], dass ein Werk dieser Art ein Monster in unserer Sprache sein würde.«)¹⁰⁶

102 De la Houssaie: »Preface«, S. 37.

103 De la Houssaie: »Preface«, S. 38 f. De la Houssaye schließt hier an Graciáns Verteidigung durch Lastanosa an. Lastanosa: »A los lectores«, S. 274: »Intento responder a entrambos de una vez, y satisfacer a los unos con los otros, de suerte que la objeción primea sea solución de la segunda, y la segunda, de la primera. Digo, pues, que no se escribe para todos, y por eso es de modo que la arcanidad del estilo aumente veneración a la sublimidad de la materia, haciendo más veneradas las cosas el misterioso modo del decirlas; que no echaron a perder Aristóteles ni Séneca las dos lenguas, griega y latina, con su escribir recóndito. Afectáronle, por no vulgarizar entrambas filosofías, la natural aquel y la moral este, por más que el Momo inútil los apode a entrambos, de jibia al uno, y de arena sin cal al otro.« Vgl. Auch Sauters Bemerkungen zu seiner Übersetzung: »Bericht an den Leser von diesem Tractat«, o. P. [S. 48].

104 Vgl. Bouhours: *La manière de bien penser*, S. 488 f.

105 Christian Thomasius: *Freymüthige Lustige und Ernsthafte jedoch Vernunft- und Gesetzmäßige Gedanken Oder Monats-Gespräche, über allerhand, fürnehmlich aber Neue Bücher: Durch alle zwölf Monate des 1688. und 1689. Jahrs / durchgeführt von Christian Thomas, Zugabe VII*, hg. v. Christoph Salfeld u. Moritz Georg Weidmann, Halle: Salfeld 1688, Bd. 2, S. 810. Vgl. Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, S. 152.

106 Bouhours: *La manière de bien penser*, S. 493.

In ganz ähnlichem Sinn beschreibt Thomasius seine eigene Adaption von Gracián in seiner Vorlesung und in seinem *Entwurf der politischen Klugheit* als Arbeit der Kürzung, der Ordnung und der Erklärung. Thomasius strebt nach Systematisierung und Fundamentierung – damit scheitert er aber an Graciáns Werk. Seine Maximen seien zu unzusammenhängend und auch zu viele, sie könnten vor allem als »Füllmaterial für den Ausbau einer systematischen Klugheitslehre« dienen.¹⁰⁷ In kritischer Auseinandersetzung mit Gracián formuliert er:

Wer zuviel Regeln giebt, überhäufft seine Zuhörer, und macht sie nicht klug, sondern verwirret sie, insonderheit wenn die Regeln nicht connectiren, sondern mit Fleiß fein undeutlich gemacht werden, daß man meynen soll, es stecke desto mehr Klugheit dahinter.¹⁰⁸

In Anschluss an die französische Debatte vermisst auch Thomasius Klarheit und Deutlichkeit. Dass dabei das Unverständliche, Überbordende wiederum mit der spanischen Literatur assoziiert wird, das belegt auch Samuel Pufendorfs Reaktion auf Thomasius' Ankündigung einer Vorlesung über Gracián. In einem Brief an Thomasius empfiehlt er, Graciáns Gedanken zu ordnen und zu klären, und charakterisiert deren Unverständlichkeit als »alzu spanisch«. Er fragt:

[...] ob nicht gewisse principia zu finden darauß man alles deduciren könnte, u. gewisse abtheilungen, dahin man alles referiren könnte, und also das gantze wesen gleichsam sub uno intuitu haben. Denn zum exempel, dieser Gratian hat viel herrliche pensées, viel aber laßen sich schwerlich verstehen, wo man nicht die welt, und die höfe practiciret, einige dinge sind auch alzu spanisch, u. idealisch, u. laßen sich nicht wohl in der that exprimiren, oder sind nur für etliche wenige singular leute, in universum aber hengeset es nicht aneinander. Hette man aber eine solche scientiam eingerichtet, könnte man alles an seinen ort bringen [...].¹⁰⁹

107 Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, S. 175.

108 Christian Thomasius: *Kurtzer Entwurff der Politischen Klugheit, sich selbst und andern in allen Menschlichen Gesellschaften wohl zu rathen, Und zu einer gescheidten Conduite zu gelangen. Allen Menschen, die sich klug zu seyn düncken, oder die noch klug werden wollen, zu höchst-nöthiger Bedürfniß und ungemeinem Nutzen*, Frankfurt u. Leipzig: Grosse 1725, S. 74. Vgl. Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, S. 177.

109 Samuel Pufendorf: »Brief an Christian Thomasius vom 24. März 1688«, in: *Christian Thomasius. Briefwechsel, historisch-kritische Edition*, hg. v. Frank Grunert, Matthias Hambrock u.

Die frühe deutsche Rezeption des *Oráculo manual* steht im Erbe dieser französischen und damit im Zeichen der Klärung und der Einhegung. Graciáns Stil wird dabei zum schlechten Beispiel, von dem es sich abzusetzen gilt. Diesen Impetus kann man bis in die deutsche Tradition des Witzdenkens nachverfolgen, insbesondere für Gottsched ist Gracián ein Musterbeispiel des unkontrollierten Witzes. In seiner *Critische[n] Dichtkunst* (1742) nennt er ihn als Negativ-Beispiel der »verblühten Redensart«, mit welcher deutschsprachige Autoren die »Italiäner und Spanier«¹¹⁰ nachgeäfft hätten. Autoren wie Ariost und Marino streuten zu viel »Concetti oder gleißende Flittergolde« ein¹¹¹ und seien nicht zuletzt daher von Bouhours kritisiert worden.¹¹² Zu diesem »Verderben«¹¹³ zählt Gottsched auch Gracián, der »im vorigen Jahrhunderte durch die hochtrabende Art seiner Schriften ein solcher Verführer der witzigen Köpfe geworden« sei.¹¹⁴ »Denn ob er gleich nur in ungebundner Rede geschrieben, so hat er doch in seinen Schriften, z. E. in dem Criticon, einen ausschweifendern Witz gewiesen, als unzählliche Dichter gehabt haben.«¹¹⁵ Lohenstein habe sich etwa von Gracián (ausgehend von seiner Übersetzung des *Político*) beeinflussen lassen,¹¹⁶ und an Lohensteins Gedicht auf den Tod Gryphius' belegt Gottsched, dass dieser darin »fast allen seinen Witz und

Martin Kühnel, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017, Bd. 1, S. 63–65, hier S. 64. Vgl. Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, S. 175.

110 Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 21, S. 345.

111 Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 21, S. 345.

112 In den früheren Ausgaben der *Critischen Dichtkunst* (1730 u. 1737) verweist Gottsched hier auf die schon bestehende Kritik an solchen Beispielen durch die »Discourse[] der Mahler«, d. h. durch Bodmer und Breitinger, Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst. Variantenverzeichnis*, Berlin u. New York: de Gruyter 1973 (= ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, VI.3), S. 56.

113 Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 22, S. 345.

114 Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 22, S. 346.

Zu einer Einordnung der Wirkung Graciáns auf die deutsche Argutia-Diskussion vgl. Henry F. Fullenwider: »Baltasar Gracián und der deutsche Manierismus 1672–1730«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 35 (1985), S. 179–188, bes. S. 182. Fullenwider weist Gottscheds Einschätzung einer großen Wirkung Graciáns zurück und verweist auf einzelne positive Aufnahmen von Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*.

115 Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 22, S. 346.

Vgl. Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, S. 263. In der *Ausführlichen Redekunst* bringt Gottsched Beispiele aus dem *Criticón*, er schreibt Gracián habe dort »ungereimte Einfälle [...], darinn nicht die geringste Wahrheit zum Grunde liegt.« Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Teil*, bearbeitet v. Rosemary Scholl, Berlin u. New York: de Gruyter 1975 (= ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. P. M. Mitchell, VII.1), »Das VIII. Hauptstück«, § 18, S. 210.

116 Vgl. Daniel Caspars von Lohenstein: *Lorentz Gratians staatskluger katholischer Ferdinand*, Breslau u. Jena: Trescher u. Nisius 1676. Gottsched besaß eine Ausgabe von 1721.

alle seine Einbildungskraft verschwendet hat.«¹¹⁷ Der Witz wird hier als Moment des Zuviels und der Unordnung beschrieben, das Gedicht Lohensteins sei ein »rechtes Meisterstück, durcheinander gewirrter Metaphoren und anderer übelausgesonnener, verblümter Ausdrückungen«,¹¹⁸ über ein anderes Gedicht, verfasst von dem Lohenstein-Schüler Neidhard, heißt es, es sei »mit unendlich vielen weitgesuchten und übereinander gehäuften Metaphoren und Allegorien durchwirkt und vollgestopft«.¹¹⁹ Die Problematik des Witzes liegt für Gottsched in dessen Nähe zur Fülle. Witz ist positiv verbunden mit der Fähigkeit, besonders viel wahrzunehmen, und zugleich mit einer besonderen rhetorischen Bildung, nämlich im richtigen Moment viele Schriften vor Augen zu haben und dann das Richtige auszuwählen,¹²⁰ aber negativ konnotiert mit der Ausschweifung des Witzes: Der Witz neigt zum Zuviel, zum Goldgefitter, zur Ausschweifung, zum Vollstopfen. Von diesen Wucherungen soll der Witz bereinigt werden, sonst sei er ein »ungebautes Feld, das nur wilde Pflanzen hervortreibt; ein selbst wachsender Baum, der nur ungestalte Aeste und Reiser hervorsprosset«.¹²¹ Der Witz müsse also »gesaubert«¹²² werden. Ebendiese Verbindung des Witzes mit der Fülle, die für Gracian charakteristisch ist, versucht die frühe Rezeption zu lösen.

2.3 Für Jedermann, junge Leute und Ausnahmemenschen (Schopenhauer)

Schopenhauers Übersetzung markiert einen Wandel in der Gracián-Rezeption und ebnet den Weg für zahlreiche Adaptionen und Aneignungen. Ihm gelingt es, den Text so vieldeutig und situativ unbestimmt zu lassen, dass er für eine Vielzahl von Aktualisierungen offen ist, und zugleich die Aufforderung zur Aktualisierung und praktischen Umsetzung in ihm zu bewahren. Schopenhauer selbst betreibt, wie Giulia Radaelli gezeigt hat, eine dreifache Rezeption von Gracián: Neben der Übersetzung, die er explizit von den bestehenden Übersetzungen, insbesondere auch derjenigen de la Houssayes abgrenzt,¹²³ stehen das Zitat und die eigenen, an Gracián ange-

117 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 22, S. 346.

118 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 23, S. 347.

119 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von verblühten Redensarten«, § 23, S. 348.

120 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von dem Charaktere eines Poeten«, § 12, S. 152–154.

121 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von dem Charaktere eines Poeten«, § 12, S. 153.

122 Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, »Von dem Charaktere eines Poeten«, § 12, S. 152.

123 Vgl. Arthur Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden, Bd. 4,2: Letzte Manuskripte. Gracians Handorakel*, München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1985, S. XIV. Vgl. Sebastian

lehnten aphoristischen »Lebensregeln«. ¹²⁴ Dabei setzt Schopenhauer wichtige Schwerpunkte für die weitere Rezeption: Er legt besonderes Augenmerk auf Graciáns Schreibweise, er spricht von der »kernige[n] Kürze« ¹²⁵ und dem »gedrungenen sentenziösen, wortkargen Stil«, ¹²⁶ er betont die Täuschungsproblematik, ¹²⁷ die er insbesondere durch das *Criticón* rezipiert, die in seinen Worten »größte und schönste Allegorie, die je geschrieben worden«, ¹²⁸ und er unterstreicht die Pragmatik des Textes, die er (anders als seine Vorgänger) vom Hof löst. Schopenhauer visiert eine breite Leserschaft für den Text an; der Text sei »keineswegs bloß auf Hofleute berechnet [...], sondern für Weltleute jeder Art«. ¹²⁹ Seinem Verleger preist er das *Handorakel* als Buch für die »vielen Tausende« Glückssuchenden an, für das die geplanten »1000 Exemplare« keinesfalls reichen würden:

Dasselbe lehrt die Kunst, deren Alle sich befließigen, und ist daher für Jedermann. Besonders aber ist es geeignet, das Handbuch aller derer zu werden, die in der großen Welt leben, ganz vorzüglich aber junger Leute, die ihr Glück darin zu machen bemüht sind, und denen es mit Einem Mal und zum voraus die Belehrung giebt, die sie sonst erst durch lange Erfahrung erhalten.« ¹³⁰

Das Buch sei ein »Gefährte fürs Leben« – das jeder besitzen wolle und das jederzeit zu Hand sein müsse. ¹³¹ An anderer Stelle propagiert er das *Hand-*

Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 261–277, hier S. 263.

124 Giulia Radaelli: »Lebensregeln für Ausnahmemenschen. Gracián und Schopenhauer«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 117–155.

125 Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß*, S. XIV.

126 Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß*, S. XVI.

127 Gemeinsam ist das große Thema der Täuschung; Neumeister führt als Beleg das 46. Kapitel aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* an: »Das Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen wie im Großen«. Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, S. 271.

128 Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, S. 265.

129 Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß*, S. XIV.

130 Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß*, S. XVI.

131 Schopenhauer: *Der handschriftliche Nachlaß*, S. XVI. Neumeister sieht Schopenhauer als erfolglosen Schüler Graciáns; es gelingt ihm nicht, seine Übersetzung an den Verleger zu bringen, u. a. wegen seiner zu hohen Honorarforderungen, aber, so Neumeister, auch wegen der »ungehobelte[n] und sehr direkte[n] Art Schopenhauers« (Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, S. 268). Vgl. dazu auch Radaelli: »Lebensregeln für Ausnahmemenschen«, S. 124.

orakel als Teil einer Wahrheit der »Ausnahmemenschen«, die sich diese über die Jahrhunderte hinweg weiterreichten: Die »Wenigen« reichen das »Aechte und ernstlich Gemeinte« »von Hand zu Hand, über den Köpfen der unfähigen Menge einander zu, durch die Jahrhunderte«. ¹³² Das ist ein Tenor durch die Jahre: Gracián liefert ein Geheimwissen der Wenigen, das einer der Eingeweihten nun für alle zugänglich macht.

Schopenhauer konsultiert das *Oráculo manual* auch als Ratgeber in konkreten Lebenssituationen. ¹³³ So antwortet er etwa auf einen Brief eines Freundes, der ihm angeboten hat, einen Teil seines Vermögens zu verwalten, mit einem Zitat Graciáns: »Entrar con la agena para salir con la suya.« (»Mit der fremden Angelegenheit auftreten, um mit der seinigen abzuziehen.«) ¹³⁴ Die Formulierung bringt sein Misstrauen auf den Punkt und mag ihn in seiner Entscheidung, das Angebot abzulehnen, bestärkt haben. Graciáns Texte erscheinen Schopenhauer als Spiegel seiner Wirklichkeit, so erkennt er in der Scharlatan-Episode des *Criticón* eine Karikatur der Hegel'schen Philosophie und ihrer Anhänger, sie passe so gut, dass man denken könne, sie »sei 1840 und nicht 1640 abgefaßt«. ¹³⁵ Neumeister kommentiert, Schopenhauer

aktualisiert ohne jede historische Rücksicht einen klassischen Text im Blick auf die eigene, ja die ganz persönliche Situation. Gerade damit allerdings liefert Schopenhauer ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Klassiker überleben: in der Anagnorisis. ¹³⁶

Ein solches Wiedererkennen des Eigenen im älteren Text zeichnet viele der folgenden Aktualisierungen Graciáns aus. Sie gehen von Schopenhauers Übersetzung aus, die es offenbar geschafft hat, die für so verschiedene Aktualisierungen notwendige Abstraktion und potenzielle Bandbreite des Politischen zu bewahren.

¹³² Arthur Schopenhauer: »Ueber den Willen in der Natur«, in: ders.: *Werke in fünf Bänden. Kleinere Schriften*, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich: Haffmans 1988, Bd. 3, S. 169–321, hier S. 195 f. Vgl. Radaelli: »Lebensregeln für Ausnahmemenschen«, S. 126 f.

¹³³ Neumeister hat einige dieser kuriosen Umgangsarten mit Gracián angeführt (Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«), und Radaelli wirft ausgehend von Schopenhauers Rezeptionsprozess die Frage auf, wie »Lebensregeln« überhaupt »zu lesen und zu leben« seien. Radaelli: »Lebensregeln für Ausnahmemenschen«, S. 123–159.

¹³⁴ Vgl. Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, S. 273 f. Schopenhauer zitiert hier den Anfang des 144. Aphorismus, Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 144, S. 180; ders.: *Handorakel und die Kunst der Weltklugheit*, Aph. 144, S. 60.

¹³⁵ Arthur Schopenhauer: »Die beiden Grundprobleme der Ethik«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1962, Bd. 3, S. 483–513, hier S. 507.

¹³⁶ Neumeister: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, S. 276.

In seinen eigenen Aphorismen spitzt Schopenhauer Graciáns politische Kunst u. a. auf die Gesprächsführung zu. In dem 27. Kunstgriff seiner »Eristischen Dialektik«, einer Sammlung von kurzen Prosatexten, die aus dem Nachlass unter dem Titel *Die Kunst, recht zu behalten* publiziert wurde, heißt es:

Wird bei einem Argument der Gegner unerwartet böse, so muss man dieses Argument eifrig urgieren: nicht bloß, weil es gut ist, ihn in Zorn zu versetzen, sondern, weil zu vermuten ist, dass man die schwache Seite seines Gedankenganges berührt hat und ihm an dieser Stelle wohl noch mehr anzuhaben ist, als man vor der Hand selber sieht.¹³⁷

Das Gespräch ist Kampfplatz, der Gesprächspartner handelt nach der von Gracián entworfenen Menschen- und insbesondere Affektbehandlung: Der Zorn wird als »Daumenschraube« in der Kunst der Gesprächsführung angesetzt. Schopenhauer selbst wird so nicht nur durch seine Übersetzung von Gracián, sondern auch durch seine eigenen Aphorismen zum Glied in dessen Rezeptionskette. Dabei gelingt es ihm, dass andere sich in seinen Texten wiederkennen, so wie Schopenhauer selbst meinte, sich in Graciáns wiederzufinden. Nietzsche zum Beispiel sieht in Schopenhauers »Regeln« sich und seine Zeit, er schreibt, er sei einer der Leser Schopenhauers, die

nachdem sie die erste Seite von ihm gelesen haben, mit Bestimmtheit wissen, dass sie alle Seiten lesen und auf jedes Wort hören werden, das er überhaupt gesagt hat. Mein Vertrauen zu ihm war sofort da und ist jetzt noch dasselbe [...]. Ich verstand ihn als ob er für mich geschrieben hätte [...].¹³⁸

Den Eindruck, dass im Text das Ethos seines Verfassers aufscheint, das den Leser anspricht und ihn glauben lässt, selbst gemeint zu sein und im Text »Rat« finden zu können, geben auch die folgenden, an Schopenhauer anschließenden Adaptionen des *Oráculo manual* wieder.

137 Arthur Schopenhauer: *Die Kunst, recht zu behalten*, Stuttgart: Reclam 2014, Kunstgriff 27, S. 56.

138 Friedrich Nietzsche: »Schopenhauer als Erzieher«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: de Gruyter 1980, Bd. I, S. 335–427, hier S. 346.

2.4 Verhaltenslehren der Kälte (mit Lethen)

Viele der Autoren, die insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert vermittelt durch Schopenhauer auf Gracián zurückgreifen, erkennen im Text eine Aufforderung, ihn in ihrem praktischen Leben zu beherzigen. Das *Oráculo manual* erweist sich dabei als ideologisch äußerst flexibel; es wird von politisch so unterschiedlich orientierten Autoren wie Werner Krauss, Helmuth Plessner, Walter Serner, Bertolt Brecht, Ernst Jünger und Carl Schmitt rezipiert. Helmut Lethen hat diese Rezeption an mehreren Stellen ausgiebig aufgearbeitet.¹³⁹ Dabei projiziert er sich selbst in diesen »reißenden Strom der Translationen« mit hinein; etwa, wenn er seine Analyse der Gemeinsamkeiten der modernen Autoren mit Gracián in einem »wir« fasst: »Wir scheinen einem Schicksal ausgeliefert, das eine gottverdammte Ähnlichkeit mit Situationen der Vormoderne hat.«¹⁴⁰ Mit der »gottverdammten Ähnlichkeit« meint er eine Verborgenheit Gottes, er sieht, wie er in Anlehnung an Blumenberg formuliert, den »hypothetischen Atheismus« des *Handorakels* als seinen Berührungspunkt mit dem 20. Jahrhundert. »Verhaltenslehren der Kälte« werden in »Augenblicken sozialer Desorganisation« aktuell, sie helfen »Eigenes und Fremdes, Innen und Außen [zu] unterscheiden« und »Vertrauenszonen von Gebieten des Mißtrauens abzugrenzen und Identität zu bestimmen.«¹⁴¹ Die 1920er-Jahre bestimmt Lethen als eine solche Zeit. Die Ordnungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft verlieren an Geltung, die bürgerkriegsähnlichen Zustände, die Inflation und die Erfahrung des Weltkriegs hätten den Menschen als bösen gezeigt. Vor diesem Hintergrund entsteht Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* (1924).

Dabei kommen dem Körper und seiner Bewegung eine besondere Rolle zu, Lethen deutet Graciáns *Handorakel* – in Anlehnung an Krauss – als »Bewegungslehre«: »Wenn in einer historischen Situation die Horizonte der Orientierung einstürzen und der Bewegungsraum des Menschen unter extrem

139 Vgl. Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*. Ders.: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn«. Ders.: »Schein zivilisiert!« – das Schicksal einer Maxime«, in: *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*, Freiburg i. Br.: Rombach 2007, S. 13–26. Ders.: *Suche nach dem Handorakel. Ein Bericht*, Göttingen: Wallstein 2012. Ders.: »Im reißenden Strom der Translationen. Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 185–202. Ders.: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch*, Schmitt, Berlin: Rowohlt Berlin 2018.

140 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 200.

141 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 7.

agonaler Spannung steht, schlägt die Stunde der Verhaltensregeln.«¹⁴² Die Intellektuellen der Weimarer Republik fanden in Graciáns »kalter persona«

die Gestalt eines mobilen Subjekts ohne seelische Tiefengliederung, dessen Bewegungsraum weder durch Interventionen der Moral noch durch die Stimme des Gewissens eingeschränkt wird. Verschmilzt diese Figur mit Nietzsches Idol des »intellektuellen Nomaden« und mit der Attitüde des Dandys oder erscheint sie – ein Kunststück der Weimarer Intelligenz – in der Montur des Soldaten, des Arbeiters oder des kommunistischen Kaders, so übt die kalte persona die größte Faszination aus.¹⁴³

Hier klingt die große Breite an Filiationen an, die das Handorakel einget. Die Annäherung an »Nietzsches Farben des gefährlichen Lebens« ermöglichte etwa, dass Jünger im November 1920 das Handorakel in der »Turnanstalt Wünsdorf bei Hannover« gelesen habe, wo er »sich bei der Formulierung der Heeresdienstvorschriften nach dem obligatorischen eiskalten Bad frühmorgens von der Lektüre der spanischen Verhaltenslehre inspirieren lässt«.¹⁴⁴ Der Mensch erscheine (unter Rückgriff auf Hobbes) als »Bewegungs-Maschine«;¹⁴⁵ das Handorakel diene der »Alarmierung« und potenziellen »Mobilisierung«.¹⁴⁶ Da die Bewegungsfreiheit des alarmierten Menschen in Lethens Augen mit dem Verstummen der Moral wächst, macht er historische Momente der »Moralisierung« für ein Abebben der Gracián-Rezeption verantwortlich. Eine wichtige Rolle spielt dabei jeweils die Haltung gegenüber Machiavelli. »Graciáns Regeln«, schreibt er, »blühen unter der Sonne Machiavellis«;¹⁴⁷ als dieser im 18. Jh. »geächtet« wurde, sei auch die erste Gracián-Rezeption abgebrochen.¹⁴⁸ Die Wiederaufnahme bei Plessner u. a. stehe im Kontext einer neuen Annäherung an Machiavelli. Die »Moral der Deutschen nach ihrem Krieg« wiederum lasse die »Flutwelle« der Gracián-Rezeption »versanden«.¹⁴⁹

142 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, 64.

143 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, 66.

144 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 188.

145 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 74.

146 Vgl. Radaelli: »Lebensregeln für Ausnahmемenschen«, S. 136 f.

147 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 187.

148 »Gracián kann kein Kandidat für den Bürger sein, weil der Spanier die Schanzen der Moral, hinter denen der Bürger sich vor Wildheiten des Konkurrenzkampfs verbirgt, abgetragen hat. Der Bürger verstellt sich nicht, sondern umhüllt sich mit einer Moral, die ihn vor der Einsicht in die Konsequenzen seiner eigenen Erfolgsgrundlagen schützt.« Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 188.

149 Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 198. Anders schätzt er Brechts Aneignung im Exil ein.

Gegen diese Argumentation Lethens kann man u. a. einwenden, dass der Blick in die Rezeptionsgeschichte lehrt, dass das primäre und meist auch dominante Problem mit Gracián nicht die fehlende Moral des Textes ist, sondern seine Schwierigkeit. Mehr noch als an den Inhalten stoßen sich die Rezipienten an Graciáns Stil. Es gilt danach zu fragen, wie die epistemischen und ästhetischen Prägungen spezifischer kulturhistorischer Situationen den Umgang mit Graciáns Text bedingen. Das ergäbe nicht ein zweidimensionales Wellenbild, sondern wohl eher eine dreidimensionale Vorstellung, bei der die Konjunkturen der Gracián-Rezeption mit unterschiedlichen Haltungen gegenüber der Schwierigkeit von Texten verbunden wären. Momente, an denen Fülle und Schwierigkeit (wie etwa im Falle der Rezeption Thomasius') als problematisch angesehen werden, hemmen auch die Quantität der Rezeption. Die Autoren der Moderne dagegen lassen sich von der Sperrigkeit des Textes nicht (auch nicht in einer praktischen Rezeption) abschrecken – sie pflegen vielmehr, wie die Kapitel über Freud und Benjamin gezeigt haben, einen ähnlichen Stil.

Auch Lethens These, dass die Gracián-Rezeption durch die Nachkriegsmoral verhindert worden sei, muss durch das rege Interesse an Gracián seit der Jahrtausendwende zumindest historisch eingeschränkt werden. Das erste Beispiel dafür ist Lethens eigene Rezeption. Lethen ergänzt seine Auseinandersetzung mit Gracián 2012 durch einen autobiographischen Bericht. Im »Brennpunkt« von *Suche nach dem Handorakel* stehen »12 Jahre des politischen Engagements in Berlin 1964 bis 1976«. ¹⁵⁰ Dafür ist die Erzählung von Lektüreerfahrungen entscheidend, er habe die meisten Bücher als »Handorakel«, d. h. Verhaltenslehren gelesen:

Nicht nur 1963, sondern auch in den folgenden Jahrzehnten, neigte ich dazu, alle schwierigen Texte auf praktische Verhaltensregeln zu reduzieren, um unseren Bewegungsspielraum zu erweitern. Oder vielmehr: Weil wir die Ausdehnung unseres Aktionsradius wünschten, vereinfachten wir die Texte so, dass sie dem Bewegungsimpuls, der uns auch ohne sie trieb, ähnlich wurden. ¹⁵¹

Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* sei sein »letzte[s] Handorakel« ¹⁵² gewesen, vermittelt über Gracián und Schmitt, deren Verbindung er durch Werner

¹⁵⁰ Lethen: *Suche nach dem Handorakel*, S. 11.

¹⁵¹ Lethen: *Suche nach dem Handorakel*, S. 85.

¹⁵² Lethen: *Suche nach dem Handorakel*, S. 123.

Krauss erkannt habe.¹⁵³ Dabei nimmt sich Lethen selbst aus dem von ihm diagnostizierten Hang zur (deutschen) Moralisation aus, Plessner schien ihm »ein gutes Heilmittel gegen die Kultur der Betroffenheit zu sein, von der man in den 80er Jahren umgeben war«.¹⁵⁴ Mit seiner These, dass die Rezeption in der Moral versande, stilisiert sich Lethen zu einem der »Ausnahmemenschen«, die das Handorakel über die Köpfe der Menge hinweg weiterreichen. Davon gab und gibt es jedoch einige.

2.5 In der Großstadt (Benjamin)

Wie Schopenhauer sieht auch Benjamin das *Oráculo manual* als Text an, der im Leben Rat geben kann; das suggeriert zumindest sein Geschenk des Buches an Brecht anlässlich dessen Emigration in die USA. Die der *Dreigroschenoper* entnommene Widmung lautet, wie bereits erwähnt: »Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug.«¹⁵⁵ Das Geschenk wird mit dem Ungenügen des Menschen begründet und das Buch als Möglichkeit, dem zu abzuhelpen, angeboten – ähnlich dem Auftakt des *Oráculo manual*, das damit beginnt, dass es im (in seinem) Heute größerer Klugheit bedürfe. »Schlau« ruft dabei die politische Dimension der Klugheit, wie sie Gracián kennt, auf, denn schlau ist in der *Dreigroschenoper* wie auch im aktuellen Duden derjenige, der »die Fähigkeit« besitzt, »seine Absichten mit geeigneten Mitteln, die anderen verborgen sind oder auf die sie nicht kommen, zu erreichen; klug und durchtrieben [...]«.¹⁵⁶ Die *Dreigroschenoper* gibt reichlich Beispiele, wie ein solches Handeln aussehen kann, es ist an Gracián geschult und auf ein spezifisches Milieu ausgerichtet.

Während ich im vorangegangenen Teil der Arbeit ausgehend vom Trauerspielbuch auf Ähnlichkeiten in Benjamins und Graciáns Denk- und Schreibstil eingegangen bin,¹⁵⁷ geht es mir hier um Benjamins konkrete Rezeption des *Handorakels* in seinen aphoristischen Texten, zuvorderst in der zeitgleich mit dem Trauerspielbuch 1928 bei Rowohlt erschienenen Sammlung von kurzen Prosatexten, *Einbahnstraße*, während deren Abfas-

153 Vgl. Lethen: *Suche nach dem Handorakel*, S. 123.

154 Lethen: *Suche nach dem Handorakel*, S. 116.

155 Das Zitat stammt aus dem »Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens«. Ich führe es schon oben in Kap. II.2.1: »Benjamin und Gracián« an, dort auch Literaturverweise dazu. Vgl. S. 152, FN 220.

156 Dudenredaktion: »schlau« auf *Duden online*. <https://www.duden.de/node/162365/revision/473131> (letzter Abruf 24. 2. 2022).

157 Vgl. Kap. II.2: »Konstellation: Benjamins Trauerspielbuch und die barocke Moderne«.

sung er sich immer wieder mit Gracián beschäftigt hat. Ob man diese Kurztex-te »Denkbilder« nennt oder Aphorismen,¹⁵⁸ sie stehen zweifelsohne in der Tradition Graciáns und setzen das konstellative und monadologische Schreiben des Trauerspielbuchs fort. Die Merkmale der »Idee« finden sich in den späteren Schriften Benjamins zunehmend im Terminus des Bildes.

In den kurzen Prosatexten der *Einbahnstraße* spitzt Benjamin die politi-sche Lehre des *Handorakels* auf die Lebens- und insbesondere Publikations-, Schreib- und Lesebedingungen der Moderne zu, oder prägnanter formuliert, auf die Möglichkeiten literarischer Äußerungen in der Großstadt und im »Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit«.

In der Ankündigung des Rowohlt-Verlags heißt es:

Was er auf der Straße als Inschrift, Reklame und Verordnung angeschla-gen sieht, wird hier dem Denker zum Sinnbild der Erschütterungen und Fragen unserer Zeit. Er antwortet in philosophischen Vexierbildern! Seine Aphorismen und Darstellungen erleuchten blitzhaft ganze Gedanken-gänge. Kurze, kürzeste Form. Eine Absage an alle ausgeleierte Systematik, alle »umfassende« und darum nichtssagende allgemeine Fragestellung. Ein Sprachbau von äußerster Intensität und Präzision. Revolution des Denkens, erlebt vor einem Guckkasten, in den die Welt eingefangen ist.¹⁵⁹

Die im Vorangegangenen angestellten Beobachtungen zum Aphorismus und seiner Sammlung bei Gracián gelten auch für Benjamin:¹⁶⁰ »philosophische Vexierbilder« implizieren das Rätselhafte, Formulierungen wie »blitzhaft ganze Gedankengänge« oder »Intensität und Präzision« die Fülle in der

158 »Denkbild« ist eine Gruppe von kurzen Texten, überschrieben aus der Nachtragsliste zur *Einbahnstraße*, die am 15. 11. 1933 in der Frankfurter Zeitung unter dem Pseudonym Detlef Holz erschienen waren. Vgl. Detlev Schöttker: »Nachwort«, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 554–571, hier S. 562. Benjamin schlägt selbst die Bezeichnung »Aphorismus« vor: Vgl. Walter Benjamin: »Briefe 1925–1930«, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, Bd. 3, S. 85, S. 161 u. S. 197. Adorno führt das Denkbild als Gegenform zum Aphorismus an und will Benjamins kurze Prosastücke so verstanden haben. Vgl. Theodor W. Adorno: »Benjamins ›Einbahnstraße‹«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 52–58, hier S. 52. Im 17. Jh. wird »Denkbild« alternativ zu Emblem verwendet. Vgl. zum Denkbild vs. Aphorismus bei Benjamin Vargas: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, S. 81 f. Sie argumentiert dafür, hier weiter von Aphorismus zu sprechen.

159 Verlagsanzeige in Die Literarische Welt 4 (1928), Nr. 7 vom 14. 2. 1928, abgedruckt in: Detlev Schöttker: »Dokumente«, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 493–553, hier S. 495.

160 Vgl. Kap. III.1.3: »Situatives Handeln und Lesen«.

Kürze; der Verweis auf die Absage an Systematik und die »umfassende« Darstellung hebt den Beziehungsreichtum und die Konstellation in der Sammlung hervor.

Dem Schreiben in Bruchstücken gibt Benjamin in der *Einbahnstraße* einen modernen Hintergrund: die Großstadterfahrung. In der Erstaussage wird im Druck durch eine am Rand der Seite verlaufende fette Linie eine Straße nachgeahmt, an der sich die einzelnen Textteile in unterschiedlichen Typen aufbauen. Der zitierte Ankündigungstext reflektiert mit der Rede von »Erschütterungen und Fragen unserer Zeit« die Gegenwart als historische und zugespitzte Situation,¹⁶¹ an die sich diese Art zu schreiben bindet.¹⁶²

Der Eröffnungstext der Sammlung überträgt die Verortung der Texte in der Großstadt auf das Aufmerksamkeitsregime der modernen Wahrnehmung und der damit verbundenen veränderten Schreib- und Lesebedingungen:

Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nietens und Fugen, die man kennen muß.¹⁶³

Das Punktuelle, der »Spritzer«, die prompte Sprache haben im schnellen Augenblick des großstädtischen Verkehrs Chancen, zu wirken. Die kurzen, handlichen, fliegenden Formen sind ihm angemessen. Der »Wechsel von Tun und Schreiben« ruft das praktische, politische Potenzial des Literarischen auf.

161 Zu der zugrunde gelegten Anthropologie vgl. auch Benjamins Aufsatz »Erfahrung und Armut« (auch auf Ibiza vorbereitet) sowie die Arbeiten »Lehre vom Ähnlichen« und »Über das mimetische Vermögen«. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, Bd. 2,1, S. 204–210 (»Lehre vom Ähnlichen«), S. 210–213 (»Über das mimetische Vermögen«) u. 213–219 (»Erfahrung und Armut«).

162 Michael Jennings betont, die »offenkundige Autonomie seiner Einzelteile« bringe die Empfindung »Orientierungslosigkeit« hervor; »Erzählstrukturen fehlen völlig, und die gröbere Strategie der Linearität – ein Nacheinanderlesen der Abschnitte – stellt sich sofort als trügerisch heraus, indem sie ein Gefühl der Orientierungslosigkeit hervorruft.« Michael Jennings: »Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins »Einbahnstraße«, in: *global benjamin*, hg. v. Klaus Garber u. Ludger Rehm, München: Fink 1999, S. 517–528, hier 520.

163 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 11.

Dabei werden gerade die Herausforderungen der modernen Schreib- und Publikationsbedingungen über einen präskriptiven, ratgebenden Gestus in den Texten der *Einbahnstraße* verhandelt, so etwa in dem Abschnitt »Ankleben verboten!«, der mehrere in jeweils 13 Punkten verfasste Texte umfasst, die aphoristisch Lehrsätze, Regeln oder Thesen formulieren. Bei Gracián heißt es: »Nie seine Sachen sehen lassen, wenn sie erst halbfertig sind«;¹⁶⁴ Benjamin schreibt: »Sprich vom Geleisteten, wenn du willst, jedoch lies während des Verlaufes der Arbeit nicht daraus vor.«¹⁶⁵ Die Texte changieren zwischen einem thesenhaften und einem präskriptiven Gestus: »Der Kritiker ist Strategie im Literaturkampf« (aus »Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen«)¹⁶⁶ oder »Alles, was a priori von einem Objekt feststeht, ist durch eine Fülle von Beispielen zu erhärten« (aus »Lehrmittel«, mit dem Untertitel »Prinzipien der Wälzer oder die Kunst, dicke Bücher zu machen«)¹⁶⁷. »Erfolg«, ganz unbestimmt worin oder wobei, wird dabei als Ziel gesetzt und zugleich ironisch untergraben, etwa wenn er in »Der Weg zum Erfolg in 13 Thesen« erklärt:

Es gibt keinen großen Erfolg, dem nicht wirkliche Leistungen entsprechen. Darum aber anzunehmen, daß diese Leistungen seine Grundlage sind, wäre ein Irrtum. Die Leistungen sind die Folge. Folge des gesteigerten Selbstgefühls und der gesteigerten Arbeitsfreude dessen, der sich anerkannt sieht.¹⁶⁸

»Der Erfolg« so heißt es in der »Windrose des Erfolgs«, »ist die Marotte des Weltgeschehens.« Im Zentrum dieser Windrose steht Don Quijote als komische Figur am »Ort völliger Indifferenz von Erfolg und von Mißerfolg«.¹⁶⁹

164 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 231, S. 228; ders.: *Handorakel*, übers. Schopenhauer, S. 98: »Nunca permitir a medio hazer las cosas. Gózense en su perfección.« (»Nie seine Sachen sehen lassen, wenn sie erst halbfertig sind; in ihrer Vollendung wollen sie genossen sein.«)

165 Der Abschnitt heißt »Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen«. Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 33.

166 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 35. Weiter gibt es »Dreizehn Thesen wider Snobisten« sowie »Nr. 13«, in dem es um »Bücher und Dirnen« geht. Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 34 u. 36.

167 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 31.

168 Walter Benjamin: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, in: ders.: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 79–128, hier S. 103.

169 Benjamin: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, S. 85 f. Er beschreibt Quijote als »Mann einer einzigen Ueberzeugung, dessen Geschichte lehrt, daß in dieser besten oder schlechtesten aller denkbaren Welten, – nur ist sie eben nicht denkbar – die Ueberzeugung, es sei wahr, was in den Ritterbüchern steht, einen geprügelten Narren selig macht, wenn sie nur seine einzige ist.« Benjamin: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, S. 86. Benjamin hat das graphisch in einem

Die der *Einbahnstraße* implizite Zeitdiagnose formuliert Benjamin unter Bezugnahme auf Schopenhauer – und damit auch im Windschatten Graciáns. Das macht der vielleicht berühmteste Abschnitt der Sammlung, »Kaiserpanorama«, deutlich, in dem er von einer »Reise durch die deutsche Inflation« erzählt. Er zeichnet in Anlehnung an Schopenhauers »Die Stachelschweine« eine Situation der Kälte: »Aus den Dingen schwindet die Wärme. Die Gegenstände des täglichen Gebrauchs stoßen den Menschen sacht aber beharrlich von sich ab.« Der Mensch müsse auf ihre Kälte mit Wärme reagieren und »ihre Stacheln mit unendlicher Geschicklichkeit anfassen, um nicht an ihnen zu verbluten.«¹⁷⁰ »Der Entfaltung jeder menschlichen Bewegung« sei ein »maßlose[r] Widerstand der Umwelt angesagt«, hier konkretisiert er: »Wohnungsnot und Verkehrsteuerung« behinderten die »Freizügigkeit«, er sei »in unnatürliche Gemeinsamkeit verkettet«.¹⁷¹ In allem, auch in der Stadt, setze sich »Zweideutiges an die Stelle des Eigentlichen«.¹⁷² Dabei reichen die Parallelen zu Gracián bis in die Verhaltensweisen, die die *Einbahnstraße* für diese Zeit empfiehlt. Der Text »Höflichkeit« der Ibizenkischen Folge etwa beschreibt diese als Mittel der Behauptung in einer konfliktiven Situation (dem »Interessenkampf des Alltags«)¹⁷³. Die Höflichkeit ist »weder sittliche

Schema gefasst: Hier steht Quijote tatsächlich im Zentrum von sich vier kreuzenden Achsen, außenherum die Kriterien des Erfolgs.

170 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 26. Benjamin überträgt hier das bei Schopenhauer auf das Zusammenleben von Menschen gemünzte Bild auf das Verhältnis von Menschen und Dingen. Bei Schopenhauer heißt es: »Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich an einem kalten Wintertage recht nahe zusammen, um durch die gegenseitige Wärme sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammenbrachte, wiederholte sich jenes zweite Übel; so daß sie zwischen beiden Leiden hin- und hergeworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. – So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen zueinander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder von einander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden und bei welcher ein Beisammensein bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte. Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: ›Keep your distance!‹ [Wahre deinen Abstand!] – Vermöge derselben wird zwar das Bedürfnis gegenseitiger Erwärmung nur unvollkommen befriedigt, dafür aber der Stich der Stacheln nicht empfunden. – Wer jedoch viel eigene innere Wärme hat, bleibt lieber aus der Gesellschaft weg, um keine Beschwerde zu geben noch zu empfangen.« Arthur Schopenhauer: »Gleichnisse, Parabeln und Fabeln«, in: ders.: *Sämtliche Werke: Parerga und Paralipomena*, textkrit. bearb. u. hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart: Cotta 1965, Bd. 5.2, S. 758–765, hier S. 765, §396.

171 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 26.

172 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 27.

173 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 108.

Forderung noch Waffe im Kampf und ist dennoch beides«. Reüssieren kann in diesem »Kampf ums Dasein« derjenige, der ihre situative Bedingtheit scharfsinnig erfasst:

Wer sich von dem abstrakten Bild der Lage, in welcher er mit seinem Partner sich befindet, beherrschen läßt, wird immer nur gewalttätige Versuche, den Sieg in diesem Kampf an sich zu reißen, unternehmen können. Er hat alle Chancen, der Unhöfliche zu bleiben. Ein wacher Sinn dagegen für das Extreme, Komische, Private oder Ueberraschende der Lage ist die Hohe Schule der Höflichkeit. Er spielt dem, der ihn übt, die Regie der Unterhandlung, am Ende aber auch die der Interessen zu; und schließlich ist er es, der ihre widerstreitenden Elemente vor den erstaunten Augen seines Partners wie die Karten einer Patience verschiebt.¹⁷⁴

Der »wache Sinn«, die scharfsinnige Durchdringung der Spezifik der Lage, die menschliche Interaktion als Kampf der Dissimulation – auch bei Benjamin ist diese Lehre eng an die aphoristische Kondensation und Kombinatorik der Anordnung gebunden.¹⁷⁵ Die »Denkbilder« sind konstellativ und monadologisch. Die kurzen Prosatexte sind ausgesprochen dicht und untereinander voller Beziehungen – und auch hier lässt sich das auf eine situative Menschenbehandlung übertragen. Seine Texte machen die »neue, sprunghafte Beziehung«,¹⁷⁶ die Benjamin dem spielenden Bauen von Kindern nachsagt, fruchtbar. Dabei tritt der Reichtum der komprimierten Form in Spannung zur Beziehungsvielfalt in der Sammlung; beides fordert ein abgesetztes Lesen, ähnlich dem »Atemholen« im Trauerspielbuch,¹⁷⁷ das Perspektivvielfalt und Bruchstückhaftigkeit zulässt und aushält. Benjamins aphoristische Schreibweise ist somit gleichermaßen vor dem Hintergrund seiner Gracián-Lektüre wie vor der Erkenntniskritik des Trauerspielbuchs zu lesen. Abhandlung und Aphorismensammlung sind auch die von Benjamin bevorzugten Genres des konstellativen Schreibens und erscheinen in ihrer Emphase der zugleich abgesetzten wie beziehungsreichen Form als verwandte Textformen.¹⁷⁸

174 Benjamin: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, S. 108f. Vgl. auch »Nordische See«, das mit einem Gracián-Zitat beginnt. Benjamin: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, S. 123, vgl. den Kommentar S. 440; er zitiert hier aus dem 247. Aphorismus des *Handorakels*.

175 Vgl. Jennings: »Trugbild der Stabilität«, S. 527.

176 Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 19.

177 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 208. Vgl. Kap. II.2.4: »Konstellatives Schreiben, Darstellung als Umweg«.

178 Auch die zahlreichen Rezensenten der Publikation nehmen die Abhandlung und die Aphorismensammlung als verwandte Texte wahr. Siegfried Kracauer z. B. schreibt, sie seien

2.6 Pointen in Plötzensee (Werner Krauss)

Meine Deutung von Graciáns Schriften ist wesentlich geprägt von Werner Krauss' Studie *Graciáns Lebenslehre*. Krauss hat die soziale Situation, in der Gracián seine Lehre verortet, am schärfsten beschrieben. Gracián, so Krauss, zeichne im *Oráculo manual* eine Situation, in der »das Leben seinen Kampfcharakter vollständig entfaltet«, ¹⁷⁹ und weiter:

In dieser Lage hat der Mensch keine Zeit zur Umkehr und zur Sammlung: er ist sofort in die Entscheidung geworfen, und er befindet sich unter dem fortwährenden Zwang der Stellungnahme. Jeder Zug, den man tut, löst eine feindliche Gegenwirkung aus, den Gegenlauf hinterhältiger Kräfte, die man sofort berechnen und entwaffnen muß. [...] Der Lebensraum, den Gracián beschreibt, ist durchwaltet von einem Wettlauf der Kräfte. Das Machtstreben befriedigt sich nicht im Besitz eines abstrakten Machtanspruchs, wie ihn das Geld bietet, sondern ist fortgesetzt darauf angewiesen, Stellungen zu beziehen, bzw. sich in Deckung zu begeben. ¹⁸⁰

Krauss' Studie entstand 1944, als Krauss vom Reichskriegsgericht wegen Hochverrats verurteilt und in Plötzensee inhaftiert auf seine Hinrichtung wartete. Dabei ist Krauss' Deutung ausgerechnet von Carl Schmitts politischer Theorie beeinflusst, die selbst wiederum frühneuzeitliche Autoren aufgreift (u. a. auch Gracián). Diese im Rückblick paradoxal wirkende Kombination prägt die Deutungssituation, aus der heraus Krauss über Gracián schreibt und die schwierigen sozialen und epistemischen Umstände hervorhebt, die dessen Schriften entwerfen. Grundlage dieser Lehre des Lebens und des Stils sei eine Grunderfahrung der epistemischen Verunsicherung, in der die »Wahrheit«, wie Krauss festhält, »nicht ohne Waffnung durchdringt«. ¹⁸¹

Krauss mag zufällig über Graciáns *Oráculo manual* gesessen haben, als er verhaftet wurde, ¹⁸² die Beschäftigung mit ihm sollte sich dann aber

beide »Aeußerungen eines Denkens [...], das fremd zu dem der Zeit steht« und erwähnt, dass Benjamin selbst sein »Verfahren« »monadologisch« nenne, es sei eine »Gegenposition zum philosophischen System« und schaffe »diskontinuierliche Vielheit«. Siegfried Kracauer: »Zu den Schriften Walter Benjamins«. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 524 vom 15. 7. 1928, (Literaturblatt, Nr. 29, 8), abgedruckt in: Detlev Schöttker: »Dokumente«, S. 518–523, hier S. 518.

¹⁷⁹ Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19.

¹⁸⁰ Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19.

¹⁸¹ Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19.

¹⁸² Zur Vorgeschichte von Krauss' Beschäftigung mit Gracián siehe Michael Nerlich: »Gracián in der Todeszelle«, in: *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briese-*

auf besondere Weise mit seiner Inhaftierung verbinden. Krauss setzt alle Hebel in Bewegung, um seine Studie im Gefängnis fortsetzen zu können – dabei hatte ein Wärter ihn auf die Vergeblichkeit dieses Unterfangens hingewiesen, er könnte jeder Zeit zur Hinrichtung abgeholt werden, was geschähe dann mit dem Manuskript?¹⁸³ Krauss arbeitet weiter, und sein Bericht über seine Vernehmungen und den Fortgang des Verfahrens (er wird zunächst zum Tode verurteilt, die Strafe wird letztlich dank mehrerer Gutachten in eine Haftstrafe umgewandelt) legt nahe, dass nicht nur seine Sicht auf seine Inhaftierung von Gracián beeinflusst war (eine Erzählung über Mithäftlinge kommentiert er etwa mit der Bemerkung: »In Plötzensee gab es keine Geschichten ohne Pointe«¹⁸⁴), sondern dass er in seiner Arbeit auch Rat für seine Verhandlung fand. Krauss lehnt es ab, sich zu den Vorwürfen zu bekennen und damit auch politische Stellung zu beziehen, anders als sein ebenfalls angeklagter Freund John Rittmeister. Dieser habe es verschmäht,

seine Gesinnung bei der Vernehmung oder vor Gericht zu verleugnen. Ich [Werner Krauss] widersprach ihm aufs schärfste; da ich glaubte, daß wir die Wahrheit unseren Gegner zu allerletzt schuldig waren und dagegen die Pflicht hatten, mit allen Mitteln für unser Leben zu kämpfen.¹⁸⁵

Einen solchen taktischen Umgang mit der Wahrheit hat Krauss bei Gracián gefunden. »Da das Leben seinen Kampfcharakter vollständig entfaltet«, schreibt Krauss über Gracián, »reduziert sich die ganze Moral auf die taktischen Regeln zur Behauptung inmitten einer allgemeinen Bedroht-

meister zum 60. Geburtstag, hg. v. Axel Schöneberger u. Klaus Zimmermann, Frankfurt a. M.: Domus Editoria Europaea 1994, Bd. 2, S. 1021–1066, hier S. 1060–1063.

183 Vgl. Werner Krauss: »Bericht aus der Todeszelle«, in: *Lendemains* 69/70 (1993), S. 157–163. »Wenn ich dann mit gefesselten Händen über dieser Arbeit saß, begriff ich das Berechtigte seiner Warnung und das Paradoxe meines Treibens. Eines Mittags würde ich unfehlbar die Arbeit unterbrechen müssen, da man den Henker nicht wohl warten lassen kann.« (S. 158) Vgl. zu Krauss' Prozess und Arbeit an Gracián auch Karlheinz Barck: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, in: *Die Rote Kapelle im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, hg. v. Hans Coppi, Jürgen Danyel u. Johannes Tuchel, Berlin: Ed. Hentrich 1994, S. 242–253. Sowie Helmut Lethen: »Werner Krauss erfindet die kalte persona«, in: ders.: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin: Rowohlt 2018, S. 237–253.

184 Krauss: »Bericht aus der Todeszelle«, S. 163. Vgl. auch die Darstellung seines Ausscheidens als Professor, welche die damit zusammenhängenden Dokumente durchaus scharfsinnig deutet, S. 160.

185 Krauss: »Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen« (unveröffentlicht) zitiert nach Barck: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, S. 248.

heit«. ¹⁸⁶ Und so agiert auch Krauss in der Vernehmung, in der er z. B. seine intellektuelle Überlegenheit ausspielt. Ein Kommissar notiert, die Vernehmungen seien »zum größten Teil von ihm [Krauss] selbst formuliert oder in ihrer Formulierung beeinflusst und in die Maschine diktiert worden.« ¹⁸⁷ Krauss streitet die ihm vorgeworfene Beteiligung an der Verteilung von Flugblättern, der sogenannten »Klebeaktion« gegen die Ausstellung »Das Sowjetparadies« ab. ¹⁸⁸ Ihm sei schon »der Begriff ›Klebeaktion‹ völlig unbekannt«, er halte sich »überhaupt nicht für befugt [...], politisch irgendwie in Aktion zu treten«, und im Weiteren beschreibt er die Klebezettel-Aktion als so abgeschmackt, »daß man meinen könne, die Polizei hätte die Aktion selbst ausgeführt, um die Ohnmacht der Staatsfeinde unter Beweis zu stellen.« ¹⁸⁹ Damit habe er erreicht, so sein eigener Bericht, »für einen völlig weltfremden Gelehrten« gehalten zu werden, und dieses Täuschungsmanöver habe seine spätere Erklärung als »nicht zurechnungsfähig« vorbereitet, die zur Aussetzung der Hinrichtung führte. ¹⁹⁰ Seine Selbstdarstellung als unpolitischer und konfus agierender Wissenschaftler betreibt Krauss auch, als er zu den als staatsfeindlich eingestuften Büchern befragt wird, die die Gestapo bei ihm gefunden hatte, etwa zu Thomas Manns *Zauberberg*:

Auf meinen Hinweis, ich hätte trotz genauer Lektüre [...] nichts Politisches oder gar Deutschfeindliches daran erkennen können, erwiderte der vernehmende Kommissar, Thomas Mann sei doch als übler Hetzer bekannt. Ich entgegnete, ich hätte am ›Zauberberg‹ nichts Hetzerisches gefunden, vielleicht würde mir dies bei einer erneuten Lektüre vielleicht ebenso einleuchten wie ihm, der sich doch sicher sehr eingehend mit diesem Buche befaßt hätte. Diese Zumutung, Thomas Mann gelesen zu haben, wies der Beamte mit sichtbarem Entsetzen von sich. Ich erklärte, daß es vielleicht zu den abwegigen Vorurteilen der Wissenschaftler gehöre, nur Dinge zu beurteilen, die man kenne. In diesem Stil endeten die meisten Verneh-

186 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 19.

187 Krauss: »Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen« (unveröffentlicht) zitiert nach Barck: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, S. 248.

188 Vgl. Peter Jehle: *Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat*, Hamburg: Argument Verlag 1996, S. 143 f.

189 Krauss: »Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen« (unveröffentlicht) zitiert nach Barck: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, S. 248.

190 Zunächst wurde das Gnadenersuch abgelehnt. Dass es zu einem Wiederaufnahmeverfahren kam, hatte u. a. mit den Gutachten von Hans von Hattingberg, Max Deutschbein, Ernst Robert Curtius und Hans Georg Gadamer zu tun, die Werner Krauss als psychisch krank darstellten.

mungen. Die Feststellung zahlreicher marxistischer Literatur in meiner Bibliothek wurde in der Hauptverhandlung nicht gegen mich ausgewertet. Wahrscheinlich, weil man sich scheute, dieses heikle und zu Diskussionen verleitende Gebiet zu betreten.¹⁹¹

Krauss hat, so die Deutung von Nerlich, »den Kampf (auch) nach den Spielregeln des Gracián«¹⁹² geführt. Gracián gibt freilich keine klaren Regeln, aus den Aphorismen kann man aber die Überlegenheit der immer neuen Anpassung an die jeweilige Situation lernen, ein Verhalten, mit dem man sich für andere schwer greifbar macht.

Krauss' Umgang mit seiner Verhaftung kann als an Gracián geschult gedeutet werden. Mit seiner eigenen Interpretation hat er selbst dafür die Grundlage geschaffen. Das darf jedoch die Bewertung seiner theoretischen, interpretatorischen Leistung in seiner Studie weder schmälern noch ideologisch einschränken. Sie impliziert zwar konkrete Kritik an der Nazi-Ideologie, etwa in der Auseinandersetzung mit dem »herrschaftlichen Menschen« sowie mit Graciáns Darstellung der »Deutschen«,¹⁹³ und es lässt sich darin auch eine Reflektion der »Überlebenstechniken im NS-Staat«¹⁹⁴ ausmachen. Krauss' Interpretation Graciáns deswegen oder aufgrund seiner späterer institutioneller Verortung in der DDR als kommunistische einzustufen, geht aber fehl,¹⁹⁵ zumal dieses Urteil dazu geführt hat, dass die Studie in der westdeutschen Nachkriegsromanistik kaum rezipiert und damit auch die soziokulturelle und politische Prägung von Graciáns Stil- und Lebenslehre zugunsten stark ideen- und rhetorikgeschichtlicher Interpretationen übersehen wurde.

2.7 Im Büro (Luhmann)

In seiner ersten monographischen Publikation, *Funktionen und Folgen formaler Organisation* (1964), betont Niklas Luhmann, dass Organisationen nicht allein auf »formalisierten« Erwartungen basieren, sondern wesentlich auch auf informellen. Das komplizierte Wechselspiel zwischen »formalen

191 Krauss: »Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen« (unveröffentlicht), zitiert nach Barck: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, S. 249. Laut Barck verfolgte Krauss die Taktik der »Verlagerung der Anklagepunkte auf einen unverfänglichen Nebenschauplatz«.

192 Nerlich: »Gracián in der Todeszelle«, S. 1057.

193 Nerlich: »Gracián in der Todeszelle«, S. 1057 und S. 1059.

194 Lethen: »Werner Krauss erfindet die kalte persona«, S. 243.

195 Vgl. Nerlich: »Gracián in der Todeszelle«, S. 1042–1045, S. 1052–1057 u. S. 1063–1066.

und informalen Rollen und Situationen« führe dazu, »dass Einstellungen erfolgreich werden, die formale Vorschriften und ihr Verhaltenszeremoniell taktisch zu nehmen wissen«; sie praktizierten

formales Handeln als eine Veranstaltung [...], die in bestimmten Situationen angebracht und nützlich, in anderen fehl am Platze ist. Auf diese Weise verschieben sich die Orientierungsgesichtspunkte gegenüber der offiziellen Darstellung. Die Werte werden umgruppiert, Zwecke und Mittel vertauscht; die zweiten Absichten werden tragendes Motiv; was sein sollte, wird nur noch um der Erscheinung willen gepflegt [...].¹⁹⁶

Dadurch werde innerhalb der formalen Ordnung ein Spielraum frei, in dem der Verhaltenskunst des Einzelnen neuer Wert zukommt:

Die Beherrschung der Darstellungskunst, Wartefähigkeit, Takt, Sinn für Umwege, für Statusimplikationen, Machtwort und Präzedenzwirkung aller Ereignisse und eine Reihe anderer bürokratischer Tugenden erhalten durch dieses Differenzierungsproblem ihre Funktion. Die Meisterung der Schwierigkeiten, die daraus erwachsen, ist ein Dauerproblem formaler Organisationen. Es kann kaum durch allgemeine Vorschriften, sondern letztlich nur durch feinfühliges, diszipliniertes, gewandtes Handeln gelöst werden. Es ist daher kein Wunder, daß in formalen Organisationen Menschen zu Ansehen und Einfluß gelangen, die diese Voraussetzungen erfüllen, wie immer sonst mit ihrem Charakter und ihrem Sachverstand bestellt sein mag.¹⁹⁷

Was Luhmann als »feinfühliges, diszipliniertes, gewandtes Handeln« beschreibt (und für notwendig erklärt), erinnert stark an Gracián, und auch bei Luhmann kann man von einer Stilistik sprechen, er unterscheidet etwa den formalen und informalen Verhaltensstil und fordert einen »situationsgemäßen Stil des Verhaltens«.¹⁹⁸

Luhmann kennt Gracián. Insbesondere in seiner späten Schrift *Die Kunst der Gesellschaft* finden sich zahlreiche Verweise auf seine Gracián-Lektüre,¹⁹⁹ aber auch schon in *Funktionen und Folgen formaler Organisation* wird das

196 Niklas Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation. Mit einem Epilog 1994*, Berlin: Duncker und Humblot 1995, S. 295.

197 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 295.

198 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 303.

199 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, z. B. S. 177 f., S. 387 u. S. 416 ff.

Handorakel im Literaturverzeichnis erwähnt.²⁰⁰ Er hatte dieses, in der Übersetzung Schopenhauers, in seiner vergleichsweise kleinen Arbeitsbibliothek stehen, die jüngst digitalisierte, aber noch nicht veröffentlichte Bibliographie der zweiten Sammlung des Zettelkastens belegt zudem den *Discreto* (in einer Ausgabe von 1960), die *Agudeza y arte de ingenio* (Ausgabe von 1969) und ihre französische Übersetzung durch Benito Pelegrín (Ausgabe von 1983, hierzu gibt es sogar ein Exzerpt) sowie das *Criticón* in der gekürzten deutschen Übersetzung durch Hanns Studniczka (Ausgabe von 1957, ebenfalls mit Exzerpt).²⁰¹ Luhmann hat also weitaus mehr als nur das *Handorakel* rezipiert – die *Agudeza y arte de ingenio* allerdings wahrscheinlich erst nach der französischen Ausgabe in den 1980er-Jahren und somit nach der Abfassung der hier angeführten frühen Schriften.

In *Funktionen und Folgen formaler Organisation* ist die Nähe zu Gracián insbesondere in denjenigen Passagen augenscheinlich, in denen Luhmann vom Modus der theoretischen Beschreibung in einen der Präskription wechselt:

Es kann dann auch reizvoll sein, die Rolle, die der Partner erwartet und auf sich selbst schon angewandt hatte, gerade nicht zu wählen und durch die Art, wie man auf Formalerwartungen informal reagiert (oder umgekehrt), ihn wissen zu lassen, daß er falsch erwartet hatte. Vor Zuschauern kann dies zur Abfuhr werden. Wer diese Taktik absichtlich verfolgt, ist im allgemeinen der Überlegene, wie auch der, der sich bewußt den Grenzen des guten Benehmens nähert. Er kann sein Opfer zuweilen so irritieren, daß es in der sachlichen Argumentation den Faden verliert und unterliegt.²⁰²

Das Spiel mit der Erwartung, das darin besteht, die erwartete formale Handlung durch eine informelle zu ersetzen, greift Graciáns 13. Aphorismus auf, in dem er das Spiel der verschiedenen Intentionen beschreibt.²⁰³ Taktieren, Dissimulieren, sich und andere Durchschauen und zugleich das »Sich-Durchschaut-Wissen«²⁰⁴ sind zentrale Aspekte der »Bürokratischen Tugenden«.

200 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 414. Es handelt sich um die Ausgabe der Schopenhauer-Übersetzung 1961 bei Kröner.

201 Ich danke Johannes Schmidt vom Niklas-Luhmann-Archiv der Universität Bielefeld für die die Einsicht in die bisher noch unveröffentlichten Digitalisate. Von ihm stammt auch die Auskunft zur Arbeitsbibliothek von Luhmann.

202 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 292.

203 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 13, S. 107–109; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 13, S. 5f. Vgl. Kap. III.1.4: »Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische *copias*«.

204 Julian Müller u. Niklas Barth: »B wie Bürokratische Tugenden. Ein Handbrevier für den Bürobewohner, Speyer 1964«, in: *Medien der Bürokratie*, hg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert u. Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2016, S. 109–119, hier S. 114.

Die Nähe von Luhmanns Lehre für Büroarbeiter zu Gracián ist von der Forschung nicht unbemerkt geblieben. Die beiden Münchner Soziologen Julian Müller und Niklas Barth sprechen von einem »Handbrevier für den Bürobewohner« und stellen Luhmann in das Erbe der Verhaltenslehren der Kälte: Der Hof im 17. Jahrhundert, die Großstadt zu Beginn des 20. und die Büros im Ausgang des 20. Jahrhunderts verlangten alle »nach einem wendigen Personal, das zwischen Sein und Schein, zwischen Sein und Sollen zu unterscheiden gelernt hat und das in der Lage ist, sich rasch auf wechselnde Vorgesetzte, Kommunikationsstile, Kollegen und Managementmoden einzustellen.«²⁰⁵ Luhmann biete eine »lose Sammlung von Maximen als eine Art Handreichung, wie man zur Meisterschaft des gewandten bürokratischen Handelns gelangen kann.«²⁰⁶ Barth und Müller forcieren die Nähe zu Gracián, indem sie einige Passagen abgesetzt zitieren und ihnen eine kursiv gesetzte Maxime voranstellen. Damit heben sie etwas hervor, das bei Luhmann durchaus vorhanden, wenn auch nicht ganz so offensichtlich ist: Immer wieder gerät der Text in einen sentenzhaften, prägnanten und zugleich Handlungsanweisung suggerierenden Stil. Die Prägnanz findet sich verschärft in den »Zetteln« Luhmanns:

Ausdrucksbeherrschung bezieht sich besonders auch auf Unterdrückung von Gefühlsäußerungen. Rührung wirkt lächerlich. Und Zorn ist zugleich gefährlich [...] Schuldgefühle auslösend. Zornige Behandlung anderer kommt auf den Unbeherrschten zurück – zumal sie nie notwendig ist, und so ihn selbst blossstellt.²⁰⁷

Handlich sind Luhmanns verstreute Bemerkungen nicht – auch nicht sein Zettelkasten.

Nicht zuletzt aufgrund der noch andauernden Edition der Zettel muss eine genauere Untersuchung des Verhältnisses von Luhmanns frühen Schriften und der Moralistik, Verhaltenslehre und partiell auch Anthropologie der frühen Neuzeit und insbesondere Graciáns noch ein Forschungsdesiderat bleiben. Dabei könnte die politische Dimension auch bei Luhmann um eine stilistische, seine Schreibpraxis betreffende ergänzt werden. Denn in seiner eigenen Reflexion seiner Arbeit mit dem Zettelkasten entwirft er diesen als Form des beziehungsreichen, unverhoffte Zusammenhänge ermöglichenden

205 Müller u. Barth: »B wie Bürokratische Tugenden«, S. 118f.

206 Müller u. Barth: »B wie Bürokratische Tugenden«, S. 115.

207 Luhmann: »Zettel 532/4e11gC2« zitiert nach Müller, Barth: »B wie Bürokratische Tugenden«, S. 117.

Denk- und Schreibmittels; der Zettelkasten schaffe eine »Kombination von Unordnung und Ordnung, von Klumpenbildung und unvorhersehbarer, im ad hoc Zugriff realisierter Kombination«²⁰⁸ und kommt so, wie Johannes F. K. Schmidt formuliert, der »Präferenz Luhmanns für das Inbeziehungsetzen von Heterogenem« entgegen. Luhmann selbst schreibt in seinem »Erfahrungsbericht« über die »Kommunikation mit Zettelkästen«, dass diese »ein von [ihrem] Autor unabhängiges Eigenleben«²⁰⁹ hätten und die Arbeit mit ihnen insbesondere durch die »interne[n] Relationierungen« fruchtbar werde: »Der Zettelkasten gibt aus gegebenen Anlässen kombinatorische Möglichkeiten her, die so nie geplant, nie vorgedacht, nie konzipiert worden waren.«²¹⁰ Hinter den »Verknüpfungsmöglichkeiten« trete die »Bedeutung des konkret Notierten zurück«, die »kommunikative Relationierung von Relationen«²¹¹ schließlich sei der wesentliche wissenschaftliche Ertrag. Der Zettelkasten übernimmt Funktionen des Ingeniösen, er schafft Beziehungen, wo selbst der Autor noch keine sah, seine Verweisungen kennen »keine Stoppregel«, die Publikation, so argumentiert Schmidt, macht die im Zettelkasten »vorhandene Komplexität verfügbar [...], indem sie sie vermindert«.²¹² Der Zettelkasten erscheint so als Schreibweise, um mit der Komplexität des von Luhmann anvisierten neuen Untersuchungsfeldes der Soziologie mitzuhalten, womöglich ähnlich Komplexe Zusammenhänge zu schaffen und ihrer zugleich in den punktuellen Verweisen habhaft zu werden. Was Luhmann in den frühen Schriften als Verhaltenslehre der Büroflure entwirft, ist das politische Pendant dieser Komplexität.

Neben *Funktionen und Folgen formaler Organisation* sind für Luhmanns Gracián-Rezeption parallel entstandene Texte wichtig, insbesondere der Vortrag »Unterwachung oder die Kunst, Vorgesetzte zu lenken«, der jüngst von Jürgen Kaube aus dem Nachlass publiziert wurde.²¹³ Luhmann selbst führt den Text als autobiographisch inspirierte Analyse ein. Seiner Zeit als

208 Luhmann: »Zettel 9/8«, zitiert nach Johannes F. K. Schmidt: »Luhmanns Zettelkasten und seine Publikationen«, in: *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Oliver Jahraus u. a., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012, S. 7–11, hier S. 8.

209 Niklas Luhmann: »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«, in: *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel*, hg. v. Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger u. Kurt Reumann, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 222–228, hier S. 225. Vgl. Schmidt: »Luhmanns Zettelkasten und seine Publikationen«.

210 Luhmann: »Kommunikation mit Zettelkästen«, S. 226.

211 Luhmann: »Kommunikation mit Zettelkästen«, S. 226.

212 Schmidt: »Luhmanns Zettelkasten und seine Publikationen«, S. 11.

213 Niklas Luhmann: »Unterwachung oder Die Kunst, Vorgesetzte zu lenken«, in: ders.: *Der neue Chef*, hg. v. Jürgen Kaube, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 90–106.

Ministerialbeamter stellt er das weitgehend »vorgesetztenlose Dasein« des Wissenschaftlers gegenüber:

Dabei habe ich zu spüren bekommen, dass jetzt etwas fehlt. Nicht nur die starke Schulter, an der man sich gelegentlich anlehnen und ausweinen kann. Vorgesetzte sind für den Untergebenen nicht nur Schutz und Trost. Vielmehr sind sie ein wichtiges, vielfältig verwendbares Werkzeug bei der Durchsetzung von Plänen und Absichten. Wer ohne Vorgesetzte lebt, muß – sofern überhaupt aktiv – sich in vielen und weitverstreuten Beziehungen selbst durchsetzen.²¹⁴

In der Folge formuliert Luhmann eine Lehre der »Menschenführung«, fokussiert auf das Verhältnis von Untergebenen und Vorgesetzten, und zwar explizit nicht für die »Führungsposition«, sondern für den Untergebenen.²¹⁵ Dabei basiert auch diese Form der »Vorgesetztenbehandlung« auf Beobachtung, Luhmann spricht von »Unterwachung« und hebt insbesondere die Notwendigkeit eines »Abbau[s] optischer Verzerrungen«²¹⁶ hervor:

Hierarchien haben eine verzerrende Wirkung auf Urteile, ja selbst auf Wahrnehmungen. Die Tür, hinter der der Präsident sitzt, sieht anders aus als die Tür, hinter der ein einfacher Angestellter sitzt. Dem Staatssekretär, der in Pension geschickt worden ist, kann man den Verlust seines Amtes geradezu ansehen. Von diesem unmittelbaren und strukturbedingten Eindruck muß man sich zunächst distanzieren. Hilfreich ist dabei die Vorstellung, der Vorgesetzte habe keine Kleider an.²¹⁷

²¹⁴ Luhmann: »Unterwachung«, S. 90.

²¹⁵ Neben dem Forschungsdesiderat zum »Umgang mit Vorgesetzten« formuliert Luhmann als Motiv für seine Arbeit: »Ich finde es einfach ungerecht, daß man Vorgesetzte, die durch ihre Stellung ohnehin schon privilegiert sind, auch noch von der Forschung her stützt, mit Kursen über Menschenführung beglückt und mit entsprechenden Techniken ausrüstet, die von der Struktur her disprivilegierten Untergebenen dagegen ohne jede Hilfe läßt. Dabei ist der Umgang mit Vorgesetzten gewiß nicht einfacher als der mit Untergebenen.« Luhmann: »Unterwachung«, S. 91.

²¹⁶ Luhmann: »Unterwachung«, S. 95.

²¹⁷ Luhmann: »Unterwachung«, S. 92 f. Gracián-Leserinnen erinnern sich angesichts des von Luhmann eingebrachten Rates der imaginären Entkleidung des Vorgesetzten an die bei Gracián wiederholt formulierte Forderung nach einer »Ent-täuschung«, die eben, wie oben gesehen, auch als »Entkleidung« der Wahrheit gedacht wird. Vgl. Kap. III.1.4: »Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische *copia*« und das darin angeführte, lange Zitat aus der *Agudeza y arte de ingenio* zur Verkleidung der Wahrheit. Vgl. S. 228 dieser Arbeit.

Luhmanns »Ethnographie des bürokratischen Alltags«²¹⁸ und der »Chefetagen« ähnelt in Schärfe und Prägnanz der Beobachtung der frühneuzeitlichen Moralistik, die wiederum aus dieser Perspektive als frühe Form des soziologischen Schrifttums betrachtet werden kann.²¹⁹

Auch Luhmanns Lehre eines taktierenden Verhaltens ist situativ, sie gründet in einem, wie Luhmann sagt, »Eigenrecht der Situation«,²²⁰ und er spricht dabei explizit von einem Verhaltensstil. Luhmann proklamiert diesen Stil aufgrund des beschriebenen Wechselspiels zwischen formaler und informeller Ordnung, die vom »Verwaltungsmenschen« eine permanente situative Anpassung erfordert. Bisweilen scheint es nötig »zum Gelingen der Situation durch illegales Verhalten beizutragen.«²²¹ Luhmann nennt das »Brauchbare Illegalität«. Das »Eigenrecht der Situation« erfordere ein »gewandtes Verhalten«. Gewandtes Verhalten thematisiert Gracián unter anderem mit der Figur des Proteus, wie er ihn z. B. im oben ausführlich zitierten 77. Aphorismus aufruft: »*Saber hazerse a todos. Discreto Proteo: con el docto, docto, y con el santo, santo.*« (»Sich allen zu fügen wissen – ein kluger Proteus: gelehrt mit dem Gelehrten, heilig mit dem Heiligen.«)²²² Sein gewitztes, ambivalent-vieldeutiges Verhalten reagiert auf eine potenziell unendliche Vielfalt an Situationen jeweils pointiert.

Luhmanns Verhaltenslehren für Büromenschen sind schließlich insofern als Gracián-Adaption bemerkenswert, als er sie mit seiner Fokussierung auf den Untergebenen explizit als Aufstiegslehre formuliert. In den abschließenden Passagen von »Unterwachung« beantwortet Luhmann die Frage, ob die Vorstellung einer Unterwachung nicht die »Ordnung« »unterhöhle« und damit nicht »jede ethische Gesinnung aufgehoben« und durch »analytische Intelligenz« ersetzt werde. Die erste der insgesamt vier Antworten Luhmanns ist relativ enigmatisch: »Unser Problem liegt nicht in der Linientreue, sondern im analytischen Aufschließen sehr komplexer Sachverhalte. Dazu

218 Müller u. Barth: »B wie Bürokratische Tugenden«, S. 110. Kaube spricht von einer »Ethnographie der Chefetagen«, Jürgen Kaube: »Nachwort«, in: Niklas Luhmann: *Der neue Chef*, hg. v. Jürgen Kaube, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 112–120, hier S. 112. Fritz Morstein Marx nennt in seiner Einführung Luhmanns Text einen »Verwaltungsspiegel«. Fritz Morstein Marx: »Einführung«, in: Niklas Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, Berlin: Duncker und Humblot 1995, S. 7–14, hier S. 10.

219 Vgl. Joachim Fischer u. Clemens Albrecht: »Soziologie als »Sozioprudenz««, in: *Soziologie* 47.1 (2018), S. 74–83.

220 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 295.

221 Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, S. 303. Vgl. Müller u. Barth: »B wie Bürokratische Tugenden«, S. 118.

222 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 77, S. 145; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, Aph. 77, S. 32. Vgl. Kap. III.1.3: »Situatives Handeln und Lesen«.

müssen die diagnostischen Fähigkeiten verbessert werden und dafür ist unten einfach mehr Zeit und mehr Potenz vorhanden als oben.« Die zweite lautet, dass das »Spiel« auf »allen Ebenen der Hierarchie, also auch ganz oben, gespielt werden« könne; die dritte, es könne, »sobald es transparent wird, zurückgespielt werden«, und viertens schließlich könne sich »das System« »auf ganz legitime Weise wehren – nämlich dadurch, daß es den, der seine Vorgesetzten zu lenken versteht, zum Vorgesetzten macht.«²²³ Mit dieser von Gracián beeinflussten Formulierung einer Aufstiegslehre für die Büroflure einer zunehmend neoliberalen Arbeitswelt nimmt Luhmann populäre Adaptionen von Gracián für die Wirtschaft vorweg.

2.8 Populäre Adaptionen für einen neoliberalen Arbeits- und Liebesmarkt

1992 erscheint in New York eine Übersetzung des *Oráculo manual*, die eine erneute Wende in der Gracián-Rezeption markiert. Christopher Maurer, der Übersetzer, beschreibt den entstandenen Text wie folgt: »*The Art of Worldly Wisdom. A Pocket Oracle* is a book of strategies for knowing, judging, and acting: for making one's way in the world and achieving distinction and perfection.«²²⁴ Die Übersetzung wird zum Bestseller, und viele der späteren Adaptionen Graciáns im englischen, deutschen und spanischen Sprachraum berufen sich auf sie.²²⁵ In der Hoffnung, den Erfolg der englischen Neuübersetzung zu wiederholen, beauftragt das spanische Verlagshaus Temas de hoy den Literaturwissenschaftler Ignacio Díez mit der Übertragung in ein gegenwärtiges Spanisch.²²⁶ Diese Übersetzung wird vielfach kritisiert. So nennt Lorenzo Martín Retortillo in seiner Kritik der Ausgabe von Díez das *Oráculo manual* einen »klassischen« und »heiligen« Text,²²⁷ der als »reine«

223 Luhmann: »Unterwachung«, S. 105 f.

224 Christopher Maurer: »Introduction«, in: Baltasar Gracián: *The Art of Worldly Wisdom. A Pocket Oracle*, übers. v. Christopher Maurer, New York u. a.: Currency and Doubleday 1992, S. V-XX, hier S. V. Zur Vorgeschichte vgl. Johanna Schumm: »Zur Wiederkehr der Verstellung. Die gegenwärtige Rezeption von Graciáns *Oráculo manual* als Ratgeber«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 203–231, hier S. 203.

225 Vgl. dazu Juan Domínguez Lasierra: »El año en que Gracián fue ›best-seller‹ en los USA«, in: *Turia* 54 (2000), S. 149–154. Vgl. dazu auch Joaquín Aranda: »Baltasar Gracián. El jesuita aragonés ›descubierto‹ por los expertos internacionales en ›management‹«, in: *Heraldo de Aragón* (12. 10. 1993). Pilar especial 15. O. P.

226 Baltasar Gracián: *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, hg. v. José Ignacio Díez Fernández, Madrid: Ediciones Temas de Hoy 1993.

227 Lorenzo Martín Retortillo: »Baltasar Gracián en papillas«, in: *Heraldo de Aragón* (27. 10. 1994), Artes y Letras.

Literatur weder hohe Verkaufszahlen, praktischen Wert für Manager noch populären Zuspruch genießen könne. Sein Text sei dunkel und elitär, so wie es Gracián auch als Person gewesen sei. Er schreibe als Eingeweihter für Eingeweihte, Díez verabreiche der hungrigen Masse lediglich einen »Gracián-Brei« (»Gracián en papillas«).

Eine solche Kritik an einer Popularisierung Graciáns kann sich auf dessen eigene selbstbewusste Absetzung vom »vulgo« berufen. Wer sie ausspricht, rechnet sich selbst zu den Eingeweihten. Zugleich verkennt diese Kritik eben das Potenzial von Graciáns Text zur populären Adaption. Die Ambivalenz des *Oráculo* zwischen literarischer Mehrfachkodierung und pragmatischer Handlungsaufforderung macht populäre Adaptionen gerade erst möglich, gegen solche wird dann aber die elitäre Vereinnahmung durch die meist als Vorwurf eingebrachte »Dunkelheit« des Textes legitimiert. Das macht Retortillos Kritik einmal mehr deutlich. Die Popularisierung ist nur eine weitere situative Zuspitzung der breiten Politik des *Oráculo manual*. Dabei lehren gerade die vielen Adaptionen aus dem Bereich der Wirtschaft und der Beratung, dass eben dort die härtesten Aufstiegskämpfe und zugleich der größte Mangel an Orientierungshilfe und Rat zu beobachten sind.

Die zahlreichen neueren Adaptionen des *Oráculo manual* partizipieren am Boom der Ratgeberliteratur um die Jahrtausendwende,²²⁸ besonders an derjenigen, die Klassiker aufgreift, allen voran Machiavelli. Lethens These, die Gracián-Rezeption hänge von derjenigen Machiavellis ab, wird hier noch einmal bestätigt; zugleich widerspricht die Konjunktur von machiavellistischen Ratgebern der von ihm behaupteten Moralisationstendenz der Nachkriegszeit.²²⁹ Vielmehr sehen viele der an Maurer anschließenden Rezeptionen das *Handorakel* als Text, der es dem Leser gerade erlaube, nicht in eine handlungs- oder erfolgslähmende Moralisation zu verfallen. Maurer konstatiert, dass die »apparent subordination of ethics to strategy« Gracián »disconcertingly ›modern‹« mache.²³⁰ Gerade aufgrund dieser vermeintlichen Amoralität adaptieren ihn viele Autoren als Ratgeber zum Erfolg. Ulrich Hemel etwa sieht in seinem »*Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten*.« *Gracián für Manager*²³¹ Gracián als idealen »Ratgeber und ›Coach‹«²³² insbesondere für »Mittelmanager«, die »Top-Entscheider« werden wollten; diese stünden unter

228 Vgl. dazu ausführlicher meinen Aufsatz: Schumm: »Zur Wiederkehr der Verstellung«.

229 Vgl. Lethen: »Im reißenden Strom der Translationen«, S. 189.

230 Maurer: »Introduction«, S. VIII u. VII.

231 Ulrich Hemel: »*Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten*.« *Gracián für Manager*, München: Hanser 2008.

232 Hemel: »*Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten*.«, S. 19.

»Orientierungsstress«,²³³ »zunehmende[r] Kontrolldichte« und »mehrfach unter Druck«. ²³⁴ Gracián biete ihnen eine »Führungslehre« in einer »bisweilen auch feindseligen und konkurrenzbetonten Umgebung«. ²³⁵ In solchen Situationen sei ein nüchterner Blick hilfreich, den Gracián bieten könne: »Er verkürzt, spitzt zu, übersteigert, pointiert, widerspricht sich – aber er moralisiert nicht.«²³⁶

Dabei verhandeln die jüngeren Publikationen die Ambivalenz von Dunkelheit und Zugänglichkeit des *Oráculo manual* über den schon bei Schopenhauer beobachteten Rekurs auf den Eingeweihten, als den sich die Autoren jeweils selbst darstellen.²³⁷ Sie berichten von ihrer eigenen »Entdeckung« des Buches,²³⁸ davon, wie sie es sich selbst zunutze machten, auch, wie sie selbst immer wieder in herausfordernden Situationen scheiterten, und geben sich so als sowohl eingeweihte als auch authentische Leser. Das soll eine erneute Adaption durch den Leser oder Käufer des Buches erleichtern. Dieser Rekurs auf den Ethos des Autors bedient eben jene Forderung nach Authentizität, die u. a. für die in spätmodernen westlichen Gesellschaften diagnostizierte Ermüdung, Erschöpfung oder Depression mitverantwortlich ist.²³⁹

Die spätkapitalistische Gesellschaft wird häufig als eine beschrieben, die Authentizität und Intimität fordert und zugleich unter diesem Anspruch leidet. Dass hier gerade die höfische Verstellungskultur als Gegenmodell dienen kann, wird plausibel, wenn man ausgehend von Norbert Elias und mit an ihn anschließender, rezenter soziologischer Forschung annimmt, dass die höfische und die postindustrielle Gesellschaft eine strukturelle Gemeinsamkeit teilen, die den sozialen Umgang ihrer Mitglieder als intimen

233 Hemel: »Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten«, S. 9.

234 Hemel: »Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten«, S. 10.

235 Hemel: »Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten«, S. 195.

236 Hemel: »Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten«, S. 11.

237 Vgl. z. B. Andreas Salcher: *Erkenne dich selbst und erschrick nicht*, Salzburg: Ecowin 2013, S. 16 f.

238 So erzählt z. B. Gianfranco Dioguardi von seiner »Entdeckung« Graciáns während eines Transatlantikflugs. Gianfranco Dioguardi: *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero le astuzie dell'astuzia*, Palermo: Sellerio 1986.

239 Vgl. z. B. Alain Ehrenberg: *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris: Odile Jacob 1998; ders.: »Depression. Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität«, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, hg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch, Berlin: Kadmos 2016, S. 52–62. Byung-Chul Han: *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz 2013. Axel Honneth: »Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung«, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, hg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch, Berlin: Kadmos 2016, S. 63–80. Dem kann die höfische *dissimulatio* als Gegenmodell dienen, freilich kennt diese auch die simulierte Authentizität, etwa in Castigliones *sprezzatura*. Vgl. dazu genauer meinen Aufsatz: »Zur Wiederkehr der Verstellung«.

oder distanzierten modelliert – es geht um die tendenzielle Indifferenz von Berufs- und Privatleben. Elias hat mehrfach darauf hingewiesen, dass mit Blick auf die höfische Kultur die »Scheidung von Berufs- und Privatleben überhaupt nicht anwendbar«²⁴⁰ sei. Sie entsteht, so seine historische These, erst mit dem Bürgertum:

So hat der gesellschaftlich gesellige Verkehr am Hofe und in der höfischen Gesellschaft ein eigentümliches Doppelgesicht: er hat einmal die Funktion unseres Privatlebens, Ausspannung, Vergnügen, Unterhaltung zu geben; er hat gleichzeitig die Funktion unseres Berufslebens, unmittelbares Instrument der Karriere und Selbstbehauptung, Medium des Auf- und Abstiegs, als Pflicht erlebte Erfüllung gesellschaftlicher Forderungen und Zwänge zu sein.²⁴¹

Die Überblendung einer privaten und einer öffentlichen Sphäre setzte den höfischen Menschen unter einen besonderen Druck der Selbstkontrolle und Selbstinszenierung. Dem stellt Elias die Trennung von privater und beruflicher Sphäre im frühen 20. Jahrhundert gegenüber, wenn er von »unser[em] Privatleben und Berufsleben« spricht.²⁴² Dagegen wird für die Gesellschaft des späten 20. Jahrhunderts von der neueren soziologischen Forschung eine zunehmende Verflüssigung dieser Grenzen postuliert, wodurch sie strukturell der höfischen vergleichbar wird. Bedingt ist diese spätmoderne Überblendung von Privat- und Berufssphäre etwa durch veränderte Berufsbilder, die es ermöglichen, leichter als früher auch »von zu Hause aus« zu arbeiten, und die einen Anspruch an die Arbeit mit sich bringen, die (ähnlich wie für den Höfling) als Form der Selbstverwirklichung verstanden werden soll. Obgleich die zeitgenössischen individuellen, selbstständigen und freien Arbeitsformen auch als Befreiung von fremden Zwängen eingefordert wurden und als Errungenschaften verstanden werden, führen sie, so etwa die Argumentation von Byung-Chul Han und Axel Honneth, zu größerem Selbstzwang und stärkerer Selbstausbeutung, worunter die Menschen wiederum leiden.²⁴³ An diesem Leiden hat die durch die Indifferenz von öffentlicher, beruflicher und privater Sphäre bedingte Forderung nach Intimität einen zentralen Anteil. Während der höfische Mensch auf

240 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 94.

241 Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 94.

242 Elias hat das Manuskript 1933 als Habilitationsschrift eingereicht. Vgl. den Editorischen Bericht, Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 491.

243 Vgl. Han: *Transparenzgesellschaft*, S. 9 f. Vgl. Honneth: »Organisierte Selbstverwirklichung«, S. 76.

die Indifferenz von Öffentlichem und Privatem mit gelungener Verstellung reagiert, leidet, so die gängige Diagnose, der spätmoderne Mensch unter »tyrannies of intimacy«. ²⁴⁴ Diese von Sennett schon 1974 vorgebrachte und vielfach aufgenommene These ²⁴⁵ beklagt, dass im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ein sozialer Druck aufgekommen sei, stets »man selbst«, »individuell« oder »authentisch« zu sein, und zwar nicht allein im Privaten, sondern auch im Beruflichen. ²⁴⁶

Gerade die Gracián'sche »Verhaltenslehre der Kälte« erweist sich dabei für viele Autoren als geeignetes Bollwerk gegen die »Tyrannei der Intimität«. Dafür sei beispielhaft eine literarische Adaption Gracián aus den 2000er-Jahren angeführt: »Dieses Buch, geschätzte Leserin, geschätzter Leser«, schreibt Adam Soboczynski in der Vorrede seines 2008 erschienenen Erzählbandes *Die schonende Abwehr verliebter Frauen*,

enthält dreiunddreißig Geschichten, die darum kreisen, wie sich in einer Welt geschickt zu verhalten sei, in der Fallen lauern und in der Intrigen walten. Die Kunst der Verstellung, die eine jahrhundertelange Tradition hat, erlebt eine Wiederkehr. ²⁴⁷

Soboczynski spielt dabei auf Lethens These an, dass Verhaltenslehren der Kälte in Situationen der Krise aktuell würden:

Es wurde vor einiger Zeit die feine Beobachtung gemacht, dass die Verstellungskunst immer dann Konjunktur hat, wenn eine Krisenzeit die Menschen plagt. Verbissen kreisten einst die Höflinge um den Fürsten wie Motten ums Licht, und das, was heute Mobbing genannt wird, war schon damals übliche Praxis. ²⁴⁸

²⁴⁴ Richard Sennett: *The fall of public man*, New York u. a.: Norton & Company 1992, S. 337.

²⁴⁵ Vgl. Ehrenberg: »Depression«. Han: *Transparenzgesellschaft*. Honneth: »Organisierte Selbstverwirklichung«.

²⁴⁶ Laut Honneth gibt es zunehmend »institutionelle Erwartungsmuster«, »durch die die Herausbildung von lebensgeschichtlicher Originalität zu einer Anforderung an die Subjekte selber geworden ist: mehr und mehr soll, vor allem in der Sphäre qualifizierter Arbeit, die Präsentation eines »authentischen Selbst« zu einer Einstellungsvoraussetzung geworden sein [...]«. Honneth: »Organisierte Selbstverwirklichung«, S. 67.

²⁴⁷ Adam Soboczynski: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen oder Die Kunst der Verstellung*, Berlin: Kiepenheuer 2008, S. 5.

²⁴⁸ Soboczynski: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen*, S. 23. Soboczynski bezieht sich neben Gracián noch auf weitere Autoren, unter anderem auch aus der Hofkultur und der Moralistik: etwa auf Castiglione als Gewährsmann für die *dissimulatio artis* oder auf La Rochefoucauld für

Die Wiederkehr der Verstellung, die Soboczynski einläutet, betrifft viele Bereiche des privaten wie gesellschaftlichen Lebens, des Berufs- wie Liebeslebens, real genauso wie medial, in einem Feuilleton-Artikel spricht er von einer »Höfische[n] Gesellschaft 2.0«. ²⁴⁹ Er begründet dabei die Notwendigkeit der Verstellung mit den Herausforderungen der neuen Öffentlichkeit im Internet einerseits, andererseits und stärker noch mit veränderten Arbeits- und Sozialstrukturen:

Es sind die veränderten und verschärften Wettbewerbsbedingungen, die die Rüstung des alten Höflings, der seine Affekte zu beherrschen wusste, in neuem Glanz erstrahlen lassen. Denn erfolgreich zu sein vermag, da die Herkunft kein Garant mehr ist, wer reaktionsschnell ist, ortsunabhängig und anpassungsfähig, wer die Selbstkontrolle, unbeirrt von Hindernissen, aufrecht erhält und dem Zufall trotz, der ihm immer wieder Stolpersteine in den Weg legt. ²⁵⁰

Soboczynski kokettiert dabei auch mit dem Versprechen zur Lebenshilfe: Er stellt seine Erzählungen als Exempel dar, an denen der Leser gelingendes und misslingendes Verhalten erlernen könne, und ahmt so den Gestus der Ratgeber nach. In seinen Texten wechseln auf diese Weise saloppe, bisweilen spöttische Ratschläge und beispielhafte Erzählungen ab. Dabei beschreibt Soboczynski das Lesen selbst als Übung in der Verstellung, denn diese basiere wesentlich auf der Fähigkeit sich in andere hineinzusetzen:

Wer sich verstellt, vermag sich hineinzusetzen in fremde Charaktere, in Begehrlichkeiten des Gegners, in ein anderes Geschlecht, in die Lebensläufe seiner Konkurrenten. Und er vermag, wenn die Not es verlangt, ihre Rolle sich anzueignen, einem Schauspieler gleich, der in seinem Schöpferausgang als Privatperson nicht mehr wiederzuerkennen ist. Die Verstellungskunst gleicht dem Lesen, wenn wir uns verführen lassen, der Liebe, wenn wir die Welt durch andere Augen zu sehen vermeinen. ²⁵¹

Das Lesen wird zu einer Übung in der Einnahme verschiedener Perspektiven und Rollen, die bei Bedarf auch gespielt werden können. Das greift

das Vortäuschen von Bescheidenheit. Vgl. Soboczynski: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen*, S. 39 u. S. 47.

²⁴⁹ Adam Soboczynski: »Höfische Gesellschaft 2.0«, in: *Die Zeit* 44 (22. 10. 2009), <http://www.zeit.de/2009/44/Gesellschaft-Soziale-Netzwerke> (letzter Abruf 4. 2. 2014).

²⁵⁰ Soboczynski: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen*, S. 197 f., vgl. auch S. 25–27.

²⁵¹ Soboczynski: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen*, S. 59.

die Verzahnung von Lebens- und Leselehre im *Handorakel* auf, und doch sind Soboczynskis leichtfüßige Prosastücke denkbar weit entfernt von der barocken Aphoristik Graciáns.

2.9 Zusammenfassung und Ausblick mit Möllers

Die jüngeren Adaptionen des *Oráculo manual* verweisen auf eine soziokulturelle Nähe der spätmodernen zur höfischen Gesellschaft. Die Differenzierungsprozesse der Moderne dauern zwar noch an, jedoch zeichnet sich die Spätmoderne vermehrt durch Momente der Entdifferenzierung aus: sei es die u. a. medial bedingte Verschleifung von Öffentlichem und Privatem oder das durch neue Arbeitsformen geprägte Ineinanderschieben von Beruf und Freizeit. Ganz unabhängig davon, ob man darin Errungenschaften oder neue Leiden dominant sieht, stellen diese Entdifferenzierungen Fragen an die Verhaltenspraxis. Luhmann hat das aus soziologischer Perspektive dargestellt: Wie handelt man erfolgreich, wenn die Grenze zwischen Ordnungen und den jeweils damit korrespondierenden (ausgesprochenen oder unausgesprochenen) Regeln durchlässig geworden ist? Graciáns »Kunst der Menschenbehandlung« bietet hier vielen Autoren einen Ausgangspunkt, diese auf neue Weise theoretisch zu reflektieren, in aphoristischer Verdichtung zu entwerfen oder von ihr zu erzählen.

Die vorgestellten Adaptionen fächern ein Spektrum möglicher Rezeptionen auf, das sich weit von Gracián wegbewegt, sie entfalten aber auch politische Deutungsmöglichkeiten, die Gracián so nicht kannte, obgleich sie an seine breite Fassung des Politischen anschließen können. Politisch agiert werden kann im Gespräch, im Büro, im Gefängnis, in der Bar, auf Whatsapp. Die Adaptionen legen somit ein Potenzial des Politischen frei, das in der modernen Verengung des Politischen auf Aspekte der Gemeinschaft und des Staates verdeckt war. Das zeigt zum Beispiel Krauss, der die Politik mit Gracián als Lehre des individuellen Fortkommens und der situativ bedingten Stellungnahme versteht: Positionen werden eingenommen, um sich in einer Situation zu behaupten, nicht aufgrund ihrer Stimmigkeit in einem größeren Zusammenhang oder ihrer Bezogenheit auf eine Wahrheit. Krauss' Studie steht damit jenseits ideologischer Zuordnung. Vielmehr macht er den Text gerade als einen lesbar, der sich moralisierenden Deutungen entzieht. Seine »Lehre« ist nur insofern politisch, als sie dem Erfolg eines Einzelnen dienen soll, aber nicht in dem Sinn, dass sie sich bestimmten Inhalten zuneigte. Sie kann sowohl dem Angreifer als auch dem Angegriffenen, dem (je nach Perspektive) Täter und Opfer, aber auch dem Herrscher und Untertan, dem

Vorgesetzten und Untergebenen zunutze sein.²⁵² Konkret im Nazi- und Nachkriegsdeutschland heißt das, dass Krauss sie genauso in Haft adaptieren kann, wie sie sich Schmitt in seiner gesellschaftlichen Isolierung 1948 angeeignet hat, wenn er in seinem Glossarium aus »Don Capiscos Hand-Orakel für massendemoskopische Situationen« einige Regeln anführt und sich dabei als mögliches Vergasungs-Opfer stilisiert.²⁵³ Jenseits der in engerem Sinne politischen Kontexte kann diese Lehre aber auch in z. B. ökonomischen Zusammenhängen lesenswert erscheinen, immer dann, wenn es darum geht, sich durchzusetzen oder zu behaupten, eben den besten Ausgang aus einer Situation zu finden. So können Graciáns frühneuzeitliche Aphorismen selbst in der Organisationssoziologie von Luhmann auftauchen.

Dass Graciáns politischer Entwurf im 21. Jahrhundert sich nicht in populären Adaptionen erschöpft, sondern auch für eine Theorie des Politischen Relevanz hat, hat jüngst der Staats- und Verfassungsrechtler Christoph Möllers mit seiner Publikation *Freiheitsgrade. Elemente einer liberalen politischen Mechanik* belegt.²⁵⁴ Möllers versteht Gracián als politischen Autor, der eine politische Theorie »mittlerer Reichweite« biete. Sie erkläre nicht umfassend Politik oder das Ganze des Politischen, wie etwa Rawls Theorie der Gerechtigkeit, biete dafür aber Einblick in die praktischen Aspekte des politischen Geschehens und sei daher (wie andere frühneuzeitliche Entwürfe) nützlich für eine Erneuerung der politischen Theorie.²⁵⁵ Auch Möllers' Versuch, selbst eine politische Theorie mittlerer Reichweite zu verfassen, die diese aus der akademischen Philosophie in die gesellschaftliche Praxis lockt, ist von Gracián geprägt. Mit kurzen Prosaabsätzen lehnt er sich an die aphoristische Form an und betont dabei selbst, diese »mosaikhafte Form« sei seinem Anspruch geschuldet, keinen systematischen philosophischen Entwurf zu verfassen, denn Letztere seien »nicht in der Lage [...] zu verarbeiten, wie Politik funktioniert oder funktionieren sollte.«²⁵⁶ Dieser normative Anspruch und die dabei erfolgende Anlehnung an Gracián zeigen sich vor

252 Vgl. Lethens Formulierung: »Graciáns Maximen sind zweischneidig: Sie können, abhängig von der jeweiligen Machtkonstellation, sowohl vom Jäger als auch vom Gejagten befolgt werden.« Lethen: »Werner Krauss erfindet die kalte persona«, S. 249.

253 Carl Schmitt: *Glossarium. Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, hg. v. Gerd Giesler u. Martin Tielke, Berlin: Duncker und Humblot 2015, S. 108–109; vgl. den Kommentar der Herausgeber S. 443.

254 Christoph Möllers: *Freiheitsgrade. Elemente einer liberalen politischen Mechanik*, Berlin: Suhrkamp 2020.

255 Vgl. Christoph Möllers: »Mit Rawls kann man immer nur das Ganze ändern«. Christoph Möllers im Gespräch mit Jens Bisky über John Rawls und die Anmaßung der Gerechtigkeit«, in: *Soziopolis* (19. 10. 2021).

256 Möllers: *Freiheitsgrade*, S. 13.

allem in dem Abschnitt »Maximen für liberal-demokratische Partisanen«²⁵⁷ deutlich, wo auch inhaltlich die größten Nähen zu finden sind. Hier finden sich kurze Prosatexte, die in wenigen Sätzen eine pointierte Überschrift entfalten, etwa »Seine Interessen verfolgen, aber nicht zu sicher sein, worin sie liegen« oder »Nicht die verachten, die die Macht lieben« und dabei auch zwischen einem Rat gebenden und einem abstrakten Modus liegen.²⁵⁸ Der letzte ›Aphorismus‹, »Freiheit von sich selbst« macht mit einem den Text abschließenden Zitat von La Rochefoucauld Möllers' Orientierung an der frühneuzeitlichen Moralistik und ihrer Menschenkunde explizit. Auf eine identitätspolitische Einengung des Menschen, »Subjekte [werden] schnell Sklaven ihrer vermeintlichen Identität«, antwortet der Text mit La Rochefoucauld: »Alle unsere Eigenschaften sind ungewiss und zweifelhaft im Guten wie im Schlechten und sie verdanken sich fast immer guten Gelegenheiten.«²⁵⁹ Die Anlehnung an Gracián hilft Möllers, Freiheit »dezentral [zu] denken«,²⁶⁰ die »Vielfalt der Freiheitsüberzeugungen« in einem »Denkstil, der einen bunten Strauß von Möglichkeiten offeriert«,²⁶¹ beizukommen und zugleich den Blick auf die konkrete politische Praxis nicht zu verlieren. Mit dem Versuch, aus dem Zusammenspiel von Vielfalt und Zuspitzung, von Abstraktion und praktischer Relevanz eine politische Lehre hervorgehen zu lassen, steht auch er im Erbe von Graciáns situativer Politik.

257 Möllers: *Freiheitsgrade*, S. 276.

258 Möllers: *Freiheitsgrade*, S. 277 u. S. 280.

259 Möllers: *Freiheitsgrade*, S. 288.

260 Möllers: »Mit Rawls kann man immer nur das Ganze ändern«.

261 Jens Hacke: »Politischer Reiseführer aus dem Ledersessel«, in: *Die Zeit* 47 (2020).

IV

POETIK UND VISUELLE ÄSTHETIK

VON WITZ UND FÜLLE

1 Scharfsinnig erzählen: Das *Criticón* und seine Poetik des barocken Romans

1.1 Einführung

Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy, lector juicioso, no malicioso; y aunque el título está ya provocando ceño, espero que todo entendido se ha de dar por desentendido, no sintiendo mal de sí. He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traza en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*.

Diese Weltenhofbetrachtung, diesen Gang deines Lebens als Gedanken-gang, biete ich dir, urteilsfreudiger, nicht verurteilsfreudiger Leser, heute dar, und mag auch bereits der Titel dein Stirnrunzeln erregen, so wird doch, wie ich hoffe, jeder Einsichtige leicht einsehen, dass es nicht auf ihn abgesehen ist, dass er nicht schlecht von sich zu denken braucht. Ich habe danach getrachtet, die trockene Philosophie mit dem unterhaltsamen Einfall zu vermählen, die beißende Satire mit der eingängigen Erzählung, doch es mag durchaus sein, dass der gestrenge Gracián dies in seinem nicht so sehr wortzauberischen als vielmehr wortklauberischen *Arte de ingenio* als unernst und verspielt abtun würde.¹

Mit der Vorrede des 1651 erschienenen ersten Teils des *Criticón* lädt Gracián dazu ein, seinen Roman ausgehend von seiner theoretischen Abhandlung *Agudeza y arte de ingenio* zu lesen.² Dabei besteht kein Zweifel, dass er selbst der »strenge Gracián« ist, der die Vielfalt dieses Romans, der zugleich philosophisch trocken und unterhaltsam erfunden, scharf satirisch und episch süß sein will, kritisieren würde. Gracián publiziert auch seinen Roman unter Pseudonymen, García de Marlonés (Teil I) und Lorenzo Gracián (Teil II u.

1 Gracián: *El Criticón*, I. »A quien leyere«, S. 6; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 11.

2 Dieser Forschungsansatz wurde etwa von Klaus Heger und Benito Pelegrín verfolgt. Vgl. Klaus Heger: *Baltasar Gracián. Eine Untersuchung zu Sprache und Moralistik als Ausdrucksweisen der literarischen Haltung des Conceptismo*, Heidelberg: Univ. Diss. 1952. Vgl. Benito Pelegrín: *Éthique et Esthétique du Baroque. L'Espace Jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles: Actes Sud 1985, S. 50 f.

III).³ Als Anagramm seines Namens (Gracián y Morales) bzw. als Verwendung des Namens seines jüngeren Bruders sind sie leicht zu entschlüsseln. Die mit dieser spärlichen Verschleierung (vielleicht) verbundene Hoffnung, die Prüfung durch den Orden zu umgehen und diesem zugleich die Möglichkeit zu geben, das Buch nicht als Produkt eines seiner Vertreter sehen zu müssen, wird enttäuscht: In der Folge der Publikation des dritten Teils verhängt der Jesuitenorden Disziplinarmaßnahmen gegen Gracián.⁴

Die Vorrede stellt den Text als Verbindung verschiedenster Formen und Genres vor (Philosophie und Fiktion, Satire und Epos) und als an der *copía* geschulte Sammlung und Nachahmung der Vorbilder seines Autors:

En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo.

Aus allen Autoren mit gutem Genius war ich nachzuahmen bedacht, was immer mir zusagte: aus Homer die Allegorien, aus Äsop die Fabeln, das Lehrreiche aus Seneca, das Scharfsinnige aus Lukian, aus Apuleius die Beschreibungen, aus Plutarch die Moral, aus Heliodor die Verwicklungen, aus Ariost die Unterbrechungen, aus Boccacini die Krisen und aus Barclay die Bissigkeiten.⁵

Die Fülle an Formen und Referenzen sammelt Gracián in einer Rahmehandlung. Zwei prototypische Figuren, Critilo, der Reife und Kritische, und Andrenio, der Naive, Vater und Sohn durchlaufen einen Lebensweg durch Kindheit, Jugend, Mannesalter und Alter. Ihr Weg führt sie durch das Spa-

3 Mercedes Blanco sieht in den Pseudonymen einen Beitrag zum »statut moderne de l'écrivain en allégeant autant que possible ses livres d'autorisations autres que les vertus intrinsèques du texte«, denn das Pseudonym bezeichne »un homme sans qualités, discret jusqu'à la transparence, malgré son modeste titre nobiliaire. Dépourvu de titres universitaires, de distinctions, de charges et de garanties doctrinales, il ne peut compter que sur son éloquence pour être écouté et applaudi.« Mercedes Blanco: »La troisième partie du *Criticón*: dernière partie ou œuvre dernière?«, in: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* (18. Juni 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23554>, DOI: 10.4000/e-spania.23554 (letzter Abruf 1. 7. 2019), hier Abschn. 35.

4 Die Ausmaße und Bedeutung der Konsequenzen sind viel besprochen; vgl. u. a. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 5–21 u. Luis Sánchez Lailla u. José Enrique Laplana: »Introducción«, in: Gracián: *El Criticón*, I, S. XIII–LXXXV, bes. S. XXVI–XXVIII.

5 Gracián: *El Criticón*, I. »A quien leyere«, S. 6; ders.: *Das Kritikón*, übers. v. Köhler, S. 11 f.

nien, Frankreich, Deutschland und Italien des 17. Jahrhunderts (die rudimentäre Handlung fällt in die Regentschaft Philipps IV., die von 1621 bis 1665 dauerte). Diese Reise hat exemplarischen Anspruch, so ist die zitierte Formulierung, der Leser sehe hier sein eigenes Leben, zu verstehen: »el curso de tu vida en un discurso«.

Die Rahmenhandlung des Romans wird geleitet von der Suche nach einer Frau, Felisinda. Sie ist eine Personifikation des Glücks und zugleich, so die eingeschobene Familiengeschichte, die verlorene Geliebte Critilos und die Mutter Andrenios. Diese Suche bleibt jedoch erfolglos. Felisinda wird nicht gefunden, die Reise endet auf einer Insel in einem Meer aus Tinte. Gemeinsam durchwandern Critilo und Andrenio die einzelnen *crisi* des Romans, in denen sie in zahlreichen Szenen immer wieder vor die Herausforderungen einer Welt voller Fallen und Tücken gestellt werden. Häufig ist ihnen eine Art Führerfigur zur Seite gestellt, welche das Geschehen kritisch kommentiert. Gerade diese zahlreichen allegorischen Szenen machen den Roman aus, während die Geschichte der erfolglosen Suche eher zweitrangig erscheint.

Das *Criticón* entwirft eine scharfsinnige Romanpoetik. Sie stellt sich der für den frühneuzeitlichen Roman zentralen Herausforderung, wie Fülle syntagmatisiert und erzählt werden kann. Dafür nutzt sie eine konzeptistisch verstandene Allegorie. Sie greift dabei das für die Genese des Romans entscheidende Erzählverfahren des *entrelacement* auf, das insbesondere an Ariost, aber auch Cervantes beschriebene Verfahren der Verflechtung vieler Handlungs- und Erzählstränge, und entwickelt es im Zeichen der scharfsinnigen Allegorie fort. Damit schafft Gracián eine – etwa von Cervantes zu unterscheidende – Grundlage für die Entwicklung des Romans.

1.2 Kritik und Krise. Begriff, Form und Gegenstand

Gracián etikettiert seinen Roman mit dem Begriffsfeld von Krise und Kritik:⁶ Der Titel lautet *Criticón*, die einzelnen Kapitel sind als »crisi« (Köhler übersetzt »Krisis«) überschrieben, und einer der Protagonisten heißt Critilo. Im zeitgenössischen Spanisch sind allein ›crisis‹, das Nomen und Adjektiv ›crítico/a‹ sowie das Verb ›criticar‹ geläufig, und Gracián gibt kaum Hinweise, wie er diese Benennungen verstanden haben will. Das Augmentativ »-ón« legt es nahe, das *Criticón* als ›große Kritik‹ oder personifiziert als den ›großen

6 Vgl. zum Folgenden meinen Aufsatz: »Zu einer barocken Romanpoetik der Krise. Graciáns *Criticón*«, in: *Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*, hg. v. Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig, Paderborn: Fink 2018, S. 217–231.

Kritiker« zu verstehen. Heute wird ›criticón‹ dementsprechend im Sinne von ›Nörgler‹ verwendet, damals handelte es sich um eine Neuschöpfung. Diese aktuelle Bedeutung ist bei Gracián jedoch noch nicht nachzuweisen, vielmehr kann man davon ausgehen, dass sich die Wortbildung an die beiden mit *Satyricon* betitelten Werke von Petronius und Barclay anlehnt.⁷ Auch die Kapitelüberschriften »crisi« haben ein Vorbild: In seiner Vorrede an den Leser schreibt Gracián, er übernehme die Benennung der Kapitel als »crisi« von Boccacini.⁸

Obgleich auch schon das Wort ›crítica‹ geläufig ist, sind im Spanischen des 17. Jahrhunderts in ›crisis‹ noch beide Begriffsstränge, Kritik und Krise, verbunden.⁹ Dominant ist dabei das antike medizinische Verständnis der kritischen Tage einer Krankheit.¹⁰ Galen bestimmt die Krise als Umschlagpunkt

7 Vgl. den Kommentar von Miguel Romera-Navarro in seiner Ausgabe des *Criticón*. Baltasar Gracián: *El Criticón*, hg. v. Miguel Romera-Navarro, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press u. London: Humphrey Milford: Oxford Univ. Press 1938–1940, Band I-III, S. 97, FN 19. John Barclays erstmals 1605 erschienener neulateinischer Roman *Euphormionis Lusini Satyricon* ist ein allegorischer Roman, der verschlüsselt die zeitgenössische Religion und Politik kritisiert. Vgl. Charles J. Davis: »John Barclay and His ›Argenis‹ in Spain«, in: *Humanistica Lovaniensia* 32 (1983), S. 28–44. Gracián verwendet »Satiricón« als Unterüberschrift im *Discreto* (»Contra la figurería«), und auch hier bezeichnet das Augmentativ nicht den ›großen Satyriker‹, sondern eher ein satirisches Kapitel. Gracián: *Obras completas*, S. 313.

8 Gemeint sind hier Boccacinis *Ragguagli di Parnaso* (ca. 1614) – wie das *Criticón* eine Satire der zeitgenössischen Welt. Gracián erwähnt die »crisis« von Boccacini lobend auch in dem *Discurso* über die »crisis juiciosas« der *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 28, S. 328. Gracián nennt Boccacini in der *Agudeza* und im *Criticón* häufig, die Stellen dazu und andere Bezugnahmen auf Boccacini versammelt Robert Haden Williams: *Boccacini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha u. Wisconsin: George Banta Publishing Company 1946, S. 62–75.

9 Am einflussreichsten ist die Begriffsgeschichte von Reinhart Koselleck aufgearbeitet worden; Reinhart Koselleck: »Krise«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, Bd. 3, S. 617–650. Reinhart Koselleck: »Krise I«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Bd. 4, Sp. 1235–1240. Vgl. auch die prägnante Darstellung von Eckhard Lobsien: »Renaissance-Krisen«, in: *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, hg. v. Henning Grunwald u. Manfred Pfister, München: Fink 2007, S. 95–113, bes. S. 95–97.

10 Vgl. Otis H. Green: »Sobre el significado de ›crisi(s)‹ antes de ›El Criticón‹. Una nota para la historia del conceptismo«, in: *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1958, S. 99–102. Green führt Liñan y Verdugos Begriffsbestimmung von 1620 an: »Crisis es un vocablo de naturaleza griega, de la facultad de la arte médica, que quiere decir juicio, del verbo crino, que es juzgar, porque en los días que llaman los médicos de juicios, como son en las enfermedades agudas el seteno, el onceno o catorceno, con la observancia de sus cuentos y sucesos, conforme a sus entradas o salidas, hacen juicio de la enfermedad.« Liñan y Verdugo zitiert nach Green: »Sobre el significado de ›crisi(s)‹ antes de ›El Criticón‹«, S. 99.

einer Krankheit hin zur Genesung – oder zum Tod.¹¹ Hier schwingt schon die zweite Bedeutungswurzel der Krise mit, die Krise als Urteil, die später in den Begriffsarm der Kritik abzweigt, insofern der Therapeut, ausgehend von der richtigen Berechnung des Zeitpunkts der Krise, eine Prognose für den Kranken stellen kann.¹² So erhält der medizinische Strang langsam seine für die weitere Begriffsentwicklung entscheidende Ausweitung auf das menschliche Gemeinwesen: Damit kann jetzt auch von gesellschaftlichen, politischen oder wirtschaftlichen Vorgängen als ›crisis‹ gesprochen werden, so heißt es etwa 1627 bei Sir B. Rudyerd: »This is the Chrysis of Parliaments; we shall know by this if Parliaments life or die.«¹³

Graciáns Verwendung von ›crisi‹ bzw. ›crisis‹ legt zunächst eine kritische, urteilende Konnotation nahe, etwa wenn er in der Vorrede zu seinem Buch *El Político*, einer Lobschrift auf Ferdinand den Katholischen, behauptet, sein Werk sei »no narración de sus hazañas, discurso sí de sus aciertos; crisi de muchos reyes, que no panégiris de uno solo« (»nicht die Erzählung ihrer Heldentaten, sondern Abhandlung ihrer Erfolge; Kritik vieler Könige, nicht Lobpreis eines einzelnen«).¹⁴ Hier wird die ›crisi‹ dem Lobpreis gegenübergestellt; genauso wenn er im vierten Diskurs der *Agudeza y arte de ingenio* die »conceptuosa panegiri« von der »ingeniosa crisi« unterscheidet und die eine als »alabando« (lobend) beschreibt, die andere als »vituperando« (schmähend).¹⁵

11 »I call the swift agitation that occurs during illnesses a ›crisis‹, and I hold that its outcome is toward recovery in most cases, but occasionally it leads to death.« Glen M. Cooper: *Galen, De diebus decretoriis. From Greek into Arabic. A Critical Edition, with Translation and Commentary* [...], Farnham u. a.: Ashgate 2011, 773.8, S. 102.

12 So wurde z. B. angenommen, dass Krisen am siebten Tag meistens zur Genesung, die am sechsten zum Tod führen: »And you hear them saying that the condition of this patient is like that of a man who has been brought before a judge who condemns him to death. On this meaning the name ›crisis‹ is placed, that is to say, the verdict or the judgment.« Cooper: *Galen, De diebus decretoriis*, S. 100. Der zweite Satz ist eine Zufügung des arabischen Übersetzers.

13 Sir B. Rudyerd zitiert nach Koselleck: »Krise«, S. 620. Für den spanischen Kontext vgl. Maravall: *La cultura del Barroco*, bes. S. 57–61.

14 Gracián: *Obras completas*, S. 107. In seiner kommentierten Ausgabe des *Criticón* weist Romera-Navarro in seiner Fußnote zu dem Begriff ›crisi‹ dieses Zitat fälschlich als dem Primer Tratado der *Arte de Ingenio* entstammend nach. Gracián: *El Criticón*, hg. v. Romera-Navarro, S. 103, FN 2.

15 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 4, S. 40. Später handelt er von der »Agudeza crítica, y maliciosa« (ebd., Disc. 26, S. 286) bzw. von den »crisis irrisorias« und »crisis juiciosas« (ebd., Disc. 27, S. 300 u. Disc. 28, S. 315). Im 291. Aphorismus des *Oráculo manual* spricht er von der »juiziosa Crisi« (Gracián: *Oráculo manual*, hg. v. Blanco, S. 256), der sechste »Realce« des *Discreto* »No sea desigual« trägt als Unterüberschrift »Crisis« (Gracián: *Obras completas*, S. 290); mit den verschiedenen Unterüberschriften der »Realces« werden stets Redeweisen oder Genres benannt, die vorangehenden sind etwa als »Alegoría«, »Memorial« bzw. als »Razonamiento académico« betitelt (Gracián: *Obras completas*, S. 282, S. 285 u. S. 287).

Allerdings sollte schon Graciáns Attribuierung einer »crisi(s)« als ingenios vor einem allzu eindeutigen Verständnis des Begriffs warnen, und so weisen auch Otis H. Green und Hellmut Jansen darauf hin, dass »crisi(s)« bei Gracián in das Feld des geistreichen Scharfsinns bzw. des Konzeptismus falle.¹⁶ Eine »crisi(s)« wäre in Graciáns Verständnis wohl kaum ingenios, wenn sie nicht, wie das Ingenios selbst und seine Kunst, also die *agudeza*, hochgradig ambivalent wäre.

Das Konzept lebt von der Spannung zwischen den Extremen, und diese kann nicht in eine Richtung aufgelöst werden. Eine solche Spannung charakterisiert auch die Poetik der Krise, die das *Criticón* als Ganzes und in seinen einzelnen Krisen vorführt. Sie basiert auf einem Verständnis der Krise, das ihre Unentschiedenheit betont und damit weniger die Bedeutung von Kritik, sondern von Krise im medizinischen Sinne aufgreift. Die Krise ist ein »Zustand unaufgelöster Spannung«¹⁷ zwischen zwei (lebens-)entscheidenden Extremen, sie tritt genau dann ein, wenn eine »Entscheidung fällig, aber noch nicht gefallen ist.«¹⁸ Dies schließt an Galens Bestimmung der Krise als jenen Moment an, in welchem noch nicht deutlich ist, ob die Krankheit des Patienten zum Tod führen oder ob es zur vollständigen Genesung kommen wird. Dabei sind beide Ausgänge der bestehenden Situation latent. Diese Latenz richtet die Krise auf eine kommende Entscheidung aus, deren Eintreten die Krise selbst aufheben wird. Das Moment der Unentschiedenheit der Krise steht damit in Spannung zu dem verwandten Begriff der Kritik, die auf einer Entscheidung, etwa über die Güte eines besprochenen Gegenstands, basiert. Kritik an zahlreichen gesellschaftlichen Missständen des europäischen 17. Jahrhunderts ist im frühneuzeitlichen Roman allgegenwärtig, jedoch möchte ich im Folgenden aufzeigen, dass dessen Poetik besonders von dem der Krise eigenen Moment der Unentschiedenheit bestimmt ist – das wiederum an die Stilistik des Konzeptismus genauso wie an die von Relationalität geprägte Lebenslehre anschließt. Bei Gracián bedingt die Bezugnahme auf die Krise ein poetologisches Moment. Es handelt sich um eine Form des offenen und unabgeschlossenen Erzählens, das ich im folgenden Kapitel genauer beschreiben werde. Nichtsdestotrotz erfasst diese Erzählweise auch ein Moment der Krise im Sinne eines kritischen Zustands, den ich zunächst kurz umreißen möchte, denn hier wird Graciáns Zeitdiagnose am deutlichsten.

16 Hellmut Jansen versteht »crisis« bei Gracián gemeinsam mit »concepto«, »sentencia« und »sutileza« als Unterbegriff von »agudeza«. Vgl. Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, S. 45; vgl. auch Green: »Sobre el significado de »crisi(s)« antes de »El Criticón««, S. 100–101.

17 Lobsien: »Renaissance-Krisen«, S. 96.

18 Koselleck: »Krise«, S. 619.

Der Beginn des Romans verortet das Geschehen zeitlich nach Beginn der Regentschaft Philipps IV. (1621) und räumlich vorwiegend auf der iberischen Halbinsel und somit im Zentrum der sozioökonomischen Krise des 17. Jahrhunderts. Nach den militärischen Erfolgen des 15. und 16. Jahrhunderts, die der spanischen Krone einen ungeheuren Reichtum bescherten, wird das 17. Jahrhundert gängig als Zeit der »Dekadenz«,¹⁹ des Niedergangs bzw. gar der »Agonie«²⁰ beschrieben. Dafür sprechen schon allein die zahlreichen Staatsbankrotte während der Regentschaft Philipps IV., aber auch die Aufstände, die der wachsenden Armut der Bevölkerung entsprangen.²¹ Dabei kann man davon ausgehen, dass das spanische 17. Jahrhundert nicht erst retrospektiv als Krisenzeit verstanden wurde, sondern dass auch die Zeitgenossen die sozialen und gesellschaftlichen Zustände als krisenhaft wahrnahmen. Das hat José Antonio Maravall in seiner für das spanische Barock grundlegenden Studie *La cultura del Barroco* 1975 gezeigt, indem er auf die enge Verflechtung der gesellschaftlichen Probleme des 17. Jahrhunderts und der »barocken Kultur« hingewiesen hat, die seiner Meinung nach aus einem neuen Bewusstsein des Einzelnen über eine Krise heraus entstand:

Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período.²²

19 Vgl. z. B. Friedrich Edelmayer: »Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474–1700)«, in: *Geschichte Spaniens*, hg. v. Peer Schmidt u. Hedwig Herold-Schmidt, Stuttgart: Reclam 2013, S. 123–208, hier S. 180–208. Edelmayer referiert diese gängige Ansicht der Dekadenz des 17. Jahrhunderts kritisch. Die Einordnung als Dekadenz gelte nur in nationaler Perspektive, europäisch bilde sich wieder ein Gleichgewicht heraus. Der »Niedergang Spaniens« sei daher nur ein »relativer« (ebd., S. 183).

20 Vgl. z. B. Geoffrey Parker: *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*, New Haven u. CT: Yale Univ. Press 2013, Kap. 9: »The Agony of the Iberian Peninsula, 1618–89«, S. 254–290.

21 Die jüngere Forschung setzt diese Situation Spaniens zunehmend in einen europäischen und globalen Kontext und zeichnet damit ein komplexeres und globaleres Bild der Probleme des 17. Jahrhunderts – immer wieder mit dem Impuls, darin einen Spiegel unserer heutigen »Krisen-Zeit« zu sehen. Vgl. Parker: *Global Crisis*, S. XV–XVI u. S. 686–697. Auch Joseph Vogl sieht eine Verbindung zwischen den heutigen (Wirtschafts-)Krisen und Entwicklungen des 17. Jahrhunderts. Damals ist laut Vogl ein neuer Machttypus entstanden, in dem sich Ökonomie und Politik durchdringen und der sich einer demokratischen Kontrolle entzieht. Vgl. Vogls prägnante Zusammenfassung seines Arguments in der Vorbemerkung seines Buches: *Der Souveränitätseffekt*, Zürich: Diaphanes 2015, S. 7f.

22 Maravall: *La cultura del Barroco*, S. 55; Übers. J. Sch.

Wir glauben (und das wird unsere These sein), dass das Barock eine Kultur ist, die in der Antwort besteht, ungefähr während des 17. Jahrhunderts, welche die aktiven Gruppen in einer Gesellschaft gaben, die in eine harte und schwierige Krise eingetreten war, die mit kritischen Bewegungen in der Wirtschaft der gleichen Zeit

Der im Barock entstehende »*hombre moderno*«²³ zeichne sich durch ein Wissen um die Krise und den Impetus, dagegen einzuschreiten, aus. In politischen und ökonomischen Traktaten der Zeit werde dieser kritische Impuls in Analogie zum Arzt gefasst: Der Kritiker empfiehlt sich als Arzt oder Chirurg der Krankheiten der Gesellschaft.²⁴

Gracián ist nicht nur für Maravall einer der Gewährsmänner der barocken, krisenhaften Kultur. Und zweifelsohne lässt sich das stark konfliktive soziale Bild, das seinem *Oráculo manual*, aber auch dem *Criticón* zugrunde liegt, als Zeitdiagnose lesen. Jedoch bleibt die Krise der Welt, welche das *Criticón* entwirft, erstaunlich unpräzise und historisch unspezifisch. Das liegt nicht nur daran, dass Referenzen auf die konkreten Probleme der Zeit fehlen, sondern auch daran, dass nicht deutlich wird, ob die Krise der Welt eine historisch spezifische ist oder ob Gracián die Welt als immer und grundsätzlich in einer Krise versteht. Zahlreiche Textpassagen suggerieren zwar, dass die als schwierig, konfliktiv und krisenhaft beschriebene Situation eine historisch neue ist und sich von der Vergangenheit unterscheidet.²⁵ Auch die historische und räumliche Verortung des Geschehens zu Beginn des *Criticón* und Passagen des Romans, in denen von einer starken Veränderung der höfischen Kultur gesprochen wird, legen eine spezifische Krise nahe.²⁶ Allerdings bleibt die geäußerte Kritik so allgemein und so grundsätzlich, dass sie sich gegen alles und somit gegen die Welt überhaupt zu richten scheint. Diese allgemeine Auffassung der Welt als krisenhaft mag für Maravalls These eines neuen Selbstbewusstseins sprechen, rückt den Roman jedoch von Spezifika der historischen Situation Spaniens im 17. Jahrhundert ab. Vielmehr teilt

23 Maravall: *La cultura del Barroco*, S. 57.

24 Vgl. Maravall: *La cultura del Barroco*, S. 58.

25 Vgl. den Auftakt des *Oráculo manual*: »*Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoy para un sabio, que antiguamente para siete [...]*«. Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 1, S. 345. Poppenberg hat diesbezüglich von einer »katastrophale[n] Fundamentalaporie« gesprochen: Einerseits bedarf die nach dem Sündenfall korrumpierte Natur das menschliche Ingenium zur Korrektur, andererseits führt genau dieses Eingreifen des Menschen zu weiteren Fehlern. Gerhard Poppenberg: »Ganz verteufelt human. Gracián als Moralist«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 170–200, hier S. 191.

26 Vgl. Gracián: *El Criticón*, I.1, S. 9–10, S. 5 u. S. 11, S. 185–192.

der Roman die am *Oráculo manual* beobachtete Ambivalenz aus situativer Spezifik und zugleich allgemeiner, unkonkreter Formulierung, die dieses so anschlussfähig macht.

Besonders prägnant wird diese umfassende, allgemeine Kritik in dem Moment, als Critilo und sein Sohn von der unbewohnten Insel, auf der Andrenio aufgewachsen ist, »in die Welt eintreten«. Das darauffolgende Kapitel lautet »Estado del Siglo« (I.6) und beginnt mit einer Kontrastierung davon, wie die Welt sein sollte und wie sie tatsächlich ist. »Lindo y limpio« (»Reinlich und redlich«) sollte die Welt sein, ein von Gott eingerichteter Palast:

De suerte que *mundo* no es otra cosa que una casa hecha y derecha por el mismo Dios y para el hombre, ni hay otro modo como poder declarar su perfección. Así había de ser, como el mismo nombre lo blasona, su principio lo afianza y su fin lo asegura; pero cuán al contrario sea esto y cuál le haya parado el mismo hombre, cuánto desmienta el hecho al dicho, pondérela Critilo, que, con Andrenio, se hallaban ya en el mundo [...].

Mithin ist *mundo* nichts anderes als ein Haus, von Gott selbst gerichtet und gesichtet für den Menschen, und seine Vollkommenheit lässt sich auf gar keine andere Art ausdrücken. So hätte es sein sollen, wie sein Name selbst es verkündet, sein Ursprung es verbürgt und seine Bestimmung verlautet. Doch wie anders es sich verhält und wie übel der Mensch es zugerichtet hat, wie sehr die Tat das Wort verleugnet, das sollte Critilo nun ermessen. Der befand sich wohl mit Andrenio in der Welt [...].²⁷

Dieser hier postulierte Widerspruch der Welt gegen das, was sie ihrem Namen nach sein soll,²⁸ wird im Fortgang des Kapitels unter Bezugnahme auf den Topos der verkehrten Welt veranschaulicht. Die Protagonisten begegnen Menschen, die auf dem Kopf gehen:

Asomaban ya por un cabo de la plaza ciertos personajes que caminaban, de tan graves, con las cabezas hacia bajo por el suelo, poniéndose del lodo, y los pies para arriba muy empinados, echando piernas al aire sin acertar a dar un paso [...].

27 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 73; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 88.

28 Gracián spielt mit der Grundbedeutung von lateinisch *mundus* als sauber, geschmückt und geordnet und dem Gegensatz zwischen der so von Gott geschaffenen Welt und der im *Criticón* beschriebenen verkehrten Menschenwelt. Vgl. dazu Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, S. 164–172.

Soeben erschienen an einem Ende des Platzes gewisse Persönlichkeiten, die gingen kopfunter am Boden dahin, mitten im Schmutz, die Beine aber reckten sie nach oben, ganz hoch hinaus, und so warfen sie sich in die Brust, ohne doch einen Schritt voranzukommen; [...].²⁹

Mit der körperlichen Deformation ist, so erläutert anschließend Quirón, der die beiden führt, eine Verkehrung der Werte gemeint. Das ist die oben genannte Stelle, an der Gracián sich explizit auf Boschs Malerei bezieht.³⁰

–Haced cuenta –dijo el Quirón– que soñáis despiertos. ¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles. Advertid que los que habían de ser cabezas por su prudencia y saber, esos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos; al contrario, los que habían de ser pies, por no saber las cosas ni entender las materias, gente incapaz, sin ciencia ni experiencia, esos mandan.

»Beherzigt«, sagte Chiron, »dass ihr im Wachen träumt. Oh, wie hat doch Bosch so gut gemalt! Jetzt verstehe ich erst sein *capricho*, seinen wunderlichen Ulk. Dinge werdet ihr sehen, unglaublich. Macht euch klar: Die, die ihrer Klugheit und ihrem Wissen nach Köpfe sein sollten, die kriechen am Boden dahin, missachtet, gedemütigt, vergessen; die dagegen, die eigentlich Füße sein müssten, weil sie nichts können und von keiner Materie etwas verstehen, unfähige Leute, ohne Bildung und Erfahrung, die führen das große Wort.«³¹

Die Allegorie des Verkehrtherum-Gehens wird metonymisch fortgesetzt. Die menschlichen Körper, die verkehrtherum gehen, sind in der Folge falsch positionierte Teile eines größeren Körpers. Der größere Zusammenhang, der große Körper, der hier aufgerufen ist, ist der der Welt. Sie ist ihrer Ordnung beraubt, und alles sitzt am falschen Platz. Die Übertragung vom einzelnen Menschenkörper auf den Weltkörper geschieht nur mit einem »y así«, »und so«. Das sind weiter die Worte Quiróns:

–Y así va el mundo, cual digan dueñas (mejor fuera dueños). No hallaréis cosa con cosa; y a un mundo que no tiene pies ni cabeza, de merced se le da el descabezado.

29 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 79; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 95.

30 Vgl. Kap. I.1: »Bildliche Fülle: Bosch«.

31 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 79; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 95.

»Und das ist der Lauf der Welt, als hätten ihn die Dueñas, die Lästerzungen, eingerichtet (wären es doch wenigstens Dueños gewesen). Nichts stimmt zu nichts. Und eine Welt, die weder Fuß hat noch Kopf, die kommt noch gut weg, wenn man sie nur *kopflos* nennt.«³²

Die in diesen Passagen beschriebenen Verhältnisse als krisenhaft zu beschreiben, legt schon die Körperlichkeit der Bilder nahe. Hier vollzieht sich *in nuce* die Übertragung der Krise des einzelnen Körpers auf den Gemeinkörper. Die verkehrten Körper bzw. der Torso der Welt erleiden zwar keine Fieberzustände, wie sie für die medizinische Krise typisch sind, sie werden aber als Formen der Unordnung oder des Mangels beschrieben. Mit dem Verweis auf Bosch und seine *caprichos* wird dieser Mangelzustand zudem als Zustand der Fantasie oder des Alptraums charakterisiert.

Die Kopflosigkeit der Welt ruft die epistemische Verunsicherung des Barock auf, die in der Literatur der Zeit in dem allgegenwärtigen Paar von *engaño* und *desengaño* nur am prominentesten verhandelt wird und die ich hinsichtlich ihrer wissenschaftshistorischen Verortung am Beispiel der astronomischen Umbrüche und mit Blick auf ihre sozialen und politischen Konsequenzen am Beispiel der Verstellung beschrieben habe.³³ *Engaño* und *desengaño* sind die Schlagworte einer generellen »culture of uncertainty«:³⁴ Es fehlen Kriterien für eine Unterscheidung von »wahr« und »falsch«, und ebendas ist nach Ortega y Gasset das entscheidende Charakteristikum jeder Krise,³⁵ und nicht zufällig findet er dieses in der Periode zwischen 1550 und 1650 besonders ausgeprägt. Das Fehlen von Entscheidungskriterien und Glaubensgewissheiten und die damit verbundene Unsicherheit kristallisieren sich bei Gracián im Bild der kopflosen Welt – einer Welt, in das Oben vom Unten nicht mehr zu unterscheiden ist bzw. in der sich beide permanent vertauschen.

32 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 79; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 95.

33 Vgl. bes. Kap. II.1.4.1: »Astronomie und Konzeptismus: Ent- und Verzauberung des Himmels« und III.1.4: »Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische *copias*«.

34 Jeremy Robbins: *Arts of Perception. The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque 1580–1720*, Abingdon: Routledge 2007, S. 10. In wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive haben das Ofer Gal und Raz Chen-Morris aufgegriffen: Ofer Gal u. Raz Chen-Morris: *Baroque Science*, Chicago u. London: The Univ. of Chicago Press 2013, bes. S. 6–12.

35 Vgl. José Ortega y Gasset: *Esquema de las crisis y otros ensayos*, Madrid: Revista de Occidente 1942, S. 38: »[H]ay crisis histórica cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué hacer porque vuelve a de verdad no saber qué pensar sobre el mundo.« Der Mensch hätte dann keine »nuevas creencias positivas con que sustituir las tradicionales« und fühle sich daher »perdido, azorado, sin orientación.«

1.3 Aufgeschobenes, serielles Erzählen

Das *Criticón* behandelt nicht nur Krisen, sondern es evoziert sie durch seine Erzählverfahren. Sie setzen die spezifische spannungsvolle Unentschiedenheit der Krise, nämlich unentschieden zu sein und zugleich ›Entscheidungsdringlichkeit‹ zu suggerieren, narrativ um. Im Kapitel »Estado del Siglo« lässt sich ein solcher Drang zur Entscheidung beobachten, als Versuch, der Uneindeutigkeit der krisenhaften Situation zu entgehen bzw. sie zu lösen. Dieser Drang wird jedoch nicht befriedigt, vielmehr wird die Lösung immer weiter aufgeschoben.

Nach seinem ersten Einblick in die Welt will Andrenio wieder zurück auf seine einsame Insel, in die Höhle, in der er zwischen Raubtieren aufgewachsen ist: »¿para qué me has traído al mundo?, ¡oh Critilo! ¿No me estaba yo bien a mis solas? Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada. ¡Alto, huigamos de tan insufrible confusión: sentina, que no mundo!« (»wozu hast du mich dann in die Welt geholt, Critilo? War ich denn nicht allein viel besser dran? Jetzt ist es so weit mit mir: Ich will wieder zurück in meine Höhle, in die Höhle meines Nichts. Halt ein! Fliehen wollen wir aus solch unerträglicher Wirrsal, ein Pfuhl ist das, keine Welt!«)³⁶ Und man fragt sich, warum der Roman Andrenio an dieser Stelle nicht Recht gibt. Warum nicht zurück in diesen Ort irdischer Vollkommenheit, dessen gelungene Schöpfung am Anfang ausgiebig beschrieben wurde? Ist mit der Verkehrung der Welt nicht alles gesagt und der Ausweg gewiesen? Warum die Protagonisten noch durch 32 weitere *crisi*, mindestens ebenso viele allegorische Szenen und ca. 800 Seiten laufen lassen? Wenn es dem Roman um Kritik geht, ist diese hiermit vollständig geäußert, alles Folgende ist nur die exzessive Ausfaltung ihrer Details oder, mit dem Titel einer der folgenden »crisi« gesprochen, ein »Anfiteatro de monstruosidades« (eine »Schaubühne der Abartigkeiten«).³⁷

Die Antworten auf Andrenios Wunsch, umzukehren, sind fadenscheinig: Critilo behauptet, kein Mensch könne umkehren, denn wenn dem so wäre, hätten das alle schon getan, und Quirón meint, bald würde Andrenio sich daran gewöhnt haben und selbst so geworden sein. Auf Andrenios Insistieren, ob man dann nicht wenigstens die Welt ändern könnte, heißt es, das versuchen zwar die Toren, es sei aber ebenso unmöglich wie »concertar a Castilla y descomponer a Aragón« (»Kastilien in Ordnung und Aragón in Unordnung zu bringen.«)³⁸ Schließlich jedoch verspricht Quirón einen Ausweg: »Yo te

36 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 93; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 110 f.

37 Gracián: *El Criticón*, II.9, S. 427; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 492.

38 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 94; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 112.

le [un remedio] he de dar –dijo el Quirón–, tan fácil como verdadero, si me escuchas en la crisis siguiente.« (»Doch, ich kann dir ein Mittel geben«, sagte Chiron, »so einfach wie zuverlässig. Aber dafür musst du mir in der nächsten Krisis zuhören.«)³⁹ Damit endet die Krisis. Eine Entscheidung, wie mit der Welt richtig umzugehen wäre, ist nicht getroffen, genauso wenig ein Ausgang aus der Krise gewiesen, beide werden ins nächste Kapitel verlagert. Die Lösung der Krise liegt in der nächsten Krise.

Dieser narrative Aufschub ist für Graciáns Poetik der Krise zentral. Gracián greift hier ein Verfahren der italienischen *romanzi* auf, das er in der Vorrede Ariost⁴⁰ zuschreibt: Dort heißt es, er habe versucht, dessen »suspensionses« nachzuahmen.⁴¹ Gemeint ist das u. a. unter dem Begriff des »entrelacement«⁴² beschriebene Erzählverfahren der Verflechtung vieler Handlungsstränge, aber auch die Unterbrechung eines Handlungsstranges durch ein Kapitelende und die damit einhergehende Spannungssteigerung. Ariost unterbricht häufig am Kapitelende die Handlung an einem Höhepunkt, um sie dann im nächsten fortzusetzen oder den Schauplatz zu wechseln, um erst später wieder anzuknüpfen. Gracián greift in seinem eigenen Schreiben eben dieses Verfahren auf und nimmt so Anleihen am Erzählmodus des Abenteuers.⁴³ Häufig enden Kapitel mit dem Hinweis, dass die Auflösung einer schwierigen

39 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 95; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 112.

40 Gracián kannte Ariosts *Orlando furioso* gut und schätzte Ariost, das belegen die zahlreichen Verweise auf ihn genauso wie die zahlreichen Kommentare zu ihm. Andrenio legt er im dritten Teil in den Mund, der »ingenioso Ariosto«, sei »no bien entendido hasta hoy« – »der phantasiereiche Ariosto«, »der bis heute noch immer unverstanden ist«. Gracián: *El Criticón*, III.7, S. 683; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 772. Vgl. den Kommentar von Cuartero, Laplana, Sánchez Laílla: *El Criticón*, II. »Notas complementarias«, I, prel., 26, S. 13 f. Die Autoren listen die Stellen im *Criticón* auf, an denen sich Gracián auf Ariost bezieht, und geben einen Überblick über die Forschungsliteratur zum Verhältnis von Ariost und Gracián. Vgl. auch Jorge Checa: »Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando furioso en El Criticón«, in: *Hispania* 71.4 (1988), S. 743–751. Maxime Chevalier: *L'Arioste en Espagne 1530–1650: Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Bordeaux: Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Univ. de Bordeaux 1966.

41 Gracián: *El Criticón*, I. »A quien leyere«, S. 6.

42 Vgl. Karlheinz Stierle: »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313, hier bes. S. 271, dort auch Nachweise der Forschungsgeschichte zum *entrelacement*, eingeführt wurde der Begriff durch F. Lot (1918). Vgl. auch Martin von Koppenfels: »Dulcinea und die cervantinische Maschine«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 131–155.

43 Vgl. dazu meinen Aufsatz, Johanna Schumm: »Allegorie und Abenteuer. Begehren nach Deutung in Graciáns *Criticón*«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 157–173.

Situation im nächsten erfolge oder dass kurz Atem geholt werden müsse.⁴⁴ Auch innerhalb der Kapitel gibt es solche Aufschübe, insbesondere in Situationen, in denen die beiden Protagonisten getrennt werden.⁴⁵

Die offenen Kapitelenden dienen bei Gracián nicht wie bei Ariost der kunstvollen Verkettung verschiedener Handlungsstränge, darin ist Gracián viel weniger komplex und eloquent, sondern sie unterstreichen die mit dem Begriff der Krise beschriebene Suspension einer Entscheidung der Deutung und damit eine kritische Ambivalenz.

Der Aufschub in der besprochenen *crisi* ist umso größer, als auch das nächste Kapitel mit allgemeineren Reflexionen beginnt, erst nach ungefähr zwei Seiten setzt die Erzählung um Andrenio und Critilo wieder ein, allerdings ist Quirón schon lange weg. Sein Andrenio gegebenes Versprechen wird vom Erzähler nachgetragen: Das Mittel, um in der Welt zurechtzukommen, so heißt es, bestehe darin, die Welt verkehrtherum zu sehen.⁴⁶

Doch das ist höchstens eine vorläufige Lösung und in jedem Fall eine dürftige, das macht der Roman schon gleich in der nächsten Begegnung der beiden Protagonisten deutlich. Sie treffen in einer von Schlangen gezogenen und einem Fuchs gelenkten Kutsche auf ein Wesen, das der Text wie folgt beschreibt: »monstruo, digo muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya mozo, ya viejo; ya pequeño, ya grande; ya hombre, ya mujer; ya persona, y ya fiera; tanto, que dijo Critilo si sería este el celebrado Proteo« (»ein Zwitter, ja eigentlich mehrere in einem, denn bald war er weiß, bald schwarz; bald Jung, bald alt; bald Klein, bald groß; bald Mann, bald Frau; bald Person, bald Tier, so dass Critilo sich fragte, ob das nicht der berühmte Proteus sei.«)⁴⁷ Das bisher gepriesene Mittel – Verkehrtherum-Sehen – bringt keine Abhilfe, denn die proteische Figur wandelt sich permanent. Diese Figur könnte wohl

44 Mit dem Atemholen endet gleich die erste *crisi* des Romans. Dieses Verfahren wurde auch von Graciáns Zeitgenossen als Anleihe an der Abenteuerliteratur wahrgenommen und kritisiert. In der kurz nach der Erstpublikation erschienenen Kritik von Matheu y Sanz heißt es: »Los fines de las crisis son imitación de los *Amadises* y *Esplandianes*, pues, cuando más engolfado en la narración, la dejas en calma, diciendo *que lo ha de decir la crisi siguiente*.« (»Die Enden der Crisi ahmen die Amadises und Esplandianes nach; denn, wenn am meisten eingetaucht in die Erzählung, lässt Du sie ruhen und sagst, dass Du das in der nächsten Crisi sagen wirst.«) Matheu y Sanz: »La Crítica de Reflexión de Lorenzo Matheu y Sanz«, S. 107.

45 Vgl. z. B. Gracián: *El Criticón*, I, 8, S. 126; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 146: »Pero dejémosle tan bien entretenido y sigamos un rato al prudente anciano que camina en busca de Andrenio a la corte del famoso rey Falimundo.« (»Doch lassen wir jetzt Critilo in so guter Gesellschaft und folgen wir ein Weilchen dem klugen Alten, der auf der Suche nach Andrenio zum Hofe des berühmten Königs Falimundo unterwegs ist.«)

46 Vgl. Gracián: *El Criticón*, I, 7, S. 98; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 114.

47 Gracián: *El Criticón*, I, 7, S. 100; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 116.

im Bestiarium der Verstellungskünstler des *Oráculo manual* als Beispiel der Notwendigkeit einer situativen Politik auftauchen – je nachdem, wer hier erscheint, wäre anders zu handeln. Im *Criticón* steht sie für eine epistemische Problematik: Die sich wandelnde proteische Figur, denen die beiden Protagonisten in der von Schlangen gezogenen Kutsche begegnen, führt die Menschen an eine Quelle der Täuschung, die dem Mittel, das Quirón als Mittel zur Wahrheitsfindung angegeben hat, ähnelt. Denn auch der Quell des Proteus lässt die Menschen alles verkehrtherum sehen, führt sie damit jedoch in die Irre.⁴⁸ Wahrheitsfindung und Blendung werden hier durch die gleichen Mittel erreicht. Während ebendiese für Gracián entscheidende Problematik im *Oráculo manual* zu einer situativen Handlungslehre führt, gereicht sie dem *Criticón* zu einer seriellen Poetik. Denn jede Lösung einer Krise und jedes Ende einer *crisi* ist hier immer nur der Beginn einer neuen.⁴⁹ Die Krise ist mithin gleichermaßen Reaktion auf Fülle, nämlich auf die Fülle von sich permanent wandelnden und der Ent- bzw. Unterscheidung entziehenden Erscheinungen wie dem Proteus, und sie produziert Fülle, nämlich als Erzählform. Die permanente Reihung allegorischer Szenen und Kapitel ist ihr Resultat; Listen, Aufzählungen sind ihre kleine Schwester. Die ausgehend von Erasmus und Rabelais beschriebene textgenerative Kraft der *copia* wird hier durch die Krise verstärkt und in den Dienst einer scharfsinnigen Poetik gestellt.⁵⁰

Benjamin verknüpft die barocke Krise (oder in seinen Worten das »Fehlen«) der »Eschatologie« mit einem Verfahren der Häufung,⁵¹ Deleuze greift ebendiesen von Benjamin beschriebenen Zusammenhang in seiner Bestimmung

48 Vgl. Gracián: *El Criticón*, I, 7, S. 99–107.

49 In diesem Fall wird Andrenio krank und seine Heilung in das nächste Kapitel verschoben.

50 Zu Erasmus und Gracián vgl.: Aurora Egido: »De la Lengua de Erasmo al estilo de Gracián«, in: dies.: *Rosa del silencio: estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza Editorial 1996, S. 17–47. Allgemein zur Rezeption Erasmus' in Spanien vgl. Aunció Rallo Gruss: *Erasmus y la prosa renacentista española*, Madrid: Ediciones del laberinto 2003. Marcel Bataillon: *Èrasme et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du 16. siècle*, Paris: Droz 1937. Einen Überblick über die spanische Rezeption von Erasmus gibt: Emilio Blanco: »El proyecto »Erasmus Hispanicus«, in: *Saberes humanísticos y formas de vida*, hg. v. Aurora Egido u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2012, S. 225–228. Ob Gracián Rabelais kannte, ist bisher nicht bekannt – die spanische Rezeption Rabelais' ist bisher wenig aufgearbeitet und auch nicht ganz leicht zu erschließen, da sie jenseits des Verbots durch den Index stattfand. Beide haben zweifelsohne gemeinsame Bezugspunkte: Neben Erasmus ist v. a. Juan Vives zu nennen. Einige Hinweise gibt Antonio Domínguez Rey: »Rabelais y España«, in: *Cuadernos de investigación filológica* 6 (1980), S. 83–102.

51 »Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborene häuft und exaltiert, bevor es sich dem Ende überliefert.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 246.

des Barock als »pli qui va à l'infini« (»ins Unendliche gehende Falte«)⁵² auf, der Verlust des Zentrums macht für ihn, so hat es Niklaus Largier formuliert »die Welt als Ort endloser Multiplikation sichtbar«.⁵³ Deleuze beschreibt dabei den Moment der Vervielfältigung ausgehend von Leibniz explizit als Reaktion auf eine Krise: Leibniz reagiere auf den »long moment de crise« (»lange[n] Augenblick der Krise«)⁵⁴ des Barock, indem er die Prinzipien radikal vervielfältige, auf einen Exzess hintreibe:

C'est cela le Baroque, avant que le monde ne perde ses principes: le splendide moment où l'on maintient Quelque chose plutôt que rien, et où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes, une hybris des principes, une hybris propre aux principes.

Das ist der Barock: der wunderbare Augenblick vor dem Verlust der Prinzipien, wo man noch etwas eher als nichts aufrechterhält und wo man auf das Elend der Welt mit einem Exzeß der Prinzipien reagiert, einer Hybris der Prinzipien, einer den Prinzipien eigenen Hybris.⁵⁵

Das *Criticón* führt vor, wie eine solche krisenhaften Vervielfältigung erzählt werden kann. Krisen favorisieren eine serielle Poetik.

Wenn Gracian das *entrelacement* als Erzählverfahren der Fülle aufgreift und es in seine konzeptistische Poetik überführt, handelt er sich das gleiche Problem ein wie auch andere dem *entrelacement* verpflichtete frühneuzeitliche Texte – die von der Aristoteles-Rezeption aufgeworfene Frage nach der Einheit.⁵⁶ Wo findet die Vielfalt der Handlungs- und Erzählstränge wieder zusammen, wie schließt sich das Gewebe der vielen Erzählstränge, die Serie der immer wieder neu ansetzenden Kapitel? In Bezug auf Romane, die als

52 Deleuze: *Le pli*, S. 5; ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 11.

53 Niklaus Largier: »Die Falte. Barocke Figuration bei Gilles Deleuze und Walter Benjamin«, in: *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, hg. v. Nordverbund Germanistik, Bern u. a.: Peter Lang 2011, S. 209–219, hier S. 212.

54 Deleuze: *Le pli*, S. 92; ders.: *Die Falte*, übers. v. Schneider, S. 114.

55 Deleuze: *Le pli*, S. 92; ders.: *Die Falte*, übers. v. Schneider, S. 113f.

56 In Auseinandersetzung mit der aristotelischen Poetik reflektieren italienische Dichtungstraktate des 16. Jahrhunderts vielfach die dem Epos widersprechende Vielfalt der Handlungen der *romanzi* und ihre Wirkungen. Vgl. Manuel Mühlbacher: »Die Lust an der Endlosigkeit. Spuren des Abenteurers in der italienischen Gattungspoetik des 16. Jahrhunderts«, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin v. Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Brill/Fink 2019, S. 117–136, hier S. 117–121.

mehrbändige selbst schon als Serie angelegt sind, stellt sich diese Frage mit noch größerer Dringlichkeit.

Gracián reflektiert diese Problematik von *entrelacement* und Serialität, Fülle und Einheit, und zwar bezeichnenderweise zu Beginn des dritten Teils seines Romans. Er stellt diesen als Höhepunkt vor, er drücke den anderen Teilen das Siegel auf, schreibt er in der Vorrede. Er habe versucht, den gängigen Fehler zu vermeiden, der darin bestehe, dass die ersten Teile gut seien, die zweiten schon schwächelten und die dritten dann ganz abfielen, vielmehr habe er das Gegenteil versucht – dass der zweite schon besser als der erste und der dritte Teil nochmals besser würde.⁵⁷ Zur Länge des Romans schreibt er:

Dijo un grande lector⁵⁸ de una obra grande que sola le hallaba una falta, y era no ser o tan breve que se pudiera tomar de memoria o tan larga que nunca se acabara de leer: si no se me permitiere lo último por lo eminente, sea por lo cansada y prolijo.

Einmal sagte ein großer Leser über ein großes Werk, er finde nur einen Mangel daran: Es sei nicht kurz genug, um es im Gedächtnis behalten, aber doch nicht lang genug, um mit dem Lesen nie mehr aufhören zu können. Sollte man von meinem sagen, es sei lang genug, dann gewiss nicht wegen seiner Vorzüge, sondern wegen seiner Langweiligkeit und Weitschweifigkeit.⁵⁹

Das Werk ist nicht eines, von dem man wünscht, dass es nie endet, sondern eines, das nie zu enden scheint – und auch nicht soll, wie sich im Folgenden zeigen wird. Trotz seiner Weitschweifigkeit und scheinbaren Unendlichkeit präsentiert Gracián seine Trilogie mit diesem letzten Band als einheitliche, er habe sich an das zu halten versucht, was jeder, der etwas schreiben oder erfinden, anstreben sollte: »que sea una, que haga un cuerpo, y no cada cosa de por sí; que vaya unida, haciendo un todo perfecto.« (»dass ein Ganzes entsteht, ein zusammenhängender Körper, dass nicht jedes Stück für sich

57 Vgl. Gracián: *El Criticón*, III. »Al que leyere«, S. 522–523; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 598–599.

58 In dieser Bezugnahme auf den »großen Leser« klingt dessen ironische Zurückweisung zu Beginn der Vorrede des dritten Bandes mit. Gracián schreibt dort: »A los grandes hombres nada les satisface sino lo mucho; por eso no depreco yo letores grandes, convido solo al benigno y gustoso [...]« (»Große Menschen sind nur durch Fülle und Reichtum zufrieden zu stellen. Deshalb richtet sich meine Bitte nicht an den großen Leser, ich lade lediglich den wohl gesonnenen und bereitwilligen ein [...].«) Gracián: *El Criticón*, III. »Al que leyere«, S. 522; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 598.

59 Gracián: *El Criticón*, III. »Al que leyere«, S. 523; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 599.

bleibt, vielmehr alles zu einer Einheit vollendet wird.«⁶⁰ Damit verweist er wiederum auf seine theoretischen Bemerkungen über die »agudeza compuesta fingida«, die, so heißt es im zweiten Teil der *Agudeza y arte de ingenio*, »un cuerpo, un todo artificioso fingido« sei.⁶¹ Auf die Debatte um das aristotelische Gebot der Einheit antwortet Gracián mit der verbindenden Kraft der *agudeza*. Sie bietet eine Lösung für die Rechtfertigungsprobleme, welche gerade die im Zeichen des *entrelacement* stehenden, von Handlungsvielfalt strotzenden Texte haben; eine Lösung jedoch, die zwar die Vielfalt bündelt, jedoch auch erneut zerstreut.

1.4 Allegorische Verflechtungen

Die *agudeza*, deren Kraft nicht allein in der Verbindung, sondern genauso in der Zerstreung liegt, zeigt sich im *Criticón* am häufigsten im Allegorischen. Gracián bestimmt die Allegorie selbst als *agudeza* »compuest[a] por ficción« (»durch Fiktion zusammengesetzt«).⁶² Im *Criticón* trägt die Allegorie zur seriellen Poetik bei und gibt dieser zudem eine weitere Dimension. Gracián nutzt die Mehrgliedrigkeit des konzeptistisch Allegorischen für seine barocke Adaption des *entrelacement*.

Ich beginne mit dem reihenden Charakter, der sich daraus ergibt, dass im *Criticón* häufig auf Allegorien Deutungen folgen, wobei einzelne allegorische Szenen oft einfache Deutungen suggerieren. Erzählerisch setzt Gracián das dadurch um, dass er den Protagonisten Führer durch die Welt zur Seite stellt, die ihnen und dem Leser allegorische Erscheinungen erklären: Chiron z. B. erläutert in der Krisis »Estado del siglo« (»Zustand des Säculums«), was all die Menschen darstellen, die verkehrt herum gehen oder deformiert sind. Über einen Mann, der rittlings auf einer Füchsin sitzt und in krummen Linien rückwärts reitet, sagt er:

Pues este lo es de la política; digo, un caos de la razón de estado. Deste modo corren hoy los estadistas, al revés de los demás; así proceden en sus cosas para desmentir toda atención ajena, para deslumbrar discursos. No

60 Gracián: *El Criticón*, III. »Al que leyere«, S. 522; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 598. Zur darin enthaltenen Metaphorik eines organischen Körpers und deren Verhältnis zur Allegorie vgl. Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 384 ff.

61 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 55, »De la agudeza compuesta fingida en común«, S. 570.

62 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 3, S. 38 u. Vol. II, Trat. II, Disc. 51, S. 536.

querrían que por las huellas les rastreasen sus fines; señalan a una parte y dan en otra; publican uno y ejecutan otro; para decir no, dicen sí; siempre al contrario, cifrando en las encontradas señales su vencimiento.

Also, das hier ist der von der Politik, ich meine: vom Chaos der Staatsräson. So treiben es die Staatsmänner heutzutage, anders herum als andere Leute; so gehen sie vor, nein: zurück, um fremde Blicke abzulenken, um alles Denken irrezuführen. Sie mögen es nicht, dass man ihren Spuren nachgeht, um ihre Ziele ausfindig zu machen; sie legen falsche Fährten, verkünden das eine und tun das andere; sie meinen *nein* und sagen *ja*, von allem das Gegenteil; senden Signale aus und verschlüsseln damit ihr Vorgehen.⁶³

Auf diese Weise trägt der Text neben den Allegorien deren Allegorese schon in sich. Bisweilen kommentiert er auch den Modus des Deutens. So gibt ein Mann, der nur »der Alte« oder »der Kluge« genannt wird, Andrenio einen Spiegel, damit er besser sehen könne, »que las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho.« (»denn die Dinge der Welt muss man sämtlich verkehrt herum betrachten, um sie richtig zu sehen.«)⁶⁴ Der Roman führt dieses Anders-Sehen als allegorische Entzifferung vor, etwa in der nachgeschobenen Deutung einer Allegorie durch einen die beiden Protagonisten begleitenden Führer. Mit Blick auf dieses Zusammenspiel von Ver- und Entschlüsselung spricht Theodore L. Kassier von einer »allegorization of allegory itself.«⁶⁵ Hanno Ehrlicher wiederum beschreibt Graciáns Roman als »metaallegorisch«, insofern er die verschiedenen Formen des Allegorischen in sich aufnehme und kommentiere.⁶⁶

Für die Frage nach einer spezifischen, konzeptistischen, barocken Poetik des Romans ist das erzählerische Moment, das in diese Selbstreflexion des Allegorischen eingelegt ist, jedoch viel entscheidender als der selbstreflexive Aspekt des Allegorischen selbst. Der Roman speist sich aus einer permanen-

63 Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 82; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 98.

64 Gracián: *El Criticón*, I.8, S. 129; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 150. Die Möglichkeiten des Anders-Sehens sind auch technische. So führt das *Criticón* eine ganze Reihe von Medien für das Besser- und Anders-Sehen an – etwa die Brille, das Fernrohr oder den Spiegel – und zeugt damit auch von der zeitgenössischen Faszination für optische Medien. Vgl. Kap. II.1.4.2: »Himmels- und Textmaschinerie«.

65 Theodore L. Kassier: *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's ›Criticón‹*, London: Tamesis 1976, S. 109.

66 Hanno Ehrlicher: »Über die Kunst, Baltasar Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 84–100. Ehrlicher gibt auch einen konzisen Forschungsüberblick zur Allegorie bei Gracián.

ten Deutung des Geschehens, die das syntagmatische Voranschreiten stark verlangsamt: Im dritten Teil sagt eine Figur zu den Protagonisten: »Vosotros [...], según veo, habéis rodeado mucho y avanzado poco« (»Soviel ich sehe [...] seid ihr viel herum-, aber wenig vorangekommen«).⁶⁷ Ein großer Teil des Erzählten besteht aus auslegenden Dialogen.⁶⁸ Das Gespräch, genauer das deutende Gespräch, ist ein wesentlicher Handlungsträger des Romans.

Dieser Prozess der permanenten Deutung ist potenziell unendlich, denn in die Deutungen selbst brechen wiederum neue allegorische Momente ein, die selbst wieder der Deutung bedürfen. Dabei hat die konzeptistische Prägung des Allegorischen zur Folge, dass Verbindungen nicht nur von Allegorie zu Deutung, sondern von dort wiederum zu anderen Allegorien genauso wie zu weiteren Deutungen entstehen; was zunächst als Deutung erscheint, kann wiederum selbst Allegorie sein. In der konzeptistischen Fassung der Allegorie tritt keine der beiden Komponenten hinter der anderen zurück,⁶⁹ vielmehr entzündet sich in ihrem Aufeinander-Bezogenheit die *agudeza*.

Dazu trägt die schiere Masse an Allegorien bei und deren vielfältige Verschachtelung, die verhindert, dass ein Deutungsprozess zu einem Abschluss kommen kann; die als Interpreten der Allegorien auftretenden Figuren und ihre Deutungen sind selbst allegorisch deutbar und in größere, wiederum allegorische Szenen eingebettet. Mithin erhält der reihende Charakter des *Criticón* tatsächlich eine weitere Dimension. Es folgt allegorische Szene auf allegorische Szene, mehr noch: die Allegorien sind in sich mindestens doppelbödig, wenn sich nicht gar Falltreppen der Deutung in ihnen öffnen.

Das Verflechten der Handlungsstränge ist nicht nur ein Verfahren, was

67 Gracián: *El Criticón*, III.9, S. 736; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 828.

68 Diese Anlage in zwei Protagonisten, die als Gegenpole fungieren, ist mit anderen Romanen der Zeit verglichen worden, z. B. mit der Dynamik zwischen den Protagonisten in Cervantes' Romanen: zwischen Quijote und Sancho Pansa, zwischen Persiles und Segismundo, aber auch mit der schelmischen Doppelperspektive – etwa in Mateo Alemans *Guzmán de Alfarache*, ein von Gracián vielfach als Beispiel der *agudeza compuesta* zitierter Roman. Zu Graciáns Auseinandersetzung mit Mateo Alemán, vgl. Emilio Blanco: »Guzmán de Alfarache y un modelo de Agudeza«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 3–25. Der geläuterten, konvertierten Perspektive des erzählenden Ich entspräche dann Critilo, der momentan erlebenden Perspektive Andrenio. Eine solche Zuordnung verkennt aber, wie Ehrlicher schon konstatiert hat, dass – während der Guzman durch die Erzählstimme in erster Person durch eine »ironische Subjektivität« (Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 382) geprägt ist, die diesen potenziell mehrdeutig macht –, die auktoriale Erzählperspektive Graciáns zunächst keinen »Deutungskonflikt« (ebd., S. 383) zulässt. Vielmehr entsteht »grundsätzliche[n] Mehrdeutigkeit« (ebd., S. 383) aus anderen narrativen Verfahren des Romans, allen voran dem Allegorischen.

69 Vgl. Ehrlichers Interpretation einer allegorischen Szene als Metaallegorie. Ehrlicher: »Über die Kunst, Baltasar Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen«, S. 7.

Vielfalt erzählerisch möglich macht, sondern auch eines, welches die Vielfalt ordnet und bündelt.⁷⁰ Als solches fungiert es schon in den *romanzi*. Barocke Romane, allen voran der *Quijote* entwickeln das *entrelacement* in einer Weise weiter, dass es eine Grundlage für moderne Romanpoetiken bilden kann.⁷¹ Dabei führen verschiedene Wege in die Moderne. Der barocke Roman kennt mindestens drei Formen der Fortentwicklung des *entrelacement*, die jeweils dessen integrative, bündelnde Kraft um ein streuendes, potenziell wucherndes Moment ergänzen: erstens eine »Vielzahl von Erzählinstanzen«, wie sie in Cervantes' *Quijote* zu finden ist. Die Menge an Erzählinstanzen dynamisiert, wie von Koppenfels gezeigt hat, das *entrelacement* und fügt ihm eine »dritte Dimension« hinzu.⁷² Cervantes schaffe ein »neues narratives System von bisher unbekannter Komplexität«, das zur Geburt des neuzeitlichen Romans beigetragen habe.⁷³ Eine andere Fortentwicklung findet sich bei Grimmelshausen, der ganze Romane über die Wiederkehr von Figuren verwebt. Die einzelnen Haupt- und Nebenfiguren werden immer wieder zu neuen Helden und treten dabei auch in metaleptische Verhältnisse – etwa wenn zu Beginn von *Springinsfeld* Simplicissimus auftritt und mit dem Autor selbst ein Gespräch beginnt.⁷⁴ Schließlich potenziert Gracián das

70 Vgl. Stierle: »Vielfalt und Ordnung sind die beiden kontrastiven Kategorien, denen sich hier der Autor – nicht nur der Erzähler – unterwirft. Das Verfahren, das die Vielfalt ordnet und in eine sinnreiche Abwechslung bringt, ist das *entrelacement*, das hier die Totalität einer dynamisch sich ausdehnenden Welt mit wechselnden Horizonten präsent hält.« Stierle: »Die Verwilderung des Romans«, S. 302.

71 Stierle sieht die »Theorie des Romanzo« als »erste Theorie des Romans« (Stierle: »Die Verwilderung des Romans«, S. 310); der *Quijote* gebe dem Roman seine »moderne Funktion«, denn er sei »Integrationsform« »für eine Vielzahl von Welten« (ebd., S. 313).

72 Von Koppenfels: »Dulcinea und die cervantinische Maschine«, S. 148. Koppenfels schreibt: »Die einzelnen ›Stränge‹ sind nicht nur in verschiedene Erzählebenen geschichtet, sondern auch durch narrative Metalepsen verknüpft, sowie schließlich in ein großes metanarratives Gespräch eingebunden, in dem unermüdlich über das Was und das Wie der Erzählungen debattiert wird. Führt man sich schließlich vor Augen, dass die verschiedenen Erzähl- und Handlungsstränge eigentlich inkompatiblen diskursiven und stilistischen Welten angehören [...] so wird deutlich, dass hier eine neue Stufe erzählerischer Komplexität erreicht ist.« Ebd., S. 148. Koppenfels beschreibt die Erzählstruktur des *Quijote* als »ingeniös«, und unter Rückgriff auf den von Cervantes gerne verwendeten Begriff der »máquina« hält er fest, Cervantes' Maschinen seien »dynamische, aber wirre Apparate, die von unsichtbaren Kräften angetrieben werden«, sie seien »ingeniös – allerdings nicht im Sinne des industriellen Ingenieurwesens, denn sie entstammen der Nachtseite des Ingeniums.« Ebd., S. 152 f.

73 Von Koppenfels: »Dulcinea und die cervantinische Maschine«, S. 153.

74 Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Springinsfeld*, in: ders.: *Courasche / Springinsfeld / Wunderbarliches Vogelnest I und II / Rathstübel Plutonis*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007 (= ders.: *Werke in drei Bänden*, hg. v. Dieter Breuer, Bd. I, 2), Das II. Capitel, S. 165–170.

entrelacement durch das Allegorische. Gracián nutzt die konzeptistische Allegorie nicht nur zur syntagmatischen, seriellen Reihung, sondern auch zu Formen der Bedeutungs- und Deutungsüberlagerung, jeder verwobene Strang ist mindestens schon zweigliedrig.⁷⁵

Allegorische Szenen und ihre Deutung lösen einander immer wieder ab, und über Allegorien legen sich andere, über Deutungen andere Deutungen. Wie im *concepto* sind dabei die Verbindungen flexibel, sie lösen sich von einer unilateralen Beziehung und stiften mehrdimensionale Bedeutungsnetze.⁷⁶ Aus diesen Beziehungen entsteht eine Spannung im Text, die nicht am Voranschreiten der Handlung, sondern an den Entfernungen zwischen den Bedeutungen hängt. Graciáns Roman wird nicht durch Handlungs-, sondern von Bedeutungsspannung getragen – eine Deutung, die sich mit Graciáns theoretischen Bemerkungen über die Spannung, »suspensión«, stärken lässt.⁷⁷ Gracián reflektiert die »suspensión« eben sowohl – wie in seinen Bemerkungen zu Ariost – als Form der Handlungs- und Diskursunterbrechung in erzählerischen, langen Prosatexten, als auch als Verfahren der Wirkungssteigerung für kürzere Texte oder Reden, wie er es in seiner *Agudeza y arte de ingenio* vorstellt: Wenn der Verfasser am Anfang sein Publikum im Ungewissen lasse (etwa über die genauen Zusammenhänge seines Themas), dann warte dieses »gespannt«⁷⁸ darauf, wie der Diskurs enden werde. Hierbei gilt, ganz typisch für Gracián, je schwieriger, verwickelter der Beginn, desto größer der Effekt der Lösung. Zu Beginn solle man verzweigen, mit der Verbindung der Zweige enden.⁷⁹ Gracián fasst unter »suspensión«

75 Ehrlicher sieht in dem Roman »in der Form seiner Sprache schon das Modernitätspotenzial der Fiktion eingefaltet«. Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 408.

76 Vgl. Kap. II.1.2.2: »Vom Aufbau des Traktats, seinen Termini und dem Reiz eines Schreibens in Beziehungen. Mit Beispielen von Lupericio Leonardo de Argensola, einem Prediger, Lichtenberg und Borges«.

77 Das meint natürlich Spannung im vormodernen Sinn, das heißt zunächst Unsicherheit, Zweifel und Entscheidungsunfähigkeit, aus der sich später erst das Moment der Ungewissheit, wie es weitergeht, und dann die »Spannung« im engeren literarischen Sinn ergibt. Das Wörterbuch von Percyvall [Percival] (1591) übersetzt »suspensión« mit »doubt«. Richard Percyvall: *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, London: John Jackson u. Richard Watkins 1591, abrufbar über *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* auf der Seite der *Real Academia Española*, <https://www.rae.es>.

78 Vgl. die Formulierungen »llevar suspensa la mente del que atiende« und »Va con suspensión el auditorio«. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 44, S. 473 u. Disc. 54, S. 559.

79 »Concluye uniendo, si comienza enamándose; y con eso satisface adecuadamente a la expectación, que le va atendiendo y aguardando dónde vendrá a parar.« (»Man endet verbindend, wenn man verzweigend beginnt; und damit befriedigt man angemessen die Erwartung, die darauf achtet und wartet, wo man enden wird.«) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Trat. II, Disc. 54, S. 560.

also zweierlei: das In-der-Luft-Hängen-Lassen des Publikums als Form der Wirkungssteigerung, aber auch das narrative Verfahren des In-der-Luft-Hängen-Lassens einer Handlung, wie er es von Ariost aufgreift. Gemeinsam ist beiden Verfahren eine Suspension in dem Sinne, dass Handlung bzw. die Erzählung temporär ausgesetzt und die Erwartung des Lesers oder Hörers nicht eingelöst wird. In der Art, wie Gracián *entrelacement* und allegorisches Erzählen verbindet, entsteht eine dritte Art der »suspensión«: Hier ist es die Deutung, die Gracián in der Luft hängen lässt. Denn liefert der Roman zwar punktuell klare Deutungen von einzelnen Allegorien, etwa wenn der Fuchsreiter als Politiker, der falsche Fährten legt, gedeutet wird, so sperrt er sich jedoch in seiner Gesamtanlage dagegen. Dazu trägt wesentlich sein offenes Ende bei. Der potenziell unendliche Deutungsprozess, der den Roman antreibt, wird durch das Ende des Romans nicht arretiert, sondern befeuert.

Man könnte die Kapitel-Enden des *Criticón*, welche die Auflösung einer Allegorie oder die Entscheidung einer uneindeutigen Situation in der Schwebelage halten, als Cliffhanger verstehen, welche den teleologischen, narrativen Bogen hin auf ein alles lösendes Ende spannen. Das legt der Roman zunächst nahe, insofern er mehrfach teleologisch perspektiviert ist: durch das Begehren der Protagonisten, Felisinda zu finden; durch die Reise nach Rom als Krönung Europas, durch das Altern bis zum Tod und durch die Hoffnung auf den *desengaño* am Ende. Indes wird keines der Ziele erreicht, alle werden verschoben. Strukturell könnte man ihr Erreichen im dreizehnten Kapitel des letzten Teils vermuten, da die beiden vorangegangenen Teile jeweils dreizehn Kapitel aufweisen. Jedoch endet der Roman mit der zwölften *crisi* des dritten Teils, und schließlich wird zuvor noch das Nicht-Erreichen der Ziele explizit gemacht.

Der dritte Teil unterwandert die vermeintliche Linearität der Lebensreise schon dadurch, dass die Personen am Ende nicht weiser sind als zuvor.⁸⁰ Das wird auch räumlich unterstrichen, denn sie kommen zunächst nach Bologna, als Universitätsstadt traditionell Ort der Ausbildung der Jugend.⁸¹ Das Alter ist somit im Entwurf des *Criticón* schwerlich die Zeit der Erkenntnis, sondern nur weiterer Übel und Täuschungen. Außerdem scheitern die Protagonisten am entscheidenden Telos: Felisinda, so heißt es, ist auf dieser Welt doch nicht mehr zu finden.

Schließlich kommen Andrenio und Critilo am Ende des Romans, nachdem ihnen Frau Tod begegnet ist, nicht in ein christliches Jenseits, auch nicht in einen Zustand der Ent-Täuschung, sondern setzen mit einem Boot auf die

80 Vgl. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, »Résumé«.

81 Vgl. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 51 u. 52.

Insel der Unsterblichkeit über.⁸² Der Roman beginnt und endet so im Meer, dieses letzte Meer wird beschrieben als das »Meer der Fama«, es bestehe aus der Tinte, in welche die Schriftsteller ihre Federn tauchten, um Menschen unsterblich zu machen.⁸³ Um auf die Insel gelassen zu werden, müssen die Protagonisten eine Art Zeugnis vorlegen, ihres besteht aus Kapitelüberschriften des hier endenden Romans. Es ist also dieser Text, der sie unsterblich macht. Was das Überleben nach dem Tod sichert, ist allein ein geschriebener Text – das kann als zumindest textimmanente radikale Säkularisierung gedeutet werden, was bemerkenswert ist für einen Autor des Jesuitenordens und einen Roman, der mit dem Lobpreis der göttlichen Schöpfung beginnt. Man muss nicht mit Benjamin so weit gehen, anzunehmen, dass hier eine »Eschatologie« fehle, jedoch liegt das Eschaton in der Schrift.

Mit diesem Ende weist das *Criticón* auf seinen Anfang und den Leser in die lange Kette einzelner *crisi* zurück, die es entfaltet und die selbst am Ende nicht in eine Richtung (in christlicher Perspektive: die des Himmels oder die der Hölle) gelöst und damit entschieden werden. Damit unterläuft dieses Ende auch die Strukturierungs- und Deutungsoptionen von binären Denkfiguren. Der Roman entscheidet sich eben nicht zwischen Himmel und Hölle; das Ende auf der Insel suggeriert vielmehr, dass die Figuren in einem Zwischenreich bleiben: zwischen dem Glück und der Klarheit des Himmels und dem Unglück und der Dunkelheit der Hölle. So erklärt der italienische Schriftsteller und Rhetoriklehrer Agostino Mascardi im Roman: »En el cielo, señores, todo es felicidad; en el infierno todo es desdicha. En el mundo, como medio entre estos dos extremos, se participa de entrambos [...].« (»Im Himmel, meine Herren, ist alles Glück; in der Hölle ist alles Unglück. In der Welt, als der Mitte zwischen diesen Extremen, hat man Teil an beidem [...].«)⁸⁴ Dass dieses Dazwischen in den Termini der scharfsinnigen Geisteskunst (»medio entre estos dos extremos«) formuliert wird, kommt

82 Die fehlende christliche Führung und Erlösung der beiden Protagonisten ist auch einer der großen Kritikpunkte von Matheu y Sanz, etwa Matheu y Sanz: »La Crítica de Reflexión«, S. 164. Vgl. dazu Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 400. Manche Lesarten sehen hier eine christliche Schließung, vgl. etwa Pelegrín: *Éthique et Esthétique du Baroque*, v. a. S. 222 u. 223. Pelegrín zieht hier u. a. eine Linie zwischen Goa, Rom und dem versprochenen Paradies. Critilo wächst in Goa auf, und dieses war bekanntlich auch die Wirkstätte und ist die Grabsstätte von Franz Xaver, einem der Mitbegründer der Jesuiten. Kritik an dieser Lesart des Endes des *Criticón* formuliert Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 382 u. 392 f. Grundsätzliche Kritik an dem Buch von Pelegrín hat Monroe Z. Hafter vorgebracht: Monroe Z. Hafter: »Review: Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián. By Benito Pelegrín«, in: *Hispanic Review* 55.2 (1987), S. 228–230.

83 Vgl. Gracián: *El Criticón*, III.5, S. 809 f.; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 911.

84 Gracián: *El Criticón*, III.9, S. 747; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 842.

nicht von ungefähr; denn eben hier residiert der Scharfsinn als Figur der Beziehungstiftung. Der Scharfsinn ist bei Gracián ein genuin weltliches, menschliches Vermögen, dessen schriftliches, textuelles Potenzial das *Criticón* – mehr als alle anderen Texte Graciáns – auslotet. Der Roman bezeugt vielfach eine Faszination für die Schrift, für deren Techniken und Medien.⁸⁵ Mit seinem Ende im Tintenmeer hebt das *Criticón* die Rolle der Schriftlichkeit und des Buchdrucks für die Genese des modernen Romans nochmals hervor. Schriftlichkeit wird in enger Verbindung mit dem Allegorischen als Form der Verdunkelung und Vieldeutigkeit, aber auch der Vernetzbarkeit verstanden. Die »einfachen« Deutungen der allegorischen Erscheinungen vollziehen sich demgemäß im Gespräch der Figuren, der Roman als Schrift widersetzt sich jedoch einer solchen Durchsichtigkeit. Das geht wiederum Hand in Hand mit Graciáns Aneignung des *entrelacement*. Während Ariost noch sein Schreiben zwar als schriftliches reflektiert, aber auch immer wieder auf Situationen des mündlichen Erzählens rekurriert,⁸⁶ heben die barocken Fortentwicklungen im spanischsprachigen Raum – neben Gracián verweise ich hier auf Cervantes – gerade die Rolle der Schriftlichkeit und des Buchdrucks für ihre Poetik hervor: die vielen Manuskripte, die durch den *Quijote* geistern, Graciáns Inszenierung seiner Kapitel als Einlassschriften, seine Reflexion auf verschiedene Drucktypen und deren semantisches Potenzial⁸⁷ und schließlich das Tintenmeer am Ende. Diese Tinte ist wiederum eine Allegorie der Schrift und der Schreibmaschinerie, die Gracián zu seinem Text verwebt. Somit endet der Roman in einem unendlichen Meer des Stoffes, aus dem er gemacht ist – und das meint nicht nur die Allegorie und ihre Deutung als textgeneratives Moment, sondern seine starke Intra- und Intertextualität. Wie er gemacht ist, nämlich indem Erzählung und Deutung ineinandergreifen und Beziehungen zwischen Text- und Deutungsschnipseln selbst einen textgenerativen Impuls geben, das werde ich nun in anderer Akzentuierung, an seinem Umgang mit Topoi zeigen.

85 Die Schrift fällt im Barock, so Benjamin, »beim Lesen nicht wie Schlacke ab.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 190. So auch nicht beim Lesen des *Criticón*: Eine der eindrücklichsten Szenen der Verstellung und Entzifferung ist die Allegorisierung von Menschen als gedruckte Buchstaben und Wörter, etwa als »&c« (»&cetera«) oder Diphthonge. Vgl. Gracián: *El Criticón*, III.4, S. 607–610; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 684–687. Hier und an anderen Stellen spielt auch die zeitgenössische Typographie eine wichtige Rolle.

86 Vgl. Manuel Mühlbacher: »Abenteuerzeit des Lesens. Unterbrochene Handlungsfäden und narratives Begehren in Ariostos *Orlando furioso* und Boiardos *Orlando innamorato*«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 97–130.

87 Vgl. Gracián: *El Criticón*, III.10, S. 772; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 871. Vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 183 ff.

1.5 Topoi erzählen

Alles Geschehen in dem Roman wird durch Figuren oder den Erzähler einer analysierenden und deutenden Kritik unterzogen. Zugleich erweist sich vermeintliche Handlung häufig als Auserzählung von sprachlich komprimierten Deutungen von Welt, wie etwa einem Sprichwort, Emblem oder Aphorismus. Ausgangspunkt sind hier Redewendungen und Sprichwörter, die bei Erasmus zu den Topoi, oder wie er sie nennt, *loci communes*, zu zählen sind. Einmal, zum Beispiel, werden die Protagonisten von einem Führer geleitet, der, je nach Bedarf, sehr groß oder sehr klein sein kann, und der just in dem Moment, als wiederum ein vermeintlich gefährliches Ungeheuer sie angreift, sich so klein macht, dass er »in einem seiner Schuhe steckte«,⁸⁸ später dann als »ya otra vez gigante«, »Nun-wieder-Riese«⁸⁹ reüssiert. Das Ungeheuer ist der Neid, wie der gewitzte Führer erklärt, daher ist sein scheinbares Kleinsein auch der beste Schutz dagegen. Dass er sich in einem Schuh versteckt, ist aber nicht eigentlich ein Zeichen von Klugheit, sondern setzt ein geläufiges Sprichwort um: »Meter a uno en un zapato«,⁹⁰ was ungefähr »jemanden in die Enge treiben« bedeutet. Gracián nimmt die Redewendung wörtlich und spinnt aus ihr ein Stück Handlung.

Was ich an diesem Beispiel beschrieben habe, ist ein grundsätzliches Erzählverfahren von Gracián. Er entfaltet Redewendungen zu Erzählungen. So basiert etwa das Kapitel »La verdad de Parto« auf der von Terenz geprägten Sentenz »Obsequium amicos, veritas odium parit«,⁹¹ die Erasmus als *Adagium* kommentiert.⁹² Gracián spinnt aus dem Sprichwort, dass Schmeichelei Freunde macht, aber Wahrheit Hass erzeugt, eine kleine Erzählung:

88 »metido en uno de sus zapatos, tamañito«. Gracián: *El Criticón*, II.13, S. 495 f.; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 569.

89 Gracián: *El Criticón*, II.13, S. 498; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 572.

90 Vgl. RAE: *Diccionario de Autoridades* 1734: »meterle en un puño, ò en un zapato. Phrase, que vale confundir, avergonzar ò estrechar à alguno, de suerte que no se atreve à responder.«

91 Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 29.

92 Erasmus: *Collected Works of Erasmus, Adages II, vii, 1 to III, iii, 100*, Bd. 34, II, ix, 53, S. 110 f.: »Obsequium amicos, veritas odium parit / Flattery wins friends and truth engenders hate«. Erasmus kommentiert wie folgt: »A proverbial iambic line from the *Andria* of Terence, which does not so much suggest what ought to happen as tell us what happens as a rule; for among common people friendship consists of civilities. [...] Among true friends, on the other hand, nothing gives greater pleasure than the truth, provided there is none of the boorish asperity which is ill-timed and may give offence. [...] Truth can be tiresome, for it is a source of hatred, which in friendship is a deadly poison; but flattery is much more so, because by its indulgence to the faults of a friend it allows him to be swept away headlong.« Erasmus bezieht sich auf Terenz, Persius, Donatus, Cicero, Pindar, Athenaeus.

Er erläutert nicht, dass oder warum die Wahrheit Hass hervorbringt, sondern er erzählt, wie die Wahrheit als Figur tatsächlich ein Kind, den Hass gebiert. Als seine Protagonisten das Gerücht über die bevorstehende Geburt vernehmen, fliehen sie und kommen in eine gläserne Stadt. Diese besteht aus gläsernen Häusern und geraden Straßen,⁹³ in ihr sind »el Sí Sí y el No No« (»ein Ja ein Ja, ein Nein ein Nein«)⁹⁴ und »los hombres sin artificio, las mujeres sin enredo, gente sin tramoya« (»die Männer ohne Verstellung, die Frauen ohne Ränke, alle Leute ohne Falsch«⁹⁵). Kaum dort angekommen, entsteht jedoch ein Tumult, »ha parido ya la Verdad el hijo feo« (»Wahrheit hat geboren! Einen abscheulichen Balg!«)⁹⁶, sie werden vom Getümmel der Menge fortgerissen – ins nächste Kapitel.

An dieser Passage kann man Graciáns Umgang mit der *copia* beobachten: Thematisch verhandelt er den von ihm verschmähten und gefürchteten *vulgo*, die Vermehrungskraft des Gebärens und den materiellen Reichtum durch den Handel mit fernen Ländern. Formal stellt er seine eigene rhetorische *copia* durch den Rekurs auf die Vorgänger aus, er variiert, kombiniert und fiktionalisiert verschiedene Gemeinplätze, *Adagia*, Sprichwörter und Embleme – und zwar nicht wie Erasmus im Modus des Kommentars, sondern der fiktionalen Allegorisierung, welche, darin wiederum ähnlich wie bei Erasmus, einen zerstreuen Effekt hat. Gracián entfaltet das narrative Potenzial von Topoi; er nennt sie selbst *conceptos*.⁹⁷ Dadurch schafft er ein dichtes intra- und intertextuelles Gewebe. Intratextuell webt er das Kapitel von Sprichwort zu Sprichwort, denn auch die Vorgeschichte der Hass-Geburt erzählt er anhand verschiedener Redewendungen:

- ¿De cuánto acá está preñada esta Verdad –preguntó Andrenio–, que yo la tenía por decrepita, y aun caduca, y ahora sale con parir?
- Días ha que lo está, y aun años; y dicen que del Tiempo.
- Según eso, mucho tendrá que echar a luz.
- Por lo menos, cosas bien raras.
- ¿Y todas serán verdades?
- Todas.
- Ahora vendrá bien ›aquello de noche mala y parir hija‹. ¿Por qué no pare cada año, y no hacer tripa de verdades?

93 Vgl. Gracián: *El Criticón*, III.3, S. 598; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 675 f.

94 Gracián: *El Criticón*, III.3, S. 600; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 678.

95 Gracián: *El Criticón*, III.3, S. 600; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 678.

96 Gracián: *El Criticón*, III.3, S. 601; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 678 f.

97 Vgl. die Formulierung: »cualquiera sentencia es concepto«. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Trat. I, Disc. 29, S. 334.

»Seit wann geht denn diese Wahrheit schwanger?«, fragte Andrenio. »Ich dachte immer, sie sei alt und abgelebt, und nun kann sie plötzlich gebären!«

»Seit Jahr und Tag schon«, war die Antwort, »und es heißt, mit am Werk war Zeit.«

»Demnach wird viel das Licht der Welt erblicken.«

»Jedenfalls etliches Ungewöhnliche.«

»Und alles wird Wahrheit sein?«

»Alles.«

»Also gilt jetzt *Die Mühsal jener langen Nacht hat nur ein Mädchen hervorgebracht*. Aber warum nicht laufend gebären, statt dass ein Riesenwanst sich anhäuft?«⁹⁸

Dieses Gewebe ist zudem intertextuell (und intermedial), insofern Gracián hier zwei weitere von Erasmus besprochene *Adagia* inklusive der zugehörigen emblematischen Ikonographie aufgreift, »Veritatem temporis filiam esse« (»Die Wahrheit ist die Tochter der Zeit«) und »Tempus omnia revelat«⁹⁹ (»Die Zeit enthüllt alles«). Dass auch die Wahrheit alles enthüllt, wird daraufhin mit dem populären Sprichwort »noche mala y parir hija« kombiniert, das meist dann verwendet wird, wenn ein Vorhaben anders ausgeht als gedacht. Schließlich bindet er diese Figuren der Hervorbringung wieder eng an den weiblichen Körper, mit der Redewendung »hacer tripa de verdades«.¹⁰⁰ An dieser Stelle klingt wiederum eine frühere Passage aus dem *Criticón* an, in der die Wahrheit sich selbst als Mutter des Hasses und Tochter der Zeit vorstellt.¹⁰¹

Durch die intertextuellen und intermedialen Verweise greift der Roman in die Breite, die sich dem heutigen Leser über den wuchernden Kommentar der neueren *Criticón*-Ausgaben erschließt. So umfasst die Ausgabe von Romera-Navarro (1938, 1939, 1940) in drei Teilen rund 1300 Seiten, wobei

98 Gracián: *El Criticón*, III.3, S. 592; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 667f.

99 Erasmus: *Adagiorum Chilias Secunda*, II, iv, 17. Erasmus stellt in seinem Kommentar eine Verbindung zu der Sentenz »Veritatem temporis filiam esse« her. Diese wurde ausgehend von Aulus Gellius in zahlreichen Bildern und Emblemata umgesetzt, z. T. gemeinsam mit dem Sprichwort »Veritas parit odium«. Vgl. Fritz Saxl: »Veritas filia temporis«, in: *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hg. v. Raymond Klibansky u. H. J. Paton, Oxford: Clarendon Press 1936, S. 197–222.

100 »Tripa« eigentlich Darm und Innereien bei Tieren, figurativ auch für den dicken, insbesondere für den durch eine Schwangerschaft dicken Bauch, vgl. *Diccionario de Autoridades* 1739: »tripa«: »Figuradamente se toma por todo el vientre, y con especialidad por el de la hembra elevado con la preñez.«

101 Vgl. Gracián: *El Criticón*, II.2, S. 274; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 317f.

der Text des Romans auf den jeweiligen Druckseiten meist den viel kleineren Teil einnimmt als die Fußnoten. Die Herausgeber der 2016 erschienenen, kritischen Neuausgabe, Luis Sánchez Laílla und José Enrique Laplana, haben sich entschieden, den Text und die Fußnoten in einem Band von knapp tausend Seiten zu versammeln, dazu jedoch noch einen zweiten, mehr als tausend Seiten umfassenden Apparat zu veröffentlichen, der die Fußnoten im Textteil zum Teil fortsetzt, durch weitere ergänzt und zahlreiche Indices (etwa mit den von Gracián zitierten Sprichwörtern, Sentenzen, Emblemen und Bibelstellen) enthält. Dieser Wald an Kommentaren, in dem es nicht immer leicht ist, sich zurechtzufinden, unterläuft eine lineare Lektüre und ist symptomatisch für die *copia* des Textes. Denn er macht für den Leser nur offensichtlich, worauf der Text sich immer schon aufbaut: eine große Zahl von Büchern, Texten, Emblemen, auf die er rekurriert und die zugleich zu seiner Entgrenzung beitragen.

Graciáns Umgang mit Topoi basiert auf der mit Erasmus beschriebenen generativen Kraft der *copia*. Er nutzt sie für eine Poetik des Romans, die die Allegorie für die Erzählung und die Erzählung für die Allegorie fruchtbar macht. Ermöglicht wird das durch die Verwandtschaft von Sprichwort und Allegorie.¹⁰² Wenn Erasmus in seinen *Adagia* eine Sentenz aufgreift und sie zu einem Essay ausweitet, der zugleich eine solche Bedeutungsvielfalt der Sentenz aufspannt, dass er vorführt, wie diese immer weiter beschrieben und gedeutet werden könnte, greift Gracián die Sentenz (und den Kommentar) auf und fikionalisiert sie. Jedes Sprichwort, jede Sentenz ist bei ihm selbst ein *concepto* und damit Ort vielfältiger Beziehungen. Hier wird die Mikrostruktur des Romans beobachtbar.

Das Ineinandergreifen von Erzählen und Deuten im *Criticón* – sei es durch die sukzessive Deutung von allegorischen Szenen, sei es durch das Auserzählen von Sentenzen – birgt ein selbstgeneratives Potenzial des Textes. Das unterstreicht Gracián wiederum mit einer Reflexion auf seine eigene Autorschaft, die diese als in ihrer Kraft schwindende inszeniert. Eine Redewendung folgt auf die andere, und zunehmend erscheint deren Verknüpfung nicht im ingeniosen Vermögen des Autors zu liegen, sondern in ihrer Scharfsinnigkeit selbst. Die Materialschlacht des (schriftlichen) Scharfsinns begräbt den Autor.

102 Zu Nähe von Allegorie und Sprichwort vgl. etwa die Einleitung von Erasmus zu seinen *Adagia*: Erasmus: »Introduction«, Bd. 31, S. 4. Vgl. Quintilianus: *Institutionis oratoriae*, 13, Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 5. 11. 21.

1.6 Vom Altern des Autors und der Fülle des Nichts

Der kritische und deutende Gestus des Romans hinterlässt den Eindruck einer starken, selbstbewussten Erzähler- und Autorfigur. Jedoch unterläuft vor allem der dritte Teil des Romans diesen Eindruck, wenn Gracián seinen eigenen Text als nicht abgeschlossen und nicht in alleiniger Hand des Autors beschreibt. Denn dieser – so hebt die Vorrede des dritten Teils hervor – begehe Fehler.

Muchos borrones toparás; si lo quisieres acertar, haz de todos uno. Para su enmienda, te dejo las márgenes desembarazadas, que suelo yo decir que se introdujeron para que el sabio lector las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró este.

Manchen Makel wirst du finden, wenn du es darauf anlegst: So mache besser gleich aus allen einen. Zum Korrigieren lasse ich dir diesmal die Ränder frei, denn diese sind ja eigentlich dazu da, damit der kluge Leser ergänzt, was der Autor vergessen hat oder was ihm entging, mithin verbessert, wo jener nicht genügte.¹⁰³

In den ersten beiden Bänden wird der Romantext durch Zwischenüberschriften an den Seiten ergänzt. Wahrscheinlich stammen sie von Gracián selbst.¹⁰⁴ Häufig finden sich ein bis zwei Randnotizen auf einer Seite, auf manchen Seiten finden sich gar keine, auf manchen dagegen sogar vier. Meistens

103 Gracián: *El Criticón*, III. »Al que leyere«, S. 522; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 598. Auch Mateo Alemán geht in seiner Vorrede des Guzmán de Alfarache auf die breiten Ränder seines Buches ein: »En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere. Larga margen te queda.« Alemán: *Guzmán de Alfarache*, Parte I, »Del mismo al discreto lector«, S. 15. Die Herausgeber des *Criticón*, Sánquez Lailla u. Laplana, verweisen auch auf mögliche drucktechnische Zusammenhänge des Weglassens der Randnotizen: So konnten die Druckbögen besser genutzt werden. Vgl. Gracián: *El Criticón*, II. »Notas complementarias«, III, prel., 66, S. 544.

104 Die meisten modernen Ausgaben lassen die Zwischenüberschriften weg, der Leser kann sie sich jedoch leicht in den digitalisierten Versionen der Erstausgaben bzw. in den kritischen Ausgaben ansehen. Die Erstausgaben sind über die Biblioteca Digital Hispánica der Biblioteca Nacional de España sowie die Bibliothek der Universidad Complutense Madrid verfügbar. Teil 1: García de Marlonés: *El criticón primera parte en la primavera de la niñez y en el estio de la iuventud*, Zaragoza: Iuan Nogue 1651, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000201819>. Teil 2: Lorenzo Gracian: *El Criticón segunda parte. luyziosa cortesana filosofia, en el otoño de la varonil edad*, Huesca: Iuan Noguès 1653, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000201817>. Teil 3: Lorenzo Gracian: *El Criticón, tercera parte. En el invierno de la vejez*, Madrid: Pablo de Val. 1657, <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1025010128>.

greifen die Überschriften im Text vorkommende Begriffe auf (»La inestabilidad«¹⁰⁵) oder erläutern bzw. kommentieren diese (»Sol. Espejo Divino«¹⁰⁶ »Fecundidad de la tierra«¹⁰⁷). Bekannte Persönlichkeiten, welche vorkommen, werden am Rand genannt,¹⁰⁸ genauso Orte und Länder¹⁰⁹ sowie allegorische Figuren (»Maestra Filosofia«, »Vano«,¹¹⁰ »Fortuna ciega«¹¹¹). Die Randnotizen sind sowohl Orientierungshilfe für den Leser als auch Selbstkommentar.¹¹² Diese didaktische Aufarbeitung des Textes fällt im dritten Teil weg – das erschwert die Orientierung im Text. Mercedes Blanco spricht daher von einer »libération de la littérature«, der Text werde von der Anbiederung an berühmte Personen befreit.¹¹³

Gracián selbst stellt nicht den Mangel, sondern den Gewinn heraus, den der Leser durch die »leergeräumten« Ränder (»las márgenes desembarazadas«) hat: Er kann selbst korrigieren, ergänzen und verbessern. Damit wird impliziert, der Text könne fehlerhaft sein und sei zudem erweiterbar. Die leeren Ränder geben Raum zur größeren Verdichtung.¹¹⁴ Der Autor bietet seinen Text dem Leser zum Fortschreiben an.

Die Fehlbarkeit des Autors greift Gracián gleich zu Beginn des dritten Teils wieder auf. Der Titel seiner ersten *crisi* lautet »Honos y horrores de Vejecia«, und sie fängt mit den Worten an: »No hay error sin autor, ni necesidad sin padrino; y de la mayor, el más apasionado. Cuantas son las cabezas, tantos son los caprichos, que no las llamo ya sentencias.« (»Kein Irrtum ohne Vater, keine Dummheit ohne Pate, je größer die Torheit, desto närrischer ihre Verfechter: so viele Köpfe, so viele Schrullen, denn Meinungen möchte ich das nicht nennen.«)¹¹⁵ Damit beginnt die Reflexion auf die »horrores«, die Leiden des Alters. Durch den Gleichklang »autor« – »error« – »horror« werden die Fehler des Autors mit den Tücken des Alters verbunden. Dabei

105 Gracián: *El Criticón*, I.2, S. 20, in der Ausgabe von 1651, S. 17.

106 Gracián: *El Criticón*, I.2, S. 23, in der Ausgabe von 1651, S. 20.

107 Gracián: *El Criticón*, I.3, S. 30, in der Ausgabe von 1651, S. 30.

108 Etwa »Cardenal Sandoval, Conde de Lemos, Señor Archiduque Leopoldo, Señor D. Luys de Haro« Gracián: *El Criticón*, I.6, S. 91, in der Ausgabe von 1651, S. 114; aber auch »Hercules de Austria« für den im Text genannten »Don Juan de Austria«, Gracián: *El Criticón*, II.1, S. 256, in der Ausgabe von 1653, S. 10.

109 Etwa »Sevilla«, »Granada«, Zaragoza«, »Valencia«, Gracián: *El Criticón*, I.10, S. 157f., in der Ausgabe von 1651, S. 199.

110 Gracián: *El Criticón*, I.5, S. 68f., in der Ausgabe von 1651, beides S. 87.

111 Gracián: *El Criticón*, II.6, S. 371, in der Ausgabe von 1653, S. 136.

112 Vgl. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 36.

113 Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 38.

114 Vgl. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 37.

115 Gracián: *El Criticón*, III.1, S. 525; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 601.

geht es offenbar auch um die eigene Autorschaft – Gracián wendet sich in der Vorrede selbst an den Leser – und um das eigene Alter, er beendet den dritten Teil kurz vor seinem Tod.¹¹⁶

Während der Beginn des Romans das Alter als Zeit der Reifung, als Pforte zum Person-Sein prognostiziert hat, erscheint es hier als Gipfel des körperlichen und geistigen Verfalls – zugleich aber auch als textuell äußerst produktiv. Oft zündet ein Zeichen, ein Laut den nächsten: »[E]cos del toser, [...] asqueroso estruendo del gargajear« (»Krächzendes Husten, widerwärtiges Schleimgeschleche«)¹¹⁷ überall, »catarros, romadizos, distilaciones, mal de ojos, dolores de cabeza y otros cien ajes« (»Katarrh, Stockschnupfen, Harnträufeln, Augenreizungen, Schädelbrummen und hundert andere Gebrechen«)¹¹⁸. »Las pensiones del viejo son ver poco, andar menos, mandar nada.« (»Das Gnadenbrot des Alten besteht doch darin: wenig sehen, noch weniger laufen, befehlen gar nicht.«)¹¹⁹ Hier treiben nicht nur die paradigmatische Reihung von möglichen Leiden, sondern auch lautliche Korrespondenzen (etwa »ecos« – »tosser« – »asqueroso« – »ojos« – »ajes« – »andar menos« – »mandar nada«) das Syntagma voran. Damit rekurriert Gracián im Roman auf die barocke Vergänglichkeitslyrik (auch hier sind die Gleichklänge auffällig):

tal es el Tiempo, con propiedad tirano, pues que de todo tira: aja y deshoja la mayor belleza, marchita el rosicler de las mejillas, los claveles de los labios, los jazmines de la frente; sacude el menudo aljófara de los dientes que lloró risueña aurora de la mocedad, vuela la frondosa hojarasca del cabello; corta del brío, troncha el garbo, descompone la bizzarria, derriba la gentileza, da con todo en tierra.

so zieht auch die ZEIT, die arge Tyrannin, alles herab, zerkratzt und zerfurcht noch die fleckenloseste Schönheit, bringt die Rose der Wangen, die Nelke der Lippen, den Jasmin der Stirne zum Welken, rüttelt die perlenden Zähne aus dem Mund, die Zähnen einer lächelnden Lebensfrühe, durchzaust das buschige Haarlaub, fällt die Kraft, fleddert die Anmut, zersetzt das Mannestum, tilgt jeden Reiz, kommt mit allem herab in den Grund.¹²⁰

116 Blanco versteht daher den letzten Teil auch als Reflexion auf den eigenen Tod, als »œuvre dernière«, »ultime« et »testamentaire«. Blanco: »La troisième partie du *Criticón*«, Abschn. 1 u. 2.

117 Gracián: *El Criticón*, III.1, S. 535; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 610.

118 Gracián: *El Criticón*, III.1, S. 541; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 616.

119 Gracián: *El Criticón*, III.1, S. 538; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 613.

120 Gracián: *El Criticón*, III.1, S. 542; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 617.

Der Leser oder Hörer von zeitgenössischen Hit-Gedichten, wie z. B. Góngoras »Mientras por competir con tu cabello«, hört hier die Topoi des petrarkistischen Schönheitslobs in ihrer barocken Fassung mit: die Verbindung des Schönheitslobs mit der Mahnung an Vergänglichkeit und der Aufforderung zum raschen Genuss. Das Rot der Wangen, die Rose, die Lippen, die Nelken, der Jasmin, die Zähne, die Perlen stammen aus diesem mehr als bekannten Repertoire. Vor allem erinnert die klimaktische Reihung am Ende, die herab in die Erde (als den Tod und das Nichts) führt, an die Schlussverse solcher Gedichte, die die Androhung des Nichts in ähnlichen rhetorischen Häufungsfiguren aufrufen. Die Terzette von Góngoras Sonett lauten:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

laß Haare / Halß und Stirn und Mund gebraucht sein /
eh' das was in dem Lentz der Jugend war zu ehren
vor Gold / vor Lilien / vor Nelcken / Marmorstein /

sich wird in Silber-grau und braune Veilgen kehren.
Ja eh' du selbst dich mit dem Hochmuht dieses Lichts
verkehrst in Erde / Koht / Staub / Schatten / gar in Nichts.¹²¹

Dass das Alter in die Erde, ja ins Nichts führt, droht Gracián nicht nur der Geliebten wie Góngora, sondern allen, die die Lebensreise auf der Suche nach dem Glück durchwandern, also potenziell auch seinen Lesern und sich selbst als Autor an. Das drohende Begräbnis der eigenen Autorität behindert jedoch nicht die Vermehrung des Textes, denn dieser speist sich zumindest zu einem beachtlichen Teil aus sich selbst und aus anderen Texten.

Diese Verbindung von Mangel und Proliferation von Zeichen begegnet dem Leser häufig im dritten Teil des Romans und ist paradigmatisch für seine Poetik. Das zeigen schon die Kapitelüberschriften: »El palacio sin puertas« (»Palast ohne Pforten«), »La hija sin padres en los desvanes del mundo« (»Die

121 Luis de Góngora: »Mientras por competir con tu cabello«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1, S. 27; ders.: »Weil noch der Sonnen Gold mit allen Strahlen weicht«, übers. v. Christian Postel, in: *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik*. Bd. 2, hg. v. von Koppenfels u. Schumm, S. 25–27.

Töchter der Luft in den Blähkammern der Welt«) oder »La cueva de la nada« (»Die Höhle des Nichts«). Die Höhle des Nichts ist die Komplementärfigur zur Insel der Unsterblichkeit. Sie ist »el paradero de las tres partes del mundo«, die »Endstelle [...] für drei Viertel der Welt«,¹²² »fueron nada, obraron nada y, así, vinieron a parar en nada«, »Sie waren nichts, sie wirkten nichts, so enden sie nun auch in nichts.«¹²³ Hier landen nicht nur Menschen, sondern auch »obras del ingenio«, »Werke[] des Geistes«.¹²⁴

Andersherum ist eben genau diese »Leere« der Welt Ausgangspunkt des Romans und seiner allegorischen Figurationen. Weniger als eine Reise durch die bekannte Welt ist er ein Gang durch all ihre möglichen Figurationen. Lief die Welt nicht »verkehrt«, hätte die Wahrheit nicht den Hass geboren, gäbe es keinen Anlass und kein Material für diesen Roman. Auch dadurch steht die Höhle des Nichts komplementär zur Insel der Unsterblichkeit. Auf die Höhle des Nichts folgt die Unauffindbarkeit der Felisinda, welche den Roman von seinem vorgeblichen Telos befreit. Als Andrenio und Critilo begreifen, dass sie auf Erden nicht mehr zu finden ist, endet nicht der Roman, er bringt seine Protagonisten aber auch nicht in einen Raum jenseits der Erde, wo Felisinda vielleicht zu finden wäre, sondern belässt sie erst einmal dort, wo sie sind, in Rom, dem, wie es heißt, »agregado de todas«, »Konglomerat von allem«.¹²⁵ Die folgende *crisi*, Rad der Zeit, unterstreicht dann, dass die lineare Romanstruktur rein oberflächlich war, denn alles, was als Ende erscheinen könnte, kehrt irgendwann oder woanders wieder. Es gibt immer »weniger als nichts«, und das »Letzte« ist stets nur »das Vorletzte«. So setzt selbst das »nada« bei Gracián keinen Endpunkt: »-Miro -dijo- que aún hay menos que nada en el mundo« (»Ich schaue«, sagte er, »weil es doch noch weniger gibt in der Welt als nichts.«).¹²⁶ Und auch hier endet es nicht, denn die folgende *crisi* greift die Formulierung wieder auf: »-Esos -le respondió el fantástico- son unos ciertos sujetos que aun son menos que nada. -¿Cómo puede ser eso, que menos pueden ser que nada? -Muy bien. -¿Pues qué serán? -¿Qué? Nonadillas, que aun de la nada no se hartan; [...].« (»Das sind«, erklärte ihm der FANTASTISCHE, »gewisse Subjekte, die noch weniger sind als nichts.« »Wie denn das? Können sie denn noch weniger sein als nichts?« »Sehr wohl.« »Aber was sind sie dann?« »Was? Garnichtse sind sie, für die selbst nichts noch zu viel ist [...].«)¹²⁷

122 Gracián: *El Criticón*, III.8, S. 721; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 811.

123 Gracián: *El Criticón*, III.8, S. 721; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 811.

124 Gracián: *El Criticón*, III.8, S. 727; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 818.

125 Gracián: *El Criticón*, III.9, S. 751; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 846.

126 Gracián: *El Criticón*, III.8, S. 731; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 823.

127 Gracián: *El Criticón*, III.9, S. 734; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 825.

Der Roman nimmt in diesem letzten Teil nochmals an Fahrt auf. Aus dem »Nichts« generiert er Fülle. Was ein Grundverfahren aller Fiktion ist, ist hier gemünzt auf eine spezifische Romanpoetik, die sich von »physischer« Handlung löst zugunsten einer Auserzählung des Deutens und Bedeutens. Dieses wiederum wird als zunehmend sich verselbständigendes Zeichen- und Verweisverfahren anschaulich – z. B. durch das »Freimachen« der Ränder und die Ankündigung des physischen Todes des Autors. So endet die klangliche Reihung »autor« – »error« – »horror« mit »nada«, Nichts. Dieses aber ist unterbietbar. In einer paradoxalen Verflechtung von Nichts und Fülle ist jedes Nichts Ausgangspunkt neuer Figurationen, neuer Deutung und neuer Erzählung.

1.7 Zusammenfassung und Ausblick

Graciáns Aneignung des *entrelacement* erscheint zunächst als Vereinfachung. Die Handlungsstränge und Figurenzahl sind reduziert, die erzählerische Komplexität erreicht bei Weitem nicht die von Ariosts oder Cervantes' Texten. Gracián behält an der Oberfläche die Struktur der abgebrochenen und wieder angeknüpften Handlungsstränge als explizite Anleihe an die italienischen *romanzi* bei. Seine eigentliche Fortentwicklung und damit auch sein Beitrag zur Poetik des barocken Romans ist eine Fruchtbarmachung des *entrelacement* für das Allegorische ebenso wie des (konzeptistisch) Allegorischen für das *entrelacement*. Vernetzt werden bei Gracián nämlich nicht so sehr einzelne Handlungsstränge oder Erzählungen, auch nicht ein breites Figurenpanorama, sondern Erzählungen und Deutungen, die eine und die andere Seite des Allegorischen, die so verbunden schwer zu unterscheiden sind. Deutlich wird das in der Art, wie der Roman Handlung deutet und aus Deutungen wiederum Handlung spinnt. Aus komprimierten Deutungen von Welt entsteht Erzählung, und alles Erzählte bedarf der Deutung, das generiert ein dichtes Beziehungsnetz von Verweisen, die wiederum selbst nach Deutung drängen. Das *Criticón* entwirft ein allegorisches *entrelacement*. Damit einher geht eine Aufweichung der diskursiven Grenze des Romans hin zur Philosophie und Kritik – in ebendiesem Sinne ist er auch eine »filosofía cortesana«, wie Gracián zu Beginn behauptet. Dieser interdiskursive Aspekt ist in seiner historischen Bedingtheit zu sehen, denn was ein Roman ist und sein kann, befindet sich im historischen Moment des *Criticón* an seinen Anfängen.

Das *Criticón* entwirft eine Romanpoetik, die auf ein potenziell unendliches Erzählen zielt. Es führt ein regeneratives Erzählen vor, denn der Übergang von Deutung und Handlung kann stets erneut vollzogen werden, wie auch

ein hochgradig selbstreferentielles und sich von einem starken Verständnis von Autorschaft lösendes Erzählen. Statt von Handlungsspannung wird es durch Bedeutungsspannung getragen. Das ist die Wiege, die das *Criticón* dem modernen Roman bereitet.

Während ich hier den Beitrag des *Criticón* zur Entwicklung des Romans im Kontext anderer barocker Romane beschrieben habe, könnte man Graciáns Roman aufgrund seiner Nähe zu Philosophie und Kritik genauso auch in den Kontext anderer Prosa-Abhandlungen stellen. Ein fruchtbarer Vergleich wäre jener zu Burtons *Anatomy of Melancholy*, und mit gutem Grund könnte man das *Criticón* in Anlehnung an Frye auch »Anatomy of Criticism« nennen.¹²⁸ Scharfsinnige Kritik und Melancholie sind in beiden die Skalpelle einer anatomischen Zergliederung alles Menschlichen, in dem sich der Leser wiederfinden kann und soll – Gracián formuliert in der Vorrede, der Leser werde hier sein eigenes Leben lesen, Burton schreibt in der hochgradig selbstreflexiven Vorrede »Democritus to the Reader«: »Thou thy selfe art the subject of my Discourse.«¹²⁹

Schließlich kann von hier auf die Genese des Romans geblickt werden. Geht man davon aus, dass die Weiterentwicklung des *entrelacement* ein wichtiger Schritt hin zur Konstitution des Romans als Genre ist, und berücksichtigt die verschiedenen Formen davon bei Cervantes (Verflechten von Erzählperspektiven), Grimmelshausen (Verflechten durch Figuren), Gracián (allegorisches Verflechten), dann ließe sich an dieser Stelle nach modernen und postmodernen Erben dieser Poetiken fragen – James Joyce und Tea Opreht für die Erzählperspektiven, Jon Dos Passos und Jennifer Egan für die Verflechtung von Figuren geben dafür reichlich Material. Auch das möchte ich hier als Desiderat formulieren und die dritten »Zweige« dieser Arbeit anders nutzen: Sie zeigen das weit über das Literarische hinausgreifende Potenzial der Konzeptistik an der Malerei und erproben so meinen Vorschlag, das Barocke im Zusammenspiel von Witz und Fülle zu finden, an medial ganz anderem Material. Dieses letzte Kapitel des Hauptteils schlägt dabei auch einem Bogen zu seinem Anfang bei Hieronymus Bosch. Seinem figurenreichen *Garten der Lüste* stelle ich nun die Darstellung eines einzelnen Mannes, Mars, gegenüber. Hinter dieser augenscheinlichen Unterschiedlichkeit verbirgt sich indes eine gemeinsame Ästhetik der Fülle, die, wenn sie bei Bosch noch nicht im Zeichen des barocken Witzes stand, doch dort schon angelegt war.

128 Vgl. Ehrlicher: »Anatomischer Blick und allegorische Schrift«, S. 211.

129 Burton: *The Anatomy of Melancholy*, S. 1.

2 Scharfsinnig malen

2.1 Bildwitz

Gracián geht nur selten auf Beispiele aus dem Bereich der bildenden Künste ein, wenn er die Formen der *agudeza* behandelt, insbesondere verweist er auf Embleme. Jedoch muss man annehmen, dass er gemäß dem umfassenden Anspruch seiner Theorie auch ihre Geltung für die bildenden Künste anmelden würde. Offenbar können auch malerische oder bildhauerische Arbeiten von einer »*agudeza conceptual*«, einer scharfsinnigen Idee, getragen werden. Könnte man indes auch analog zur »*agudeza verbal*« (die sich in der spezifischen sprachlichen Form äußert) von einer »*agudeza de pintura*« oder einer »*agudeza visual*« sprechen? Ich möchte im Folgenden Bausteine für eine visuelle Ästhetik des Konzeptismus zusammentragen, die neben der zugrundeliegenden Konzeption einer künstlerischen Arbeit genauso ihre Form wie auch ihren Präsentationskontext berücksichtigt. Dafür erscheint es sinnvoll, Graciáns Entwurf des Konzeptismus durch jenen von Emanuele Tesauro zu ergänzen, da dieser mehr und expliziter auf bildende Kunst eingeht.

Dass Literatur und Malerei bzw. Bildhauerei gemeinsam theoretisch erfasst werden, ist in der frühen Neuzeit durchaus üblich. In den meisten poetologischen und kunsttheoretischen Abhandlungen des 16. und 17. Jahrhunderts werden sie unter Bezugnahme auf antike Topoi – wie etwa auf das Simonides zugeschriebene Diktum, dass die Malerei ein stummes Gedicht und die Dichtung ein sprechendes Gemälde sei, oder auf Horaz' weit verbreitete Formulierung »*ut pictura poesis*« – als »Schwesternkünste« angesehen.¹³⁰ Zu dieser gemeinsamen Behandlung von Literatur und Malerei kommt hinzu, dass viele Traktate zur bildenden Kunst auf die Rhetorik rekurren, um ihren Gegenstand theoretisch zu erfassen.¹³¹ Schließlich gibt es viele Auto-

130 Vgl. Peter Hess: »Nachäffin der Natur« oder »aller Völker Sprachen«? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit«, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. v. Hartmut Laufhütte, Teil II, Wiesbaden: Harrassowitz 200, S. 1047–1062, hier S. 1047. Erst mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts kommt es zu einer stärkeren »Autonomisierung des Bildes«, sodass dieses nicht mehr primär unter Bezugnahme auf Sprache theoretisch beleuchtet wird. Vgl. Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1987, S. 28.

131 Vgl. dazu grundlegend Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*, bes. S. 24–28, und

ren bzw. Künstler, die in beiden Bereichen arbeiten oder sich zumindest theoretisch auch über den anderen Bereich äußern, so etwa Georg Philipp Harsdörffer, der seinen *Kunstverständigen Discurs, Von der edlen Mahlerey* (1652) nach den Kategorien der Rhetorik gliedert und Malerei und Dichtung als Freunde und Geschwister darstellt.¹³² Diese enge Bindung von Malerei und Literatur lässt sich auch sozialhistorisch begründen. Im Sevilla des beginnenden 17. Jahrhunderts beispielsweise gab es zahlreiche Zirkel, in denen Maler und Schriftsteller in engem Austausch standen. Hier wuchs Velázquez auf, dessen Malerei ich im Folgenden als Beispiel scharfsinniger Kunst betrachten werde.

Die rhetorische Fundierung und die gemeinsame Behandlung von visuellen und textuellen Künsten prägen auch Tesaurus *Il Cannocchiale aristotelico* (1654 erste Fassung/1670 erweitert). Die kunst- und literaturhistorische Forschung hat gezeigt, dass Tesaurus darin – insbesondere mit Blick auf das Zusammenspiel von Literatur und Malerei – auf rund 50 Jahre zuvor entstandene Schriften von Giambattista Marino zurückgreift, der als paradigmatischer Vertreter des Manierismus eine zentrale Rolle in der Theoriebildung des Barock spielt.

Marino reflektiert insbesondere in dem mit »La Pittura« überschriebenen Teil seiner *Dicerie Sacre* (1614) die Beziehung von Wort und Bild, Dichtung und Malerei. Dabei rekurriert er auf die genannten Topoi, er spricht von Zwillingen, »gemelle«, und postuliert: »La poesia è detta pittura parlante, la piturra poesia taciturna«¹³³ (»Die Dichtung wird sprechende Malerei, die Malerei schweigsame Dichtung genannt«). Er beschreibt Gott als Maler und Baumeister und die Welt als »lebendiges Theater göttlicher Wunder«, »vivo teatro delle divine maraviglie«.¹³⁴ Daran lehnt sich Tesaurus (zum Teil wörtlich)

Christina Strunck: »Die Kunsttheorie des Barock«, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. v. Wolfgang Brasst, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, S. 435–450.

132 Georg Philipp Harsdörffer: *Kunstverständiger Discurs, von der edelen Mahlerey*, Nürnberg 1652, hg. v. Michael Thimann, Heidelberg: Manutius 2008, S. 16 u. 17. Im Abschnitt »Von der Mahlerey Verwandtschaft mit anderen Künsten«. Vgl. Strunck: »Die Kunsttheorie des Barock«, S. 436; dort auch weitere Verweise.

133 Giovan Battista Marino: *Dicerie sacre*, hg. v. Erminia Ardisino, Rom: Ed. di Storia e Letteratura 2014, S. 123. Vgl. Ulrich Heinen: »Concettismo« und Bild-Erleben bei Marino und Rubens. Eine medienhistorische Analyse«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 349–398, hier S. 395. Vgl. Victoria von Flemming: »Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie sacre*«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 15–43, hier S. 24.

134 Marino: *Dicerie sacre*, S. 88. Übers. J. Sch. Vgl. Von Flemming: »Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie sacre*«, S. 27.

an.¹³⁵ Gott und Engel sprächen in Scharfsinnigkeiten, die irdischen Künstler eiferten dem nach – unter der Hand arbeitet Marino damit an seiner eigenen Gottähnlichkeit.¹³⁶ Dieser produktionsästhetischen Perspektive stellt Marino eine rezeptionsästhetische bei, laut der der Betrachter im Idealfall sieht bzw. erkennt, was das Bild nicht zeigt. Von Flemming schreibt: »Die Genialität und ›arguzia‹ eines Malers, so Marino, zeige sich gerade dort, wo der Betrachter mehr verstehe, als der Künstler gezeigt habe.«¹³⁷

Tesauros Abhandlung *Il Cannocchiale aristotelico* wird häufig als nachträgliche Theoretisierung von schon bei Marino vorhandenen Aussagen zu Malerei und Literatur beschrieben. Die Orientierung an der Rhetorik wird schon in Tesauros Titel augenscheinlich: »Aristoteles« ist das »Fernrohr«, durch das er blicken will. Der Untertitel unterstreicht den umfassenden Anspruch seiner Abhandlung: »O sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione Che serue à tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica« (»Oder die Idee des witzigen und ingeniosen Ausdrucks, der aller rednerischen, epigraphischen und symbolischen Kunst dient«),¹³⁸ und das oben schon angesprochene Titelkupfer zeigt Allegorien der Dichtkunst und der Malerei als gleichermaßen Hauptfiguren wie Adressatinnen der Abhandlung.¹³⁹ Die dort abgebildete Anamorphose verbindet Schrift- und Bildkunst auf ebendiese Weise, dass etwas sichtbar wird, was sonst unsichtbar ist – das für Tesauo entscheidende Moment des Ingeniösen: »ingegnose apparenze ti fan vedere ciò che non vedi« (»Ingeniöse Erscheinungen lassen dich sehen, was man nicht sieht«).¹⁴⁰ Anamorphosen sind typische Beispiele für eine konzeptistische Ästhetik.

Wie bei Gracián sind auch bei Tesauo die zentralen Begriffe das »ingegno«, das »concetto« und die »accutezza«; jedoch gruppiert er sie, gemäß seiner stärkeren Orientierung an der Rhetorik, um die Metapher. Sie sei das »ingeniöseste und hindurchdringendste, das angenehmste und nützlichste, das beredteste und fruchtbarste Erzeugnis des menschlichen Intellekts«.¹⁴¹ Sie

135 Vgl. Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 267: »vn pien teatro di merauiglie«.

136 Vgl. von Flemming: »Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie sacre*«, S. 34.

137 von Flemming: »Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie sacre*«, S. 41, vgl. auch S. 36. Vgl. Marino: *Dicerie sacre*, S. 69: »Più è difficile e maggior fatica intellettuale si richiede in dare ad intendere quel che non è, che in far parere quel che realmente è.«

138 So der Titel der Ausgabe von 1670. Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico*.

139 Vgl. Kap. II.1 4.1: »Astronomie und Konzeptismus: Ent- und Verzauberung des Himmels« und Abb. 4.

140 Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico*, S. 89. Übers. J. Sch.

141 »essendo la METAFORA: il più ingegnoso & acuto: il più pellegrino e mirabile: il più giouiale & gioueuole: il più facondo & fecondo parto dell'humano intelletto.« Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 266; Übersetzung aus Klaus-Peter Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauos und Pellegrinis Lehre von der »acutezza« oder von der Macht der Sprache*, München: Fink 1968, S. 78 f.

ist der Superlativ des Ingeniums; sie ist, so heißt es weiter, »wirklich am ingenösesten« (»[i]ngegno^{sissimo} veramente«):¹⁴²

perche se l'ingegno consiste [...] nel ligare insieme le remote & separate notioni degli propositi obietti: questo apunto è l'officio della *Metafora*, & non di alcun'altra figura: percioche trahendo la mente, non men che la parola, da vn Genere all'altro; esprime vn Concetto per mezzo di vn'altro molto diuerso: trouando in cose dissimiglianti la simiglianza.

Denn wenn das *ingegno* darin besteht, die entfernten und getrennten Vorstellungsassoziationen der vorliegenden Objekte zusammenzubinden, dann ist dies gerade die Aufgabe der Übertragung (Metapher) und nicht einer anderen Figur. Denn indem sie die Phantasie und das Wort nicht weniger von einer Gattung zur anderen zieht, bringt sie eine Vorstellung zum Ausdruck mittels einer sehr verschiedenen anderen, wobei sie in unähnlichen Dingen die Ähnlichkeit findet.¹⁴³

Tesauro entwirft die Übertragungsleistung der Metapher als scharfsinniges Geschehen, sie sei »unter den Figuren die hindurchdringendste« (»la più *Acuta*«). Denn »sie dringt vergleichend zu den entlegensten Vorstellungen vor und spürt sie auf, um sie zu verbinden« (»questa riflessiuamente penetra & inuestiga le più astruse notioni per accoppiarle.«)¹⁴⁴ Dabei übernimmt Tesauro von Marino die Fokussierung auf den Rezipienten:

Et di quì nasce la *Marauiglia*: mentreche l'animo dell'vditore, dalla nouità sopraffatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante: & la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato. [...] [D]alla marauiglia nasce il diletto; come da' repentini cambiamenti delle scene; & da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle Retoriche Figure; procede [...] da quella cupidità delle menti humane, d'imparar cose nuoue senza fatica; & molte cose in piccol volume: certamente più diletteuole di tutte l'altre Ingegno^se Figure sarà la *Metafora*; che portando à volo la nostra mente da vn genere all'altro; ci fa traedere in vna sola parola più di vn'obietto. [...] Et questo è quel veloce & facile insegnamento da cui ci

142 »Ingegno^{sissimo} veramente«. Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 266; Übersetzung aus Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, S. 79.

143 Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 266; Übersetzung aus Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, S. 78 u. 79.

144 Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 266; Übersetzung aus Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, S. 85.

nasce il diletto: parendo alla mente di che ode, vedere in vn Vocabulo solo, vn pien teatro di merauiglie.

Und daraus entsteht die ›Ver- und Bewunderung‹, während das Bewußtsein des Hörers – von der Neuheit überrascht – das Transparenzvermögen des vergegenwärtigenden ingegno und das unerwartete Bild des vergegenwärtigten Gegenstandes betrachtet. [...] Der Genuß entsteht aus der Bewunderung, wie man an plötzlichen Szenenwechseln und nie gesehenen Schauspielen erfahren kann. Wenn nun der Genuß, den uns die rhetorischen Figuren bereiten, jenem Drang des menschlichen Bewußtseins entspringt [...], viele Dinge mühelos und viele Dinge auf kleinem Raum zu lernen, dann wird die Metapher zweifellos genußvoller als alle anderen ingeniosen Figuren sein. Denn indem sie unser Bewußtsein von einer Art (von Vorstellungen) zur anderen trägt, läßt sie uns durch ein einziges Wort hindurch mehr als einen Gegenstand sehen. [...] Und dies ist jene schnelle und leichte Belehrung, aus der der Genuß entspringt, wobei das Bewußtsein des Hörers in einem einzelnen Wörtchen ein Theater voll von erstaunlichen Dingen zu sehen scheint.¹⁴⁵

Tesauro erläutert hier die Rezeption der konzeptistischen Metapher mit dem Terminus der »meraviglia«, dem Staunen. Mit ihm beginne der Genuss in der Rezeption. Das Gefallen an der Verwunderung begründet er anthropologisch mit einem menschlichen Bedürfnis nach Vielfalt (»cupidità delli menti humane«). Tesauro hat dabei eine Vielfalt an medialen Formen vor Augen: Szenenwechsel und Spektakel verweisen auf die darstellenden Künste, das Wort auf die Literatur, das Bild auf die Malerei – sie scheinen kaum differenziert und werden alle stark visuell gefasst. Der Genuss des »Mehr-Sehens« ist der Genuss des Konzeptismus. Meine Ausführungen zur Malerei sind daher nicht nur eine mediale Ergänzung des Bisherigen, sondern auch eine Ergänzung der rezeptionsästhetischen Momente von Witz und Fülle.

Trotz seines umfassenden Anspruchs wird der Konzeptismus vor allem in der Literaturwissenschaft rezipiert. Wenn Verbindungen zur bildenden Kunst geschlagen werden, wird mit »konzeptistisch« meist die Vorstellung aufgerufen, dass einer künstlerischen Arbeit ein scharfsinniger, intellektueller Entwurf zugrunde liegt.¹⁴⁶ Häufig werden dabei Marinos vielfältige

145 Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 266 u. 267; Übersetzung aus Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, S. 88–91.

146 Ulrich Heinen z. B. spricht von der »konzeptionelle[n], also [der] dichterische[n] Leistung, die einem Bild zugrunde liegt, unabhängig von dessen Repräsentationscharakter und Form als eigentliche Leistung des Künstlers«. Heinen: »Concettismo« und Bild-Erleben bei Marino und Rubens«, S. 397.

Beziehungen zur Malerei seiner Zeit, etwa zu Rubens oder Caravaggio, thematisiert. Heinen etwa spricht vom »Bildkonzept[.]« bei Rubens, dessen Originalität »sich sichtlich Rubens' enormer Fähigkeit [verdanke], die vielfältigen und komplexen literarischen und visuellen Bezüge eines solchen Stoffes zu durchdringen, in einem überwältigenden Moment produktiv zu integrieren«. ¹⁴⁷ Darüber hinaus wird im Rekurs auf den Konzeptismus die durch die scharfsinnige Anlage eines Bildes provozierte Wirkung auf den Rezipienten untersucht. So hebt Valeska von Rosen in ihrer Studie zu Marino und Caravaggio hervor, beide, der Dichter und der Maler, verfolgten eine »analoge auf ›diletto e meraviglia‹ des Betrachters abzielende Ästhetik der Verblüffung des Rezipienten«. ¹⁴⁸ Ähnlich wie Marino, so die Autorin, rechne auch Caravaggio mit dem »Scharfsinn« des Rezipienten, den dieser benötige, um »den verborgenen Witz der Bilder überhaupt entdecken zu können«. ¹⁴⁹ Als Beispiel führt sie Caravaggios *Lautenspieler* (1595) an: Vor dem jungen Musiker liegt ein offenes Notenheft, in dem (nur) der genau hinschauende Betrachter den Anfang eines Verses erkennen kann, »Voi sapete ch [...]«, der ihm, wenn er seine Fortsetzung – »[...] io vi amo« – kennt oder erraten kann, verrät, dass er selbst vom Sänger geliebt und begehrt wird. ¹⁵⁰ Solche Interaktion von Bild und Text ist typisch für konzeptistische Bilder.

Konzeptistische Bilder spekulieren auf den Betrachter. Dieser ergänzt die vom Maler gelegte Fährte und kann so Bedeutungsnuancen des Bildes freilegen, die sonst verborgen blieben. Das heißt freilich nicht, dass nicht auch ein stumpfsinniger oder nicht über die entscheidenden Kenntnisse verfügender Betrachter Gefallen an dem Bild finden könnte, es wäre aber ein anderer, womöglich reduzierter Genuss.

Konzeptistische Ästhetik prägt auch häufig solche Arbeiten, denen nachgesagt wird, dass sie einen »Bildwitz« zeigten. Ein beliebtes Beispiel für »Bildwitz« ist z. B. Tintoretts Version des Ehebruchs von Mars und Venus und dessen Entdeckung durch Venus' Ehemann, Vulkan. Der Witz liegt hier beim mit abgebildeten Hund, der dem Betrachter den Fortgang der Geschichte zeigt: Sein Kläffen wird den im festgehaltenen Moment noch gut versteckten Mars verraten. ¹⁵¹ Auf andere Weise witzig ist ein früheres Gemälde von

¹⁴⁷ Heinen: »Concettismo« und Bild-Erleben bei Marino und Rubens«, S. 375.

¹⁴⁸ Valeska von Rosen: »Caravaggio, Marino und ihre ›wahren Regeln‹. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 307–333, hier S. 322.

¹⁴⁹ von Rosen: »Caravaggio, Marino und ihre ›wahren Regeln‹«, S. 322.

¹⁵⁰ Vgl. von Rosen: »Caravaggio, Marino und ihre ›wahren Regeln‹«, S. 315.

¹⁵¹ Jacopo Tintoretto: *Vulkan überrascht Venus und Mars*, ca. 1555, München: Alte Pinakothek.



Abb. 8: Tintoretto: *Vulkan überrascht Venus und Mars*, ca. 1555.

Velázquez, der *Wasserverkäufer*. Hier wird der Name dessen, dem es zum Dank gewidmet ist, Juan de Fonseca y Figueroa, visuell umgesetzt: Fonseca bedeutet »trockene Quelle«, und Figueroa leitet sich von der Feige ab. Die Feige ist im Glas dargestellt, die trockene Quelle wird antithetisch durch die Figur des Wasserverkäufers und seine Krüge aufgerufen. Der wissende Betrachter, etwa Fonseca selbst, kann diese Anspielungen genießen. Für Gracián ist eine solche Ausschlachtung des Eigennamens in Analogien und Antithesen eine der Grundformen der *agudeza*, wie die Ausführungen zum Isabel-Gedicht gezeigt haben.

Ein Beispiel für eine andere konzeptistische Text-Bild-Relation bietet Velázquez' Gemälde *Der aufgebahrte Leichnam des Simon de Rojas*.¹⁵² Es zeigt nicht nur den Toten, sondern auch schräg aus seinem Mund heraus, so als wäre es ihm als letzter Atemzug entwichen, den Schriftzug »Ave Maria« sowie ein Hämatom links an seiner Schläfe. Im Hintergrund steht die Legende, dass de Rojas vor seinem Tod mit dem Teufel gekämpft, aber gesiegt habe. Der

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Der Wasserverkäufer von Sevilla*, ca. 1617–23, London: Apsley House, The Wellington Collection. Vgl. Abb. 8 u. Abb. 9.

152 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Porträt von Simon de Rojas auf seinem Sterbebett*, 1624, Valencia: Museo de Bellas Artes, Colección de los duques del Infantado. Vgl. Abb. 10.



Abb. 9: Velázquez: *Der Wasserverkäufer von Sevilla*, ca. 1617–23.



Abb. 10: Velázquez: *Porträt von Simon de Rojas auf seinem Sterbebett*, 1624.

Kampf hat sich in den Körper als Mal eingeschrieben, es ist das Hufmal des Teufels, der Sieg materialisiert sich als Schrift des Atems. Mal und Atemschrift rahmen das Gesicht des Toten, spannen es auf zwischen dem Bösen und dem Guten. Hier indes ist die Spannung des Konzepts zu einer Seite hin gelöst: Liest man das Bild (wie die Schrift suggeriert) von links nach rechts, erzählt es die Geschichte des Sieges des Guten, fortgesetzt wird sie durch das Kreuzifix, den Rosenkranz und die gefalteten Hände.

Allen Beispielen ist die zentrale Rolle des Betrachters gemein. Er muss die im Bild angelegte Pointe aufgreifen und mental ergänzen: etwa die Anamorphose wieder verkehren, sich die Wirkung des Klüffens des Hundes vorstellen, die Analogie von Feige und Figueroa sowie Fonseca und Wasserkrug herstellen oder die dem Bild von de Rojas eingeschriebene Geschichte rekonstruieren.

Ortega y Gasset hat von Velázquez behauptet, er interessiere sich nicht für die Betrachter seines Bildes: »Ha pintado el cuadro y se ha ido de él, dejándonos solos ante su superficie. Es el genio de la displicencia.« (»Er hat das Bild

gemalt, ist davon weggegangen, und hat uns vor seiner Oberfläche allein gelassen. Er ist das Genie des Desinteresses / Nicht-gefallen-Wollens.«¹⁵³ Überhaupt sei Velázquez ein Maler, der die barocke Ausrichtung auf den »stupor« überwinde.

Dennoch wähle ich in der Folge ausgerechnet zwei Porträts von Velázquez, um eine visuelle Ästhetik von Witz und Fülle zu entwickeln: seine Darstellung des Mars und das Porträt seines Sklaven Pareja. Beide Porträtierten bewegen sich nicht im Moment ihrer Darstellung. Kaum eine Überschneidung vertieft den Bildraum. So ruhig wie die Porträtierten fühlt sich der Betrachter vor dem Bild. Doch selbst und gerade hier lässt sich die Ästhetik des Konzeptismus nachzeichnen, die Witz und Fülle ins Visuelle trägt. Ich meine damit keinesfalls allein die scharfsinnige Konzeption des Bildthemas, sondern Momente der Form wie der Präsentation. Sie umfassen ein genuin politisches, welthaltiges Moment. Ortega y Gasset argumentiert, dass Velázquez gerade durch seine frühe Anstellung als Hofmaler ein nahezu modernes Kunstverständnis umsetzen konnte, nach dem Kunst nicht im Dienst einer etwa politischen, religiösen oder repräsentativen Sache stehe, er schreibt »la pintura se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte.« (»Die Malerei wird für Velázquez zur reinen Beschäftigung mit Kunst«)¹⁵⁴, und ausgehend von Marino und der italienischen Tradition wurde das Barock als v. a. selbstreferentielle Kunst oder ästhetisches Spiel beschrieben.¹⁵⁵ Dagegen möchte ich hier zeigen, dass diese Ästhetik durchaus welthaft und politisch ist – jedoch nicht, wie häufig von barocker Kunst angenommen, im Dienst der Gegenreformation oder der Restauration scholastischer Diskurse steht.¹⁵⁶ Dafür recurriere ich auf die vorangegangenen Ausführungen zur situativen Politik des Konzeptismus und verbinde diese in ästhetischer Hinsicht mit dem spanischen Realismus des 17. Jahrhunderts und seiner besonderen Ausformung bei Velázquez.

153 José Ortega y Gasset: »Introducción a Velázquez. –1943«, in: ders.: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid: Revista de Occidente u. Alianza Editorial 1980, S. 13–52, hier S. 30. Übers. J. Sch.

154 Ortega y Gasset: »Introducción a Velázquez. –1943«, S. 33. Übers. J. Sch.

155 Vgl. Gerhard Regn: »Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*«, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* Hg. v. Joachim Küpper u. Friedrich Wolfzettel, München: Fink 2000, S. 359–382, hier S. 361. Im Hintergrund steht Friedrichs These vom Barock als »Überfunktion des Stils«. Friedrich: *Epochen der italischen Lyrik*, S. 545.

156 Vgl. Küpper: *Diskurs-Renovatio* u. Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*.

2.2 Velázquez' Pareja – wie ein Sklave zum Papst und der Papst zum Sklaven wird oder von der Politik des Porträts

Wie politisch und dennoch vieldeutig ein Bildwitz sein kann, das zeigt insbesondere ein spätes, berühmtes Porträt Velázquez': die Darstellung seines Sklaven Juan de Pareja.¹⁵⁷ Im Fall von *Pareja* basiert die konzeptistische Fassung des Inhalts auf der Spannung zwischen der sozialen Stellung des Dargestellten und seiner Darstellung im Porträt. Juan de Parejas Porträt durch Velázquez ist wahrscheinlich das einzige überlieferte Einzelporträt eines spanischen dunkelhäutigen Sklaven.¹⁵⁸ Ein Skandalon daher, da das Porträt eigentlich hochgestellten, erinnerungswürdigen Personen vorbehalten war,¹⁵⁹ etwa dem Papst. Ein Skandalon auch insofern, als auch andere Legitimationen dieses Realismus und überhaupt eines Porträts – wie etwa im *Mars* der Mythos – ausfallen. Den Papst porträtierte Velázquez nahezu zeitgleich, und Velázquez' Biograph Palomino beschreibt daher das Porträt Parejas als Vorübung für das Porträt des Papstes. Diese Beziehung auf die Darstellung steigert die dem Bild schon durch seine Brechung der Genrekonventionen eigene Spannung zwischen dem Niederen (dem Sklaven) und dem Hohen noch. Pareja wird dadurch nochmals nobilitiert. Auf der anderen Seite wird das Porträt des Papstes, ganz gemäß der christlichen Lehre, als Bild eines Dieners lesbar.¹⁶⁰ Velázquez ehrt Pareja somit schon allein dadurch, dass er ihn malt; hinzukommt die Art und Weise: Er ist herrschaftlich gekleidet und würdevoll positioniert.¹⁶¹ Velázquez bereitete

157 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Juan de Pareja, 1649–50*, New York: Metropolitan Museum of Art. Eine Einführung zu dem Bild, Angaben zur Provenienz und eine ausführliche und kommentierte Forschungsbibliographie finden sich auf den Seiten des Metropolitan Museum of Art (Met), New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437869> (Zugriff am 3. Juni 2020). Vgl. Abb. 11.

158 Vgl. Víctor I. Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo«, in: *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 1999, S. 367–382, hier S. 369.

159 Vgl. Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja«, S. 368. Stoichita verweist auf die Definition von »retrato« durch Sebastián de Covarrubias: »Retrato: La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros.« Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez 1611.

160 Antonio Palomino: »Don Diego Velázquez de Silva, caballero de la Orden de Santiago, de la cámara de Su Majestad, etcétera«, in: ders.: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1988, Bd. 3, § V, S. 238–239.

161 Vgl. Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja«, S. 368–369. Zur Kleidung vgl. Julián Gállego: »Catálogo«, in: *Velázquez*, hg. v. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez u. Julián Gállego, Madrid: Museo del Prado 1990, S. 57–456, hier S. 390–391.



Abb. 11: Velázquez: *Juan de Pareja*, 1649–50.

damit wohlmöglich die Freilassung seines Sklaven wenige Monate später vor,¹⁶² Pareja arbeitete in der Folge als selbständiger Maler.

162 Diese wurde, anders als Palomino berichtet, nicht durch den König angeordnet, sondern von Velázquez selbst. Vgl. das Dokument: »267. Carta de liberación de Juan de Pareja, por Velázquez [23 de noviembre 1650]«, in: Ángel Aterido Fernández (Hrsg.): *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales 2000, Bd. 1, S. 232. Vgl. Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja«, S. 379.

Glaubt man Palomino, war auch die Art der Präsentation des Gemäldes geistreich: Velázquez malte Pareja während seines Aufenthalts in Rom anlässlich seiner Aufnahme in die Bruderschaft der Künstler, Congregazione dei Virtuosi.¹⁶³ Bei deren Jahresausstellung im Pantheon am 19. März 1650 präsentiert er das Porträt von Pareja. Palomino berichtet, dass Velázquez Pareja selbst mit dem Gemälde in der Hand losgeschickt habe, damit die Betrachter die Ähnlichkeit zwischen Bild und Abgebildeten beurteilen könnten – und sie hätten nicht gewusst, mit welchem der beiden sie sprechen sollten. Neben dem Gemälde hätte, so das von Palomino angeführte Zeugnis des flämischen Malers Andreas Schmidt, alles andere wie Gemälde gewirkt und das Porträt wie Realität. Darauf begründet sich Velázquez Ruhm, wie Palomino schreibt.¹⁶⁴ Er setzt ein barockes Spiel zwischen Bild und Realität in Gang, das soziale Konsequenzen hat: Der Ruhm des Bildes (genauso wie seine Würde) färben auf den Porträtierten ab – Pareja selbst wird würdevoll. Stoichita beschreibt das zu Recht als ein »juego ›conceptista« (konzeptistisches Spiel) und weist darauf hin, dass Velázquez dabei auch die Bedeutung des Namens »Pareja«, »Paar« und »Partner«, aufgegriffen habe. Der gemalte Pareja trägt sein Pendant, sein Porträt durch die Straßen Roms ins Pantheon und erhebt sich dabei selbst zu Ruhm: »Así, ambos, cuadro y esclavo, forman pareja, son Pareja. Pareja, en suma de la que resultaba difícil diferenciar ›quién era quién‹.« (»So bilden beide, Bild und Sklave, ein Paar, sie sind Paar. Ein Paar, bei dem es schwierig war zu unterscheiden, wer wer war.«)¹⁶⁵ Ein Paar bilden auch Sklave und Papst.

Solche gewitzten Spiele mit Bild und Abbild sind um 1650 in Rom beliebt und typisch für den Konzeptismus. Hinzukommt das Fruchtbarmachen des Namens, was Gracián als »agudeza nominal« fasst.¹⁶⁶ Velázquez nutzt diese *agudeza* im Falle Parejas für eine Demonstration seines Verständnisses der Porträtmalerei: Ein Porträt bestimmt sich nicht zuerst durch die Wichtigkeit des Dargestellten, sondern über die Ähnlichkeit (»semejanza«). Entscheidend ist nicht, wer abgebildet ist, sondern ob das Porträt dem Porträtierten gleicht. Das kann als rein ästhetisches Argument verstanden werden, hat aber durchaus immense sozialpolitische Konsequenzen: Ein Sklave kann genauso wie ein Papst porträtiert werden – wer porträtiert wird,

163 Vgl. das Dokument: »246. Ingreso de Velázquez en la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon de Roma [13 y 27 de febrero 1650]« in: Ángel Aterido Fernández (Hrsg.): *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales 2000, Bd. 1, S. 217.

164 Vgl. Palomino: »Don Diego Velázquez de Silva«, § V, S. 238–239.

165 Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja«, S. 374.

166 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio* [1648], Vol. II, Disc. 31, S. 359–371.

entscheidet letztlich der Maler. Darin liegt ein demokratisches Element, weil prinzipiell alle Menschen porträtierbar sind, und eine Auszeichnung der Malerei, weil der Maler Menschen erhebt oder erniedrigt, also diese Gleichheit ausstellt. Velázquez ist Porträtist – und zwar nicht in erster Linie, weil er Hofmaler ist, sondern weil das Porträt ganz grundsätzlich seine Malerei bestimmt; die Protagonisten seiner Bilder sind nicht das Licht (wie bei Caravaggio) oder die Bewegung (wie bei Rubens), sondern Personen, Dinge und Gegenstände, die er alle porträtiert.¹⁶⁷ Velázquez macht das Porträt zum Prinzip seiner Malerei.¹⁶⁸ Er führt das selbst vor: In seinem berühmtesten Werk, den *Meninas*, zeigt er sich selbst bei seiner Arbeit, sie sind unter anderem ein Porträt des Porträtierten.

Ich habe zwei Ebenen des malerischen Konzeptismus anhand des Bildes von Pareja beschrieben: Momente der semantischen Kontrastierung, welche auch mit dem sozialen Status und dem Namen des Porträtierten spielen, sowie die Präsentation des Gemäldes (der Porträtierte trägt sein Porträt selbst zum römischen Pantheon, und beide zusammen erscheinen als »Pareja«). Sie lassen sich auch an Velázquez' *Mars* beobachten. Denn auch hier bestimmt der Konzeptismus das Spiel mit semantischen Analogien und Oppositionen sowie seine Präsentation. Zusätzlich werde ich auf die spezifische Malweise fokussieren, die den *Mars* genauso wie *Pareja* auszeichnet.

167 Vgl. José Ortega y Gasset: »La fama de Velázquez«, in: *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente 1954, S. VII-XXVII, hier S. XXVI: »[...] y que esta revolución consistía precisamente en hacer que la pintura toda fuese retrato – es decir, individualización del objeto e instantaneidad de la escena. Al generalizar la noción de retrato perdía este su estrecho sentido tradicional y se convertía en una nueva actitud ante las cosas y en una nueva misión que se atribuía al arte del pintor.« Ders.: »Velázquez und sein Ruhm«, in: *Velázquez*, übers. v. Fritz Wahl, hg. v. Alfred E. Herzer, Zürich: Manesse 1953, S. VII-XXXIII, hier S. XXX: »Diese Revolution bestand darin, die ganze Malerei ins ›Porträtieren‹ zu wenden, das heißt den Gegenstand zu individualisieren und die Szene als Augenblicksgeschehen wiederzugeben. Bei solcher Erweiterung des Begriffs der Porträtkunst verlor diese ihren engeren, überlieferten Sinn und verwandelte sich in eine neue Einstellung zu den Dingen. Die Kunst des Malers erhielt eine neue Mission.«

168 Vgl. Ortega y Gasset, »Introducción a Velázquez«, S. 36f.: »Pues, no se trata, sencilla y tranquilamente de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura.« (»Es geht nicht nur einfach darum, dass Velázquez Porträts malt, sondern dass er aus dem Porträt das radikale Prinzip der Malerei macht.« Übers. J. Sch.)



Abb. 12: Velázquez: *Mars*, ca. 1638.

2.3 Velázquez' Mars

Auch Velázquez' *Mars*¹⁶⁹ spielt mit den Konventionen des Porträts. Das Gemälde entstand wahrscheinlich um das Jahr 1638 und gehörte zur Ausstattung der Torre de la Parada, dem Jagdsitz Philipps IV.¹⁷⁰ Das Bild hat vielfache und widerstreitende Deutungen erfahren, deren Divergenz schon bei der bloßen Beschreibung dessen, was es zeigt, beginnt. Es stellt einen fast unbedeckten Mann dar. Er sitzt auf der Ecke eines Bettes, sein Körper ist leicht gedreht, er blickt den Betrachter an. Sein linker Fuß ist auf die Kante gestellt, der rechte verdeckt hinter einem roten Tuch, genauso seine rechte Hand, die nah am rechten Oberschenkel liegt, sie hält einen Holzstab, der schräg nach links aus dem Bild herausweist. Seine Scham und Hüfte sind von einem blauen Tuch verdeckt. Der Oberkörper ist schlank, muskulös und doch faltig, vielleicht ausgezehrt, der Dargestellte ist nicht mehr jung. Mit dem Ellenbogen stützt er sich aufs Knie. Das Kinn liegt in der Hand; eine nachdenkliche, melancholische Geste. Auf dem Kopf trägt er einen Helm mit goldener Verzierung und einem Schlangenkopf, das Kinnband ist geöffnet. Das Gesicht liegt im Schatten, hervorsteht der große braune Schnauzbart.¹⁷¹ Auf dem Boden vor dem Sitzenden liegen Teile seiner Rüstung (Rundschild, Degen und Brustschutz).¹⁷² Die Attribute machen ihn als Mars kenntlich, ebenso der im Inventar überlieferte Titel. Jedoch liegt in der Körperlichkeit des Mars die erste Pointe des Bildes – die durch den Mythos geweckte Erwartung des Zuschauers, einen besonders starken Körper zu sehen, wird enttäuscht. Vielmehr scheint das Bild eines jener Beispiele zu sein, in dem der Rekurs auf den Mythos eine barocke Form des Realismus legitimiert.¹⁷³ Sieht man von den konventionellen Attributen

169 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Mars*, ca. 1638, Madrid: Museo del Prado. Vgl. Abb. 12.

170 Die Torre de la Parada war üppig mit Gemälden u. a. von Rubens, Frans Snyders, Vicente Carducho und Velázquez ausgestattet. Velázquez' *Mars* wird erstmals im Inventar von 1700 erwähnt. Vgl. das bei Alpers abgedruckte Inventar der Torre de la Parada, Svetlana Alpers: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part IX. The Decoration of the Torre de la Parada*, Brüssel: Arcade 1971, S. 289–314. Allein bei Rubens wurden mindestens 63 Mythologien nach Ovid bestellt. Vgl. Martin Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, Köln: Dumont 2005, S. 105.

171 Zur Deutung des Schnurrbarts vgl. Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, München: Lothar Borowsky, o. J. (nach der Ausgabe von 1903), S. 538.

172 Zu den Waffen vgl. Kurt Gerstenberg: *Diego Velázquez*, München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1957, S. 226.

173 Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: »Zwischen *fanum* und *profanum*. Stilmischung und ›Realismus‹ in der Genremalerei von Velázquez und Murillo«, in: *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfram Nitsch u. Bernard Teuber, München: Fink 2008, S. 455–472.

ab, könnte es sich hier auch um das Porträt eines alternden Kriegers, eine Atelierszene handeln. In ebendieser Spannung zwischen Mythologie und Realismus entfaltet sich die Polysemie des Bildes.

Das Bild ist relativ hell ausgeleuchtet, der Hintergrund ist monochrom grau-grün, die Oberfläche des Bettes weiß. Es gibt keine starken Hell-Dunkel-Kontraste, vielmehr zeugt das Bild von Velázquez' späterem Stil, der farbenreich und teilweise fast durchsichtig wirkt.¹⁷⁴ Charakteristisch für diese späte Malweise¹⁷⁵ sind auch die verschwommenen Konturen, Maravall hat sie als »zonas de vibración inestable e imprecisa«¹⁷⁶ (instabile und ungenaue Vibrationszonen) beschrieben; der Pinselauftrag ist »fleckig«, was auch von der Arbeitsweise mit einem langen Pinsel herrührt.¹⁷⁷ Auffällig in der Farbgebung sind das rote und das blaue Tuch, sie erinnern an Velázquez' frühere Marien-Darstellung (*La coronación de la Virgen* (ca. 1635–36)), aber auch an seine spätere *Venus* (ca. 1647–51). Als Ausstattung des Bettes lassen das rote und das blaue Tuch vermuten, dass es sich nicht um ein Feldbett, sondern eher um eine luxuriöse Liegestätte handelt, wie jene der *Venus*. Rot ist aber auch die Farbe des Kriegsgottes, entsprechend seinem Planeten, hervorgehoben wird das Rot durch die Spiegelung im Rundschild. Die Komposition läuft in einem Dreieck auf den Kopf zu, die Winkel bilden die Arme. Im geometrischen Zentrum des Bildes liegt der verdeckte Schoß, der Blick des Betrachters wird zweifach hierhin gelenkt: Es ist der hellste Punkt des Bildes, und hier kreuzen sich die Linien des Stockes und des Kinnbandes.

Die zahlreichen Beschreibungen des Bildes divergieren insbesondere hinsichtlich des Ausdrucks von Mars: Kommt er gerade zur Ruhe oder

174 Zu Velázquez' späteren Malstil vgl. Gerstenberg: *Diego Velázquez*, S. 226, Jonathan Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, München: Hirmer 1988, S. 168 u. Elke Oberthaler u. Monika Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, in: *Velázquez*, hg. v. Sabine Haag, München: Hirmer 2014, S. 107–125.

175 Vgl. Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, S. 168.

176 José Antonio Maravall: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid: Ed. Guadarrama 1960, S. 153. Velázquez setzt sich damit von der Priorisierung der Zeichnung und der Kontur vor der Farbe und dem Malen ab, wie sie Carducho und Pacheco in ihren Traktaten zur Malerei vornehmen. Man kann bei ihm also die von Wölfflin für das Barock als typisch beschriebene Auflösung der Linie, die zum malerischen Stil führt, beobachten: »Dort ist Alles Linie, Alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck liegt im Kontour; hier Massen, breit, verschwimmend, der Kontour nur flüchtig angedeutet, mit unsicheren, wiederholten Strichen oder ganz fehlend.« Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 29.

177 Vgl. Oberthaler u. Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, S. 116. Hier finden sich auch Ausführungen zu den anderen Aspekten der Maltechnik, etwa zum Bildträger, zur Grundierung, zur Skizze etc.



Abb. 13: Botticelli: *Mars und Venus*, 1485.

steht er gleich auf? Ist er erschöpft oder ist er kampfbereit? Blickt er, wie Gerstenberg schreibt, »fuchsig böse[.]«¹⁷⁸ oder, wie Brown meint, »verwirrt und leicht abwesend«?¹⁷⁹ Ist das, wie Justi vorschlägt, ein Bild des »unberechenbaren Dämon[s]« des Krieges, dessen rechte Hand verdeckt sein muss, weil wir ihren Anblick nicht »ohne Beunruhigung«¹⁸⁰ ertragen könnten, und der im Begriff ist, sich wieder anzukleiden, um weiterzukämpfen, wie ihn eine im Umkreis Lombardos entstandene Statue (ca. 1515) zeigt?¹⁸¹ Oder ist das der von der Liebe besiegte Kriegsgott, wie er vielfach in der Malerei der Zeit zu finden ist, etwa bei Botticelli?¹⁸² Ist das ein Bild eines Melancholikers, eines Erschöpften – Warnke spricht von einem »abgewrackten, aller Martialität verlustig gegangenen, dumpf vor sich hinbrütenden Mars« – das der Grabfigur des Michelangelo für Lorenzo de' Medici¹⁸³ nachempfunden ist?

Entsprechend kontrovers sind auch die Deutungen des Bildes; die bestehenden Vorschläge lassen sich grob in drei Richtungen sortieren: Sie lesen das Bild mythologisch, politisch-zeitgenössisch oder unter Rekurs auf seinen Hängungskontext.¹⁸⁴

178 Gerstenberg: *Diego Velázquez*, S. 226.

179 Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, S. 168.

180 Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, S. 538.

181 Antonio Lombardo: *Mars in der Rast*, ca. 1515/1520, Modena: Galleria Estense. Vgl. Abb. 14. Der Schriftzug lautet »Non bene Mars bellum posita nisi veste ministro«. Vgl. Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, S. 114.

182 Sandro Botticelli: *Mars und Venus*, 1485, London: National Gallery. Vgl. Abb. 13.

183 Michelangelo Buonarotti: *Grabmal von Lorenzo di Piero de' Medici*, ca. 1525/26, Florenz: San Lorenzo, Neue Sakristei. Vgl. Abb. 15.

184 Vgl. dazu auch die Übersicht bei Oliver Noble Wood: »Mars Recontextualized in the Golden Age of Spain: Psychological and Aesthetic Readings of Velázquez's *Marte*«, in: *Rewriting*



Abb. 14: Lombardo: *Mars in der Rast*, ca. 1515/1520.



Abb. 15: Michelangelo: *Grabmal von Lorenzo di Piero de' Medici*, ca. 1525/26.

Die Interpretation des Bildes ausgehend vom Mythos setzt zwei verschiedene Akzente: Erstens wird das Bild im Kontext zeitgenössischer Mythen-travestien als Lächerlich-Machen der antiken Götter, insbesondere des Mars verstanden.¹⁸⁵ Quevedo etwa nannte Mars den »Don Quijote de las Deidades«¹⁸⁶ (»Quijote der Götter«). Die Deutung von Mars als Narr kann wiederum kontextuell gestärkt werden – in der Torre de la Parada finden sich einige der Narrendarstellungen von Velázquez. Besonders interessant ist die Beziehung des *Mars* zu der Darstellung des Narren, der den Feldherren »Juan de Austria« spielt.¹⁸⁷ Mars ist der entkleidete Krieger, der sich zum Narren gemacht hat – der andere der verkleidete Narr, der den Krieger spielt.

Classical Mythology in the Hispanic Baroque, hg. v. Isabel Torres, Woodbridge u. New York: Tamesis 2007, S. 139–155, hier bes. S. 139–148.

185 Etwa von Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, S. 539 und von José Ortega y Gasset: »Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)«, in: ders.: *El espectador*, Madrid: Calpe 1921, Bd. 1, S. 93–112, hier S. 110. Ortega spricht von der »burla de toda mitología« (S. 110). Widerspruch äußert Diego Angulo Iñiguez: »La fábula de Vulcano, Venus y Marte y »La fragua« de Velázquez«, in: *Archivo Español de Arte* 33 (1960), S. 149–181, hier S. 176 f., FN 12.

186 Francisco de Quevedo: *La Hora de Todos y La Fortuna con Seso*, hg. v. Lía Schwartz, Madrid: Castalia 2009, S. 76.

187 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Der Narr Don Juan de Austria*, 1632, Madrid: Museo del Prado. Vgl. Abb. 16.



Abb. 16: Velázquez: *Der Narr Don Juan de Austria*, 1632.

Brown dagegen sieht in dem Bild die konsequente Fortsetzung des Mythos von Mars und Venus, wie ihn etwa Ovid und Homer erzählen.¹⁸⁸ Man sehe hier Mars den Liebhaber, und zwar nachdem sein Ehebruch mit Venus durch Vulkan entdeckt wurde. Das Bild zeige den Moment, nachdem Mars von Vulkan im Bett mit einem Netz gefangen wurde und nun erschöpft, überrascht und resigniert dort sitze.

Im zweiten großen Deutungsstrang wird das Lächerlich-Machen des Kriegsgottes auf die zeitgenössische Politik bezogen. Dabei wird auf den militärischen Niedergang der spanischen Krone verwiesen sowie auf die Erschöpfung angesichts der zahlreichen Kriege. Eine solche Deutung des Mars war üblich, insbesondere in flämischen Darstellungen eines erschöpften Mars' wird ein Bezug zu den Unabhängigkeitskämpfen um die Niederlande hergestellt.¹⁸⁹ Ein solcher schlafender Mars – wie jener von Hendrick ter Brugghen¹⁹⁰ – sei als Ausdruck der Friedenssehnsucht zu verstehen, formuliert Warnke, ähnlich dem Rechenpfennig, der 1609 anlässlich des Waffenstillstandes mit Spanien ausgegeben wurde und der einen eingeschlafenen Krieger mit dem Motto »quiesco« (»Ich ruhe mich aus«) zeigt.¹⁹¹ In Velázquez' *Mars* könnte man dementsprechend einen Bezug zur Niederlage der Spanier in Rocroi vermuten, der *Mars* zeige Spaniens militärische Agonie.¹⁹² In diesem Deutungsansatz besteht eine Verbindung mit den anderen Interpretationsweisen. Die von der mythologischen Deutung vorgebrachte Travestie des Kriegsgottes zielte dann darauf, dem König die Sinnlosigkeit der unzähligen Kriege, die er führte, aufzuzeigen.

Der dritte Ansatz deutet das Bild als Darstellung der erschöpften und gezügelten Affekte – der zu Ruhe gekommene Krieger ist ein Beispiel dafür. Er macht den Hängungskontext des Bildes fruchtbar, einerseits seine Situierung in einem Jagdsitz, andererseits die es umgebenden Bilder, insbesondere die Narren- und Philosophenporträts. *Mars* steht insofern in Beziehung zur Jagd, als sie zeitgenössisch als Übung und Abbild des Krieges verstanden wird.¹⁹³ In der Jagd, so argumentieren politische Autoren der Zeit, würden die

188 Vgl. *Metamorphosen*, 4, 171 ff. und Homerus: *Odyssee. Griechisch – Deutsch*, übers. v. Anton Weiher, Berlin: Akademie 2013, 8, S. 209–213. Vgl. Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, S. 168.

189 Vgl. Franz Zelger: *Diego Velázquez*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 68.

190 Hendrick ter Brugghen: *Schlafender Mars*, 1629, Utrecht: Centraal Museum. Vgl. Abb. 17.

191 Vgl. Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, S. 114.

192 Vgl. Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, S. 114 u. Angulo Iñiguez: »La fábula de Vulcano«, S. 177, FN 12.

193 Vgl. die dem Herzog im zweiten Teil des *Quijote* in den Mund gelegte Aussage: »La caza es una imagen de la guerra«, (»Die Jagd ist ein Abbild des Krieges«). Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, Capítulo XXXIV, S. 816. Vgl. auch die Aussage von Juan Mateos, dem Oberjagdmeister von Philipp IV. »Los Bosques son las escuelas, los enemigos las fieras, y assi



Abb. 17: Ter Brugghen: *Schlafender Mars*, 1629.

Affekte gereinigt und ihre Kontrolle geübt.¹⁹⁴ Eine solche Interpretation der Jagd prägt einige der Bilder der Torre de la Parada als Jagdsitz. Der *Mars* wäre dann eine Figuration der gebändigten und/oder der erschöpften Affekte –

con razon es llamada la Caça viua imagen de la guerra.« Juan Mateos: *Origen y dignidad de la caza*, Madrid: por Francisco Martinez 1634, Al lector, S. 12.

194 Vgl. Saavedra Fajardo: »En ella [la caza] la juventud se desenvuelve, cobra fuerzas y ligereza, se practican las artes militares, se reconoce el terreno, se mide el tiempo de esperar, acometer y herir, se aprende el uso de los casos y de las estratagemas. Allí el aspecto de la

Warnke sieht eine Parallele zum Porträt von Philipp IV., das Velázquez malte, als er diesen 1644 auf einen Feldzug begleitete. Auch dieser sei »zögerlicher Haltung«, in einer »wenig bellikosen Stimmung«. ¹⁹⁵ Über den *Mars* schreibt Warnke analog »alle Lebenssäfte, alle Leidenschaften, sowohl die kriegerischen wie die erotischen, sind ihm abhanden gekommen.« ¹⁹⁶ In ähnliche Richtung zielt Wood, wenn er Mars' Verfassung als »post-conflict« und »post-coital« beschreibt. ¹⁹⁷ Georgievskaja-Shine verbindet das mit einer mythologischen Deutung: Der *Mars* von Velázquez zeige den Mars, dem, in Anlehnung an die von Lipsius geforderte Mäßigung, eine Bändigung seines Zorns gelungen sei. ¹⁹⁸ Ich möchte diese Deutungen weder bestreiten noch um eine weitere ergänzen, sondern zeigen, dass ihre vermeintliche Unvereinbarkeit in der ingeniosen Anlage des Bildes begründet ist.

Insofern Tesauro die metaphorische Ausdrucksweise fast allen Ausdrucksformen zugrunde legt, können sehr viele Komponenten des *Mars* als Momente einer »agudeza symbolica«, genauer »pintada« gedeutet werden. ¹⁹⁹ Etwa die naturnahe Darstellung, die den Betrachter meinen lässt, er sehe hier einen echten Menschen, ²⁰⁰ oder die Attribute, welche symbolisch auf Mars den

sangre vertida de las fieras y des sus disformes movimientos en la muerte, purga los afectos, fortalece el ánimo, y cría generosos espíritus, que desprecian constantes las sombras del miedo. Aquel mudo silencio de los bosques levanta la consideración a acciones gloriosas y ayuda mucho la caza (como dijo el rey don Alonso) a menguar los pensamientos e la saña, que es más menester al rey que a otro home. [...]« (»In der Jagd entwickelt sich die Jugend, gewinnt an Kraft und Schnelligkeit, man übt in ihr die Kriegskunst, erkundet das Gelände, lernt den Zeitpunkt abzuwarten, anzugreifen und zu verwunden, den Gebrauch von Umständen und Strategien. Dort reinigt der Anblick des fließenden Blutes der Tiere und ihrer Verrenkungen im Tod die Affekte, er stärkt den Mut und schafft einen großmütigen Geist, der stetig die Schatten der Furcht vertreibt. Jene stumme Stille der Wälder steigert die Hochachtung vor ruhmreichen Taten und die Jagd hilft dabei (wie König Don Alonso sagte) die Gedanken und Wut zu lindern, was für den König noch nötiger ist als für jeden Menschen [...]« Übers. J. Sch.) Diego de Saavedra Fajardo: »[Empresa 3] Robur et decus [fortaleza y belleza]«, in: ders.: *Empresas politicas* [1642], hg. v. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra 1999, S. 212–220, hier S. 219–220.

¹⁹⁵ Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, S. 115.

¹⁹⁶ Warnke: *Velázquez. Form und Reform*, S. 114.

¹⁹⁷ Noble Wood: »Mars Recontextualized«, S. 146.

¹⁹⁸ Vgl. Aneta Georgievskaja-Shine: *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, Farnham: Ashgate 2014, S. 199.

¹⁹⁹ Ich bin nicht die Erste, welche den Konzeptismus für *Mars* fruchtbar machen will – Wood und Georgievskaja haben in ihren Studien zu dem Bild auf eine mögliche Verbindung hingewiesen, bleiben dabei jedoch v. a. in ihrem Verständnis des Konzeptistischen vage. Noble Wood: »Mars Recontextualized«, S. 154. Georgievskaja-Shine: *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, S. 196. Vgl. auch die Bemerkungen von Stoichita zu Velázquez' Porträt von Juan de Pareja. Stoichita: »El retrato del esclavo Juan de Pareja«, S. 367–382.

²⁰⁰ Vgl. Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 12.

Krieger verweisen, schon allein die überlieferte Zuordnung der Farbe Rot zu Mars beschreibt Tesauro als ingenüös.²⁰¹ Hier findet sie sich in dem Tuch, ihre Beziehung zu Mars dem Krieger wird durch die Spiegelung in seinem Schild hervorgehoben. Das ist aber nur eine erste und einfache Deutung des Ingenüösen. Das Besondere ist, dass man mit dem Konzeptismus den unklaren Ausdruck des Mars und die sich widersprechenden Bedeutungen des Bildes als scharfsinnige Qualität verstehen kann. Der Mars selbst führt das vor, was Tesauro als »teatro di merauglie« beschreibt. Das Bild vereint entfernte und getrennte Vorstellungen, es lässt das »eine im anderen erkennen«²⁰² und bricht damit die Erwartungen.

2.4 Der scharfsinnige Pinsel

An Velázquez' Stil wurde schon von seinen Zeitgenossen seine »Fleckigkeit« hervorgehoben. Gracián beschreibt diese Art des Malens als »pintar a lo valentón«²⁰³ (angeberisches, großmäuliges Malen). Später wurde diese »Fleckenmalerei« als Argument dafür herangezogen, Velázquez als Wegbereiter der Moderne zu sehen. Dabei hatte er eine ganz andere Malweise gelernt.²⁰⁴ Er malte anfangs – gemäß den Vorstellungen seines Lehrers und Schwiegervaters Pacheco – nach klarer Zeichnung und mit feiner Kontur. Mit seiner Stellung am Hof veränderte sich aber auch sein Malstil: Er wird nun zunehmend von der italienischen Malerei, insbesondere von Tintoretto, Tizian und Rubens beeinflusst.²⁰⁵ Velázquez verwendet verschiedene Techniken, Farbe auf die Leinwand aufzutragen, und generiert daraus »malerische und optische Effekte«.²⁰⁶ Dadurch wird der Malvorgang selbst sichtbar, der materielle Aspekt des Malens sowie des Sehens hervorgehoben.²⁰⁷ Im Kon-

201 Vgl. Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 30.

202 »Ma la Metafora, tutti [gli obietti] à stretta li rinzeppa in un Vocabulo: & quasi in miraculoso modo gli ti fà travedere l'un dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa & piacevol cosa è mirar molti obietti per un'istrafóro di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi.« Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 301.

203 Baltasar Gracián: *El héroe*, S. 69–100, Primor VII, S. 84. Zur Verherrlichung von »borrones« und »manchas« in der zeitgenössischen Literatur vgl. Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll u. Richard Newman: *Examining Velázquez*, New Haven u. London: Yale Univ. Press 1981, S. 15–24.

204 Vgl. Oberthaler u. Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, S. 107.

205 Vgl. McKim-Smith, Andersen-Bergdoll u. Newman: *Examining Velázquez*, S. 39–43.

206 Oberthaler u. Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, S. 114.

207 Vgl. Oberthaler u. Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, S. 114.

text seiner Studien über das Barock hat Maravall diese Art zu malen mit den wissenschaftlichen Umbrüchen der Zeit in Zusammenhang gebracht: Diese Malweise greife die u. a. durch Galileos Forschungen deutlich gewordenen Rolle des Betrachters und der optischen Medien auf. Natur werde hier nicht mehr als ein Gegebenes verstanden, sondern als etwas, das sich je nach Betrachtungsweise ändert. Velázquez' Nachahmung der Natur sei auch eine Nachahmung ihres »Machens«.²⁰⁸ Praktisch schlägt sich das nieder in seinem fleckigen Farbauftrag, bei dem man die Striche eines dicken Pinsels ausmachen kann. Dieser Stil wurde zeitgenössisch als durch Tizian geprägt angesehen, die Rede ist von »borrones« oder »manchas«.²⁰⁹ Aus der Nähe erscheinen diese als unzusammenhängende Flecken, aus der Distanz fügen sie sich etwa zu einem Ärmel oder einer Blume zusammen.²¹⁰ Aufgrund dieser Dynamik, schreibt Maravall, seien Bilder für Velázquez eine »vibración«,²¹¹ sie veränderten sich je nach Blickpunkt, und darin sei seine Malweise eine Vorwegnahme der impressionistischen.

Der Bezug dieser Malweise zur Theorie des Konzeptismus wird besonders deutlich in Quevedos Beschreibung von Velázquez' Farbauftrag als ingeniose »manchas distantes« (entfernte Flecken) in seinem Gedicht auf den Pinsel.

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
así animar lo hermoso
así dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes;
Que son verdad en el, no semejantes,
Si los afectos pinta [...].²¹²

Durch dich konnte der große Velázquez,
so geschickt wie ingeniös,
das Schöne beleben,
dem Weichen Sinn geben,
mit den entfernten Flecken,

208 José Antonio Maravall: »Velázquez en el horizonte intelectual de su época«, in: ders.: *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Ed. Cultura Hispánica 2001, Bd. 3: El siglo del barroco, S. 417–432, hier S. 431: »De este modo, lo que Velázquez imita de la naturaleza no es [...] lo hecho por ella, sino su propio hacer.«

209 Vgl. McKim-Smith, Andersen-Bergdoll u. Newman: *Examining Velázquez*, S. 15.

210 Oberthaler u. Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, S. 116.

211 Maravall: »Velázquez en el horizonte intelectual de su época«, S. 430.

212 Francisco de Quevedo y Villegas: *Obras Completas. Obras en Verso*, hg. v. Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar 1960, Tomo II, S. 506; Übers. J. Sch.

sodass sie wahr sind, nicht nur ähnlich,
wenn er die Affekte malt.

Velázquez' Malweise operiert ebenso über die Distanz und Spannung zwischen Entferntem. Wie die Bezüge des Konzepts vom Betrachter nachvollzogen werden müssen, so fordert auch sie seine Mitarbeit. Er muss die Lücken zwischen den Flecken imaginativ überbrücken.

2.5 Polysemie und Politik

Velázquez malt Mars mehrdeutig. Der fast nackte Mann auf dem Bett ist Liebhaber und Krieger zugleich, er ist selbst die Vermählung dieser beiden widerstrebenden Attributionen. Dabei verweist seine körperliche Stellung, das Auf-der-Bettkante-Sitzen, auf die verschiedenen möglichen Vor- und Nachgeschichten, welche der Betrachter ergänzen muss: Mars ruht sich nach der Schlacht aus und ist im Begriff, wieder in den Krieg zu ziehen, er legt sich zu Venus und er steht vom gemeinsamen Liebeslager auf. Der »Witz« des Bildes liegt darin, diese widerstrebenden, zum Teil ikonographisch und mythologisch geprägten Vorstellungen in der einen Figur aufzurufen und vom Zuschauer zu erwarten, dass er die dadurch entstehende Durchsicht und Spannung toleriert – sich also nicht für eine der angebotenen Vorstellungen entscheidet. Das kann auch als Entlastung verstanden werden, denn der Betrachter muss sich nicht entscheiden. Velázquez rekurriert auf die Vertrautheit des Betrachters mit diesen Analogien bzw. auf seine Fähigkeit, diese herzustellen, und macht sie fruchtbar. Mars bringt als Kriegsgott den Tod, Mars figuriert als Liebhaber, und Mars und Venus sind Liebende und Antagonisten.

Diese Polysemie ist Mars schon in den Namen gelegt. In der Literatur der Zeit gibt es zahlreiche Wortspiele, welche die lautliche Nähe von *Marte* (Mars), *muerte* (Tod) und *arte* (Kunst) nutzen.²¹³ Damit spielen für das Bild im weiteren Sinne Bild-Text- bzw. Bild-Wort-Relationen eine wichtige Rolle: In dieser Hinsicht ähnelt dieser Bildwitz der erwähnten malerischen Umsetzung des Namens Figueroa y Fonseca in Feige und Wasserkrug in Velázquez' *Wasserverkäufer* bzw. seinem Spiel mit dem Namen »Pareja«. Auch sein Mars schöpft aus einer *agudeza nominal*.

Der *Mars* hing neben Velázquez' Darstellungen von Aesop und von Menippos,²¹⁴ also einer Darstellung eines Fabeldichters und eines sati-

213 Vgl. Gracián: *Agudeza y arte de ingenio* [1648], Vol. II, Disc. 35, S. 406f.

214 Über die *Pieza Octava* heißt es: »Iten tres pinturas yguales, de mano de Velazquez la una

rischen Schriftstellers. Sie gehören in das zeitgenössisch beliebte Genre der Philosophen-Porträts und stehen für zwei verschiedene Verhältnisse zur Welt – ein weinendes und ein lachendes. Dass Velázquez dafür diese beiden Schriftsteller wählte, ist etwas Besonderes, denn meist werden die entsprechenden Weltverhältnisse durch Heraklit und Demokrit dargestellt. Im Torre de la Parada waren diese beiden Denker allerdings schon aus der Werkstatt von Rubens vertreten. Velázquez' *Aesop* und *Menippos* können als witzige Antwort darauf verstanden werden,²¹⁵ sie treten aber auch in eine Beziehung zum *Mars*. Dieser ist durch die Hängung, durch kompositorische Merkmale (gleiches Format, Ganzkörper-Porträt) und insbesondere durch den direkten Blick auf den Zuschauer mit diesen Bildern und den dadurch aufgerufenen Weltverhältnissen verbunden. Zu welchem er eine größere Nähe hat, lässt sich nicht sagen, auch weil wir nicht genau wissen, wie die Bilder tatsächlich hingen. Mit Blick auf die Körperhaltung ergibt sich m. E. eine Mittelstellung. Dann erscheint *Mars* als konzeptuelle Pointe zwischen einem lachenden und einem weinenden Verhältnis zur Welt, also zwischen affektiven Gegenpolen. Diese Hängung unterstreicht die durch die Polysemie bedingte Ambivalenz des *Mars*. Seine eigene Ambivalenz wird durch die konträren Porträts wiederholt. Der *Mars* selbst ist eine konzeptistische Figur zwischen zwei Extremen. Das teilt er mit den Darstellungen von Narren – Velázquez hat mehrere für den Torre de la Parada gemalt.

Im *Mars* bündelt sich die Spannung zwischen widerstrebenden Polen (Krieger und Liebhaber, Aufbruch und Ruhe, Weinen und Lachen), eine Spannung, die das Bild nicht auflöst, die den Betrachter fordert und zugleich Freiräume der Deutung schafft. Was heißt das jedoch für eine politische Aussage des Bildes?

Velázquez' *Mars* wurde immer wieder eine politische Stellungnahme, gerichtet an Philipp IV. unterstellt: Voraussetzung dafür ist eine mögliche Identifikation des Königs mit Mars, die durch den Beinamen des Königs, »Rey planeta« nahegelegt wird – er trug ihn nicht zuletzt aufgrund seiner

de Marte, la otra de Isopo, y la otra de Menipus«. Alpers: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part IX. The Decoration of the Torre de la Parada*, S. 295. Jogler diskutiert auch die Frage, ob das Inventar von 1701 die ursprüngliche Hängung wiedergibt, vgl. Saskia Jogler: *Selbstreflexion im Narrenspiegel: die Hofnarrenporträts von Diego Velázquez*, Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2013, S. 190–192. Vgl. Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, S. 163. Die Darstellung Äsops wird vielleicht dadurch erklärt, dass Paul de Vos Fabeln von Äsop für den Torre illustriert hatte.

²¹⁵ Vgl. Georgievska-Shine: *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, S. 183. Sie spricht von einer »witty pictorial response to Rubens's visions of Democritus and Heraclitus through two rather eccentric sages, Aesop and Menippus«.

kriegerischen Expansionen.²¹⁶ Darüber hinaus ist »Mars« ein übliches Kompliment für Kriegsherren. Gracián etwa nutzt es in seinem *Héroe* für Don Diego Pérez de Vargas, wenn er über ihn schreibt: »Aquel Marte castellano [...], con más hazañas que días, retirese a acabarlos en Jerez de la Frontera. Retirose él, mas no su fama, que cada día se extendía más por el teatro universo.«²¹⁷ (»Dieser kastilische Mars mit mehr Taten als Tagen zog sich zurück, um sie in Jerez de la Frontera zu beenden. Er zog sich zurück, nicht aber sein Ruhm, der sich jeden Tag weiter auf der Weltenbühne ausbreitete.«) Bemerkenswert ist hier das Rühmen des Mars im Moment des Zurückgezogeneins. Velázquez' *Mars* präsentiert den Moment des Zauderns, Zögerns oder Innehaltens zwischen Handlungen, und genau das ist seine politische Stellungnahme: weder Rückzug noch Angriff – und ebendas ist konzeptistisch, da es strukturell dem Moment der Spannung des Bogens des Konzepts entspricht. Dabei handelt es sich um einen Aufschub der Entscheidung sowie um (auch affektive) Distanznahme – eine Kompetenz, die nicht nur, folgt man Saavedra Fajardo, in der Jagd geübt wird, sondern die auch politisch zum Erfolg führen kann. Dafür ließen sich zahlreiche historische Belege anführen, vom römischen Feldherr Verrucosus, der auch »Cunctator«, Zauderer, genannt wurde, bis zu Philipp IV., der zwar jeden Tag seiner Regentschaft im Krieg war, im Nachhinein aber militärisches Eingreifen bereute.²¹⁸ Dass Innehalten und Distanznahme zeitgenössisch als politisch klug eingeschätzt wurden, lässt sich vielfach mit Graciáns *Oráculo manual* zeigen. »Hombre de espera«, »Warten können«, heißt es etwa im 55. Aphorismus: »La muleta del tiempo es más obradora que la açerada claba de Hércules«, »Die Krücke der Zeit richtet mehr aus als die eiserne Keule des Herkules.«²¹⁹ Und so verwundert es nicht, dass Velázquez' Mars im Helm die Schlange als Symbol der Klugheit trägt.

Ob Velázquez tatsächlich mit seinem Mars Philipp zur Zurückhaltung raten wollte, ob er tatsächlich mit dem Porträt Parejas dessen Befreiung vorbereiten wollte, lässt sich nicht rekonstruieren. Das liegt auch an dem Konzeptismus der Bilder: Die darin in ein spannungsvolles Verhältnis tretenden Kräfte tendieren nicht in eine Richtung, sie lassen sich nicht vereinheitlichen. Genau darin liegt jedoch die Parallele zu Graciáns Handlungslehre, wie ich sie als situative Politik ausgehend vom *Oráculo manual* beschrieben habe. Der *Mars*

216 Vgl. Georgievska-Shine: *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, S. 195.

217 Gracián: *El héroe*, Primor VI, S. 83.

218 Vgl. die von Parker zitierten Briefe von Philipp IV., Parker: *Global Crisis*, S. 290.

219 Gracián: *Oráculo manual*, Aph. 55, S. 132; ders.: *Handorakel*, übers. v. Schopenhauer, S. 23.

ist eine Figuration der melancholischen Seite dieser Handlungslehre, der Ruhe, der Stille, die zwischen allen situativen Bezügen liegt.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, ist der Konzeptismus nicht nur verbunden mit einer sozialen »Kampfsituation«, sondern auch mit einem epistemischen Umbruch, der mit aus der Korrosion der Vorstellung eines geordneten, geschlossenen Kosmos und der daraus resultierenden religiösen, politischen und semiotischen Verunsicherungen entstand. Der Konzeptismus gründet auf dieser Situation und begründet sie zugleich mit, insofern er selbst ein Spiel mit vielen Bedeutungen treibt und das, was »wahr«, und das, was »falsch«, was real oder was bloß gemalt ist, in Bewegung bringt. Der Konzeptismus bringt gegen die soziale und epistemische Verunsicherung seine Bedeutungsmechanik in Stellung.²²⁰ Wie kann noch gehandelt, wie kann noch bezeichnet werden, wenn nicht mehr klar ist, wer Freund und Feind, wo in der Welt (oder im Kosmos) oben und unten ist und wie sich Zeichen und Dinge zueinander verhalten? Darauf reagiert und das verschärft das immer neu deutbare Stellungsspiel des Konzeptismus. Damit ist er nicht allein Ausdruck dieser Situation des Umbruchs, vielmehr trägt er wesentlich zu ihr bei. Denn wenn der Konzeptismus Entferntes zusammenbringt, dann vereinheitlicht er es nicht. Dadurch entsteht eine Ambivalenz aus mindestens zwei, oft mehr Gliedern. Die Krieger des Konzeptismus sind Liebhaber und Narren, sie setzen sich und stehen auf, sie sind stark, aber alt, wach, aber müde. Velázquez' *Mars* bringt diesen Zusammenhang von Ästhetik und Politik des Konzeptismus zur Anschauung. Er impliziert nicht irgendeine Handlungsanweisung, sondern hebt die Notwendigkeit der zwei- oder mehrdeutigen Stellungnahme, der Relationierung und der immer erneuten Anpassung hervor. Polysemie ist seine Politik.

220 Vgl. Jon R. Snyder: »Art and Truth in Baroque Italy, or the Case of Emanuele Tesauro's *Il cannocchiale aristotelico*«, in: *MLN* 131.1 (2016, Italian Issue), S. 74–96, hier S. 88.

3 Vorbereitung des Schlusses: Barocke Körper

Diese Studie begann mit dem Blick auf ein Gemälde, das eine große Zahl an menschlichen Körpern abbildet und in dieser Vielzahl die Fülle auch als ein Moment aufruft, das die soziokulturellen Diskurse des 16. Jahrhunderts prägt. Boschs *Garten der Lüste* zeigt Fülle durch Fülle. Am Ende dieser Studie steht mit Velázquez' *Mars* die Darstellung eines einzelnen Körpers. Und doch ist dieses Werk ebenso ein Bild der Fülle; allerdings eines, in dem diese Fülle im Witz gebündelt ist. Der einzelne Körper versammelt Fülle, er ist die Pointe, aus der sich die Vielzahl der Bedeutungen entfaltet, er ist, mit Tesauo gesprochen, das »einzelne Wörtchen«, in dem sich ein »Theater voll von erstaunlichen Dingen« abspielt. Warum dieser Körper ausgerechnet als erschöpfter Männerkörper erscheint und inwiefern seine spezifische Art der Darstellung mit der hier vorgeschlagenen Bestimmung des Barock als Zusammenspiel von Witz und Fülle zu tun hat, möchte ich abschließend darlegen und damit zur einleitend gestellten Frage zurückkommen: »Was heißt barock?«

3.1 Erschöpfte Körper

In der barocken Malerei gibt es auffällig viele geschundene, erschöpfte Männerkörper. Der *Mars* ist ein paradigmatisches Beispiel dafür, auch die Auswahl, welche die Maler aus der christlichen und mythologischen Ikonographie vornehmen, zeugt davon: Es dominieren Grablegungen und Verspottungen Christi, Folterszenen christlicher Märtyrer, wie etwa des heiligen Laurentius auf einem glühenden Rost, oder die Leiden mythologischer Helden, wie etwa des an den Fels gefesselten Prometheus.

Die Bilder leidender Männerkörper sind Bilder ästhetischer und soziokultureller Selbstreflexion. Man kann sie als Spiegel einer Gesellschaft sehen, die im Straucheln begriffen ist. Sie verweisen auf eine vormalige Kraft, die nun aber verbraucht ist und nur noch erinnert werden kann. Sie sind Bilder der Erschöpfung, einer Erschöpfung, die von vielen zeitgenössischen und späteren Autoren diagnostiziert wurde. Damit kann konkret z. B. das ökonomische und politische Straucheln der spanischen höfischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert gemeint sein, wie es Gracián in seinem *Criticón* entwirft. Dieses Straucheln wird von der jüngeren Forschung zunehmend in eine

europäische, wenn nicht gar globale Krise des 17. Jahrhunderts eingeordnet, die neben den politischen und ökonomischen auch epistemische und religiöse Dimensionen hat.²²¹ Insbesondere Letztere hebt Octavio Paz hervor, der die künstlerische Darstellung leidender Körper als Reaktion auf die Gegenreformation versteht. Er sieht sie als »monumentos inmortales [...] a la muerte« (»unsterbliche Denkmäler des Todes«) gegen die Exaltation des Geistigen in der Gegenreformation: »En nuestro arte barroco el espíritu vence als cuerpo pero el cuerpo halla ocasión de glorificarse en el acto mismo de morir. Su desastre es su monumento.« (»In unserer Barockkunst siegt der Geist über den Körper, doch der Körper vermag sich noch im Akt des Todes zu verherrlichen.«)²²² Neben diesen soziokulturellen und politischen Deutungen erschöpfter Körper bietet sich eine ästhetische an: Sie können als Figurationen einer ästhetischen Übersättigung gelesen werden. Tesauro etwa konstatiert, dass eine gewisse Müdigkeit und ein Überdruß die Lust an der ingeniosen Signifikation antrieben.²²³ An der Ruhe und zugleich Momenthaftigkeit des *Mars* wird dieses Moment besonders anschaulich. Mars zeigt die Haltung, die vor und nach den Geistesfunken des Konzeptismus steht; die Voraussetzung ihres Beginns und zugleich ihren Effekt.

Schließlich möchte ich eine vierte Deutungsdimension vorschlagen, die an der Darstellung des erschöpften Körpers als realistischen oder konkret menschlichen hängt. Insofern Velázquez die mythologischen Figuren, die er malt, in Szenen des Alltags setzt, zieht er, wie Ortega y Gasset schreibt, »la mitología hacia este mundo nuestro«, »die mythologische Welt auf die unsere herab«.²²⁴ Diese Erniedrigung des Erhabenen kann als Form des malerischen *sermo humilis* verstanden werden.²²⁵ Erich Auerbach hat den *sermo humilis* als

221 Vgl. z. B. Parker: *Global Crisis* u. Mark Greengrass: *Christendom Destroyed. Europe 1517–1648*, London: Penguin Books 2014. Vgl. Kap. IV.1.2: »Kritik und Krise. Begriff, Form und Gegenstand«.

222 Octavio Paz: *Conjunciones y disyunciones*, México: Mortiz 1991, S. 41; ders.: *Verbindungen – Trennungen*, S. 40.

223 Tesauro spricht von »nausea« (Ekel), »satieta« (Übersättigung) und »noia« (Langeweile), vgl. Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], S. 122 f. Vgl. Irmgard Scharold: »... vedere in vn Vocabulo solo, vn pien teatro di merauigliie. Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico* und die Kunstformen des Barock«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Johannes Bartuschat u. a., Paderborn: Fink 2018, S. 185–216, hier S. 201; Snyder spricht von einem »horror vacui«, der das 17. Jahrhundert heimsuche, den die »figural density« des Konzeptismus bekämpfe. Snyder: »Art and Truth in Baroque Italy«, S. 88.

224 Ortega y Gasset: »La fama de Velázquez«, S. XX; ders.: »Velázquez und sein Ruhm«, S. XXVII. Vgl. auch Ortega y Gasset: »Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)«, S. 109–112.

225 Erich Auerbach: »Sermo humilis«, in: ders.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern: Francke 1958, S. 25–63.

den revolutionären Stilbruch der biblischen Texte beschrieben, wenn diese im niederen Stil vom Erhabenen handeln. In der barocken Malerei hat diese Konkretisierung einen zweifachen Effekt: Sie fördert einerseits den *stupor* des Betrachters, der eben durch den Realismus des *Mars* irritiert und angesprochen ist, und sie fördert andererseits das konzeptistische Bedeutungsspiel. Denn diese Verweltlichung zeigt die Möglichkeit von potenziell unendlicher geistiger Tätigkeit, von Bedeutung und Bedeutungsübertragung, die nicht durch religiöse oder mythologische Rahmen begrenzt werden. Eben mit dieser Fülle spielt der barocke Witz, und von der potenziellen Erschöpfung dieses Spiels zeugen die barocken Körper.

Die Präsentation eines leidenden, einst potenten Körpers zeichnet auch Adaptionen des Barock in der zeitgenössischen bildenden Kunst aus: Prominent ist Damien Hirsts Installation eines toten Haies: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).²²⁶ Anders als bei Velázquez, bei dem die Titel nachträgliche Zuschreibungen sind, ist hier der vom Künstler gegebene Titel unverzichtbarer Teil der Konzeption des Werkes. Er verweist auf die Reflexion des Betrachters, die das in Formaldehyd eingelegte Tier anstoßen soll. Der tote Körper hebt das Leben dessen hervor, der vermeintlich nicht so weit von sich Abstand nehmen kann, dass er den Tod anerkennt – dass dafür ein Tier sterben musste, ist eine bittere Pointe. Man kann diese Selbstbespiegelung im Tod als Figuration des Narzissmus der 1990er-Jahre verstehen, eines Narzissmus, der sich insbesondere auch in der häufig am Werk Hirsts besprochenen Entfesselung der Kunstpreise beobachten lässt. Hirst mit dem Barock zu assoziieren ist eine gängige kunsthistorische These, auch sein mit Diamanten besetzter Totenkopf (*For the Love of God*, 2007) ist als Vanitas-Motiv dafür beispielhaft. Eine Verbindung und Differenz zu Velázquez hat der Kunstkritiker Robert Hughes nahegelegt, der angesichts von Hirsts Hai die Obszönität des Kunstmarktes beklagt und dabei betont, dass Velázquez' Pinselstriche wesentlich radikaler gewesen seien.²²⁷ Hughes trifft mit seinen Aussagen einen wichtigen Punkt, denn die leidenden Körper bei Velázquez setzen auch aufgrund der Art, wie sie gemalt sind, ein relationales Bedeutungsspiel in Gang, das wesentlich für ihr pointiertes Spiel mit einer Fülle an Bedeutungen ist. Hirsts monolithischer, geschlossener, toter Haikörper tut dies jedoch nicht, denn die von ihm aufgeworfenen Fragen betreffen v. a. solche der Beschaffung, der

226 Damien Hirst: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Vgl. Abb. 18.

227 Vgl. Vanessa Thorpe: »Top critic lashes out at Hirst's ›tacky‹ art«, in: *The Guardian* (7. 9. 2008).

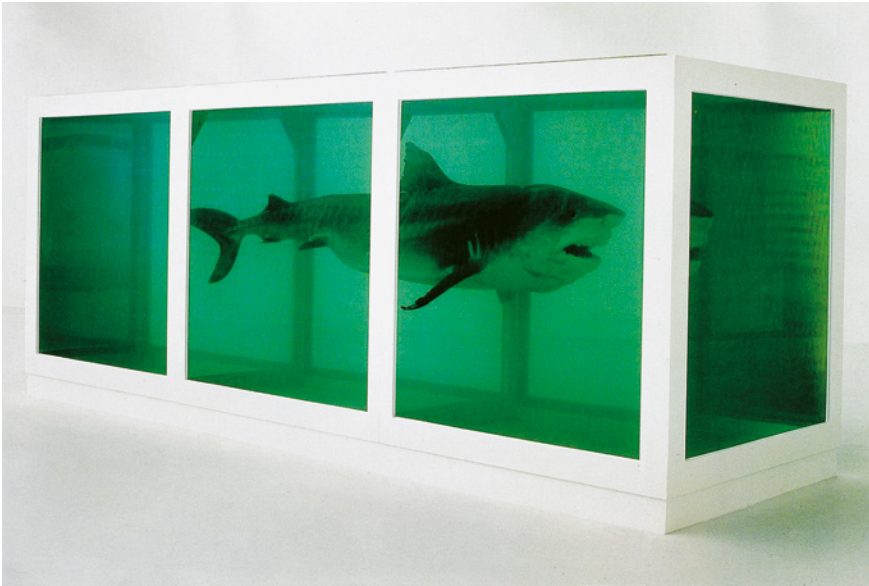


Abb. 18: Hirst: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.

Konservation und des Verkaufs. Anders die Hai-Skulptur, welche Doreen Lynette Garner 2022 in New York ausstellte.²²⁸ Das Bedeutungsspiel und der *stupor*, den dieser Hai in Gang setzt, ist um ein Vielfaches größer. Garners aus Silikon und anderen Materialien bestehender Fisch ist von zahlreichen Krankheiten gezeichnet, sein Fleisch zum Teil zu sehen und seine Rückseite geöffnet. Seine Innereien liegen frei. Aus diesen ragt ein nicht verdauter dunkelhäutiger Fuß heraus. Der Fisch spielt damit nicht nur, anlässlich der Corona-Pandemie, auf historischen und aktuellen Rassismus in Diskursen über die Verbreitung von Krankheiten, sondern auch auf den atlantischen Sklavenhandel an: *When You Are Between The Devil And The Deep Blue Sea* ist der Titel der Arbeit.

²²⁸ Doreen Lynette Garner: *When You Are Between The Devil And The Deep Blue Sea*, 2022. Vgl. Abb. 19.



Abb. 19: Garner: *When You Are Between The Devil And The Deep Blue Sea*, 2022.

3.2 Offene Körper

Würde man versuchen, Mars, wie ihn Velázquez darstellt, an der Schulter zu berühren oder eine Hand auf seinen aufgestellten Unterarm zu legen, würde sein Körper unter der Berührung verpuffen oder zerstäuben.²²⁹ Von Nahem betrachtet, scheint er durch die Art, wie er gemalt ist, ungreifbar zu sein. Grund sind die diffusen, weichen Konturen der Haut. Diese Art zu malen ist das Ergebnis einer Entwicklung: Während die Körper in Velázquez' frühen *Bodegones* noch klarer definiert, härter und konkreter wirken (was auch von der noch größeren Orientierung an der Hell-Dunkel-Malerei Caravaggios herrührt), sind seine späteren Körper verschwommener und weicher. Das gilt für die Hofporträts genauso wie für die mythologischen Bilder. Während Erstere vor allem bekleidete Körper präsentieren – oft ragt nur der Kopf aus einer Menge an Gewand –, erlauben Letztere die Darstellung von wenig bzw. unbekleideten Körpern. Bei beiden Sujets werden die Konturen zunehmend unscharf. Das führt dazu, dass die Körper ungreifbar, rein visuell und flirrend erscheinen. Maravall spricht von einem »Vibrieren«, Prater von »Flirren« und »Zittern«.²³⁰ Meist wird an solche Beobachtungen die kunsthistorische These angeschlossen, Velázquez habe mit seiner Malweise die Moderne, insbesondere den Impressionismus vorbereitet.²³¹ Diese Art zu malen macht jedoch auch den spezifischen Realismus von Velázquez' späten Bildern aus. Denn die weichen, flirrenden Konturen evozieren, aus der Ferne betrachtet, die fleischliche Körperlichkeit seiner Figuren. Quevedo spricht in seinem Gedicht auf den Pinsel davon, dass Velázquez der Weichheit Sinn verleihe. Diese spezifische realistische Körperlichkeit wiederum trägt zu der Polysemie der Bilder bei, denn sie holt, im Falle des Mars, den Mythos ins Reale.

Die späte Malerei Velázquez' zeichnet so eine zweifache Offenheit aus: eine formale und eine semantische. Sie setzt die für die Stilistik von Witz

229 Vgl. José Ortega y Gasset: »On Realism in Painting«, in: ders.: *Velazquez, Goya and the Dehumanization of Art*, übers. v. Alexis Brown, New York: Norton & Company 1972, S. 21–23, hier S. 22; ders.: »Del realismo en pintura«, in: ders.: *Obras*, hg. v. Paulino Garagorri, Madrid: Alianza 1991, Bd. 10: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estetica*, S. 146–151, hier S. 149 f.

230 Maravall: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, S. 153; Andreas Prater: »Augenpfade zur Bildnismalerei von Velázquez«, in: *Velázquez. Anregungen, Vorschläge, Lösungen*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum Wien, Turnhout: Brepols 2018, S. 79–109, hier S. 106.

231 Vgl. Ortega y Gasset: »La fama de Velázquez«, S. S. XXIII; ders.: »Velázquez und sein Ruhm«, S. XXVII f. Vgl. Ortega y Gasset: »On Realism in Painting«, S. 22 f.; ders.: »Del realismo en pintura«, S. 148.

und Fülle charakteristische Relationalität formal ins Bild. Die dargestellten Körper öffnen sich zu ihrem bildlichen Umfeld und erscheinen daher als Körper in Beziehung. Sie stehen in Beziehung zu anderen Figuren: In Velázquez' wahrscheinlich berühmtestem Gemälde, den *Meninas*, gehen z. B. die Hände der Bediensteten, die der Königstochter ein Tablett reicht, in deren Kleid über. Sie stehen in Beziehung zu dem sie umgebenden Material; Stoff und Haut, Hintergrund und Figur verbinden sich. Semantische Offenheit muss nicht formal bedingt sein, bei Velázquez ist sie das aber. Denn die Frage, ob hier ein Krieger oder ein Liebhaber, ein Gott oder ein Wirtshauskumpan zu sehen ist, wird durch den spezifischen, von der Malweise geprägten Realismus aufgeworfen. In strukturalistischer Begrifflichkeit könnte man die offene Malweise als eine Form der Kontiguität im Syntagma beschreiben: Das eine malerische Zeichen hängt eng mit dem nächsten zusammen. Die semantische Offenheit dagegen betrifft das Paradigma: Der abgebildete Mann kann eine Vielzahl von Attribuierungen annehmen. Beide Offenheiten provozieren den Betrachter, der in das Bedeutungsspiel mit einbezogen wird. Velázquez' *Meninas* ist nur das prominenteste Beispiel dafür. Eine solche, an den Begriffen des Strukturalismus angelehnte Beschreibung der konzeptistischen Offenheit von Velázquez später Malerei erlaubt es, Parallelen zur offenen Konstitution von in barocken Texten evozierten Körpern zu ziehen – damit meine ich genauso Figurenkörper, Satzkörper wie die Reflexion auf den Textkörper selbst. Der barocke Textkörper ist ein offener Körper.

Graciáns Protagonisten Critilo und Andrenio sind solche ungreifbaren und firrenden Figuren. Sie konstituieren sich in ihrer Beziehung zueinander und zu den in sie gelegten Deutungen. Sind sie auch allegorisch zugeschnitten, Critilo, der Kritische, Andrenio, der naiv-Menschliche, erschöpfen die Figuren sich nicht darin. Das liegt auch an ihrer besonderen, unbestimmten Körperlichkeit. Graciáns »Helden« essen nicht, die Befriedigung ihrer körperlichen Bedürfnisse wird nicht erzählt. Gracián reflektiert dieses Nicht-Erzählen in Bezugnahme auf Cervantes kurz vor dem Ende des Romans, wenn ein »Hofmann« zu den beiden Protagonisten sagt, sie müssten jetzt noch schnell etwas essen, sonst rufe der Roman zu viel Kritik hervor: »Y bajemos a comer, no diga el otro simple lector: ›¿De qué pasan estos hombres, que nunca se introducen comiendo ni cenando, sino filosofando?« («Gehen wir hinunter zum Essen, es soll kein schlichter Leser sagen können: ›Wovon leben denn eigentlich diese Leute, die uns nicht essend vorgeführt werden, immer nur philosophierend.«)²³² Was Critilo und Andrenio essen, wann oder ob über-

232 Gracián: *El Criticón*, III.10, S. 776; ders.: *Das Kritikon*, übers. v. Köhler, S. 875.

haupt, erfährt man – außer in dieser ironischen Bemerkung des Hofmanns – nicht. Auch nicht, welche Kleidung sie tragen, wie ihr Körperbau ist, wo und wie sie schlafen – alles Dinge, von denen etwa im *Quijote* in ironischer Abgrenzung zu der meist sterilen Körperlichkeit der Ritterbücher nicht geschwiegen wird,²³³ sondern die vielmehr detailliert ausgebreitet werden, man denke nur an die Vorstellung von Quijotes bzw. Quijanos typischer Ernährung zu Beginn und Sanchos großer Freude an jedem Essen sowie an die diversen Hervorhebungen von Ausscheidungsprozessen. All dies tun die Helden Graciáns eben nicht. Nichtsdestotrotz ist der Körper bei Gracián in all seinen Funktionen präsent: nämlich als gedeuteter Körper. Wie und was gegessen und an Kleidung getragen wird, die Funktionen der Glieder und Organe, alles ist Gegenstand der Deutungsmechanik von Graciáns Roman. Dabei verschwindet der Körper nicht in der Deutung, wie das oft von Allegorien angenommen wird, die ihren Träger vermeintlich vernichten, sondern überdauert trotz bzw. gerade in seiner allegorischen Fassung. Ebendas könnte man auch von Velázquez' Mars behaupten: Der hier präsentierte Mann verschwindet nicht in der Allegorie des Krieges, sondern drängt sich in seiner ausgezehnten Körperlichkeit in den Blick.

Auf andere Weise lässt sich diese Ambivalenz von Bedeutungsaufladung und doch Verharren im Wörtlichen an solchen Figuren beobachten, die aus Topoi gewonnen werden. Im Kapitel über das *Criticón* habe ich das Beispiel desjenigen angeführt, der »in einen Schuh passt«; Gracián nimmt hier eine Redewendung wörtlich und generiert aus ihr eine Figur und ein Stück Handlung. Dieses Verfahren ist typisch für seine barocke Poetik: Vermeintlich geschlossene Satzkörper, wie eine Sentenz, werden geöffnet und zu einem größeren Textabschnitt erweitert, ihre Ausrichtung auf eine Bedeutung (hier das »Kleinwerden vor Angst«) wird gelöst, stattdessen wird sie wörtlich genommen (derjenige, der »wirklich« in einen Schuh passt) und daraus ein Stück Handlung gewonnen. Eine solche Entgrenzung von Sätzen zu ganzen Kapiteln und Handlungssträngen könnte man als Form der syntag-

233 In der Büchervernichtung, die der Pfarrer und der Barbier im sechsten Kapitel im Haus des Quijote vornehmen, wird eben jene Qualität als besondere hervorgehoben. Über »Tirant lo Blanc« sagt der Pfarrer: »Digoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen.« (»Ich schwöre Euch, lieber Freund, die Art, in der dies Buch erzählt ist, macht es zum besten auf Erden: Da essen die Ritter, schlafen und sterben in ihren Betten und setzen vor dem Tod ihr Testament auf, alles Dinge, die sich in keinem anderen Buch dieser Gattung finden.«) Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, Capítulo VI, S. 66; ders.: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, übers. v. Lange, S. 67.

matischen Verschleifung beschreiben. Eine andere sind die offenen Kapitelenden, die ich als charakteristisch für die krisenhafte Ambivalenz dieses Erzählens beschrieben habe.

Auch in einer größeren, einen gesamten Textkorpus in den Blick nehmenden Perspektive erscheint der barocke Text als offener Körper. Gracián schreibt in der Vorrede zum dritten Teil des *Criticón*, er wolle seinen Roman als »un cuerpo« (»einen Körper«) fassen und öffnet ihn doch auf vielfache Weise: am Ende auf einen erneuten Anfang hin; mit den leeren Rändern für das Weiterschreiben durch den Leser; er schließt weder die Handlung, etwa durch das Finden von Felisinda, noch eine der angebotenen Deutungen, etwa durch das Erreichen des Glücks. Dass die semantische Offenheit des *Criticón* von einer formalen Offenheit begleitet wird, belegen die genannten syntagmatischen Verschleifungen, aber auch die frei gelassenen Ränder im dritten Teil. Gerade an ihnen wird die Öffnung auf den Leser hin deutlich. Und doch gibt sich der Roman – darin dem *Mars* und nicht dem *Garten der Lüste* ähnlich – als ein Körper: Gracián präsentiert ihn als eine Allegorie des Lebens (»tu vida en un discurso«) und bricht alles erzählte Geschehen im Modus der Kritik. Ebendiese Bündelung in einem, das zugleich wieder entfaltet wird, ist das Grundprinzip des anatomischen Schreibens: »a vision of the world in terms of a single intellectual pattern«,²³⁴ das, wie gezeigt, auch die *Agudeza y arte de ingenio* charakterisiert. Hier ist die einende Haltung der Scharfsinn, der wiederum ins Detail zergliedert wird. Es ist diese Ambivalenz aus Konkretisierung oder Bündelung in einem und Zerstreung in vielem, die von Witz und Fülle bedingt ist. Dass damit notwendig auch Genres und Schreibstile überschritten werden, ist vielfach deutlich geworden. Graciáns Roman gibt sich als philosophischer Text, seine Abhandlung vom Scharfsinn erinnert in ihrer Komposition an ein barockes Gedicht.

3.3 Geistige Körper

Die hier auf verschiedenen Ebenen beschriebene Offenheit des barocken Körpers liegt mit an einer engen Verbindung von Geist und Körper. Körper und Geist sind bei Gracián, das haben die Ausführungen zur *Agudeza y arte de ingenio* genauso wie zum *Criticón* deutlich gemacht, nie getrennt. Beide stehen in permanenten Austausch- und Verwandlungsprozessen. Wie das *concepto* Geist und Körper hat, trifft die *agudeza* in Seele und Leib und entspringt einer gleichermaßen körperlichen wie geistigen Fähigkeit. Der

234 Frye: *Anatomy of Criticism*, S. 310.

barocke Körper ist keine *res extensa*, nicht vom Geist geschieden, sondern eng mit diesem verbunden. Diese enge Verbindung von Geist und Körper bedingt die enge Verbindung von Witz und Fülle. Ist der Geist zunächst dem Witz zuzuordnen und die Fülle dem Körper als dem Material, Gracián spricht von »materias [...] copiosas«,²³⁵ öffnen sie sich zueinander: Der Witz, heißt es bei Gracián, sei die Weide der Seele und Nahrung des Geistes.²³⁶ Konzepte werden als Inkarnationen gedacht und vergeistigen zugleich ihr Material – deswegen können ihre Figurationen genauso Mariä Empfängnis wie der Phönix sein. Sie leben von der Verbindung von Geist und Körper: »cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa«, (»Ihre Werke sind lebendige Körper, mit einer Seele voller Konzepte«).²³⁷

235 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. II, Dis. 63, S. 644f.

236 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 17f.

237 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Vol. I, Disc. 1, S. 18f. An anderer Stelle schreibt er, dass die Autoren, die er nicht zitiere, Werke ohne Seele geschaffen hätten: »Los que no propongo a la imitación, no es por no haberlos visto casi todos, sino porque los hallo sin espíritu de concepto: forman muchos libros, cuerpos, pero sin alma conceptuosa.« (Disc. 27, S. 301) (»Wenn ich Autoren nicht zur Nachahmung vorschlage, liegt das nicht daran, dass ich nicht fast alle kenne, sondern dass ich bei ihnen keinen Geist des Konzepts finde: Sie bilden viele Bücher, Körper, aber ohne konzeptuelle Seele.« Übers. J. Sch.)

Schluss

Was heißt barock?

Die im Hauptteil dieser Arbeit erfolgten Ausführungen zu Witz und Fülle werden durch die in der Einleitung und im Schluss vorgenommenen Überlegungen zum Barock gerahmt. Denn das Zusammenspiel von Witz und Fülle ist die hier gegebene Antwort auf die Frage »Was heißt barock?« Es ist eine Antwort, die in ihrer Zweigliedrigkeit, der Spannung zwischen den beiden Termini sowie ihrer primären Orientierung an der Form eine große Flexibilität birgt. Erst im Blick auf das einzelne Werk, situativ zugespitzt, kann die in ihrer Abstraktheit aporetische Frage konkret beantwortet werden.

Was heißt barock? Diese Frage zu stellen ist vermeintlich banal und zugleich ein Wagnis. Sie nicht als »Was ist ...?«-Frage, sondern als »Was heißt ...?«-Frage zu formulieren, unterstreicht den konstruktiven, diskursiven Charakter ihrer Antwort. Barock ist, was barock genannt wird.

Barock kann man die Dynamik von Witz und Fülle nennen, die diese Arbeit in den Blick genommen hat. Das ist keine ausschließliche und keine erschöpfende Beschreibung. Es ist der Vorschlag, einen theoretisch bisher unterbeleuchteten Aspekt der barocken Literatur und Kultur zu erhellen und davon ausgehend Genealogien zu zeigen. Das Zusammenspiel von Witz und Fülle entsteht in dem Moment, als der das 15. und 16. Jahrhundert entscheidend prägende Diskurs der Fülle auf den im 17. Jahrhundert zentralen Diskurs des Scharfsinns trifft. In ihrer Begegnung entsteht ein Stil, der weit über das Literarische hinausstrahlt.

Das als barock beschriebene Ineinandergreifen von Witz und Fülle ist in der europäischen Literatur und Kultur des 17. Jahrhunderts zu Hause – gleichwohl gibt es auch spätere barocke Phänomene, die man damit neu greifen kann; insbesondere für moderne Schreibweisen ist seine Relationalität anschlussfähig. Benjamins Moderne hat barocke Züge. Das barocke Zusammenspiel von Witz und Fülle hat eine historisch wie systematisch außerordentlich breite, verzweigte Krone.

Der Vorschlag, Witz und Fülle als Stilmoment des Barock in den Fokus zu rücken, verbindet die in den letzten Jahren rege Forschung zur *copia* und zu Formen des Scharfsinns und des Witzes, bezieht sie aufeinander und gewinnt daraus eine Reflexion des Barock. Dabei setzt sie sich von der v. a.

in den 1990er-Jahren in der deutschsprachigen romanistischen Literaturwissenschaft geführten Barockdiskussion insofern ab, als sie jenseits der dort verhandelten Kontroversen steht. Fragen wie zum Beispiel, ob das Barock stilistisch oder historisch zu bestimmen sei, ob »Manierismus« den Stil und »Barock« die Epoche bezeichnen, ob das Barock in einer Entleerung des Inhalts und Überfunktion der Form liege, oder ganz anders: ob die barocke Kunst und Literatur die Gegenreformation unterstütze oder vorangegangene analogistische Diskurse wiederherstelle, müssen nicht entschieden werden.¹ Für alle Aspekte dieser Kontroversen sind Beispiele aus der Literatur des 17. Jahrhunderts gefunden worden, nicht zuletzt, um konkurrierende Theorien zu widerlegen. Ich behaupte, dass in all diesen Werken Witz und Fülle zusammenspielen und sie dadurch das Barock prägen. Als zunächst formal bestimmbares Stilmoment ist die Verbindung von Witz und Fülle so abstrakt, dass sie in unterschiedlichsten Werken beobachtet werden kann und sich somit auch für eine Theoretisierung eignet; erst in ihrer konkreten Realisation wird sie prägnant und spezifisch. Dabei hat sie eine historische Bindung an das spanische 17. Jahrhundert, treibt von hier aus jedoch Zweige.

Ich habe Baltasar Graciáns Schriften ins Zentrum gestellt, denn in ihnen ist dieses Spiel von Witz und Fülle besonders stark und breit entfaltet – formal in einer Abhandlung, in einem Roman und in einer Aphorismensammlung, systematisch als Rede- wie Schreibstil, als politische Handlungslehre, als barocke Poetik. Der Strauß von Texten und Kunstwerken, der in dieser Studie Graciáns Schriften umgibt, zeigt den Gewinn für eine allgemeine Literaturtheorie.

Beziehungskunst: Witz und Fülle

Das Zusammenspiel von Witz und Fülle ist ein Spiel der Relationalität. Die Relationalität der barocken Geisteskunst unterläuft zwangsweise klare Distinktionen. Daher rührt ihre potenzielle Konfrontation mit an Descartes orientierten Epistemologien und Ästhetiken, zugleich aber auch ihre Attraktivität für alle jene, die sich von Vorstellungen der Klarheit und Distinktion oder der Möglichkeit davon abwenden.

Beziehungen werden geknüpft, Ordnungen übersprungen, Genre- und Diskursgrenzen überschritten – angetrieben von der auf Beziehung und Überschreitung drängenden Kraft des barocken Witzes. Dieser bedingt eine Form der Geistestheorie, die in ihrem umfassenden Anspruch mit einem

¹ Vgl. die Ausführungen in der Einleitung: »Unser Barock«.

offenen Stilbegriff erfasst werden kann. Trotz bzw. gerade wegen seiner »Labilität« bietet sich der Terminus des Stils an, denn die barocke Geisteskunst lässt sich nicht auf klare Unterscheidungen von Form und Inhalt, von sprachlichen und nicht-sprachlichen Phänomenen ein. Nichtsdestotrotz steht in ihrem Zentrum die Reflexion auf Sprache und Schrift. Auch darin unterscheidet sich dieser Theorie-Entwurf des Barocken von vielen anderen, die häufig von der Architektur und anderen bildenden Künsten ausgehen.

Die barocke Reflexion auf Sprache und Schrift ist eine auf den menschlichen Geist. Dieser erschließt sich im barocken Text: »Thou thy selfe art the subject of my Discourse«,² schreibt Burton, »el curso de tu vida en un discurso« heißt es bei Gracián.³ Dabei teilt die barocke Geisteskunst die Bindung an sprachliche Zeichenprozesse mit der wichtigsten Theorie der Psyche des 20. Jahrhunderts, der Psychoanalyse. Jeweils in das Licht der anderen gestellt, erscheinen so die barocke und die moderne Theorie des Geistes als in ihrer Dynamik und Relationalität verwandt, ebenso moderne relationale Denk- und Texttheorien. In allen Fällen stellen das Relationale und Konstellative Herausforderungen an das Verstehen und Lesen: Typisch für den barocken Stil ist eine Dominanz des Materials, die häufig darin augenscheinlich wird, dass die Zahl an Beispielen weit deren vermeintlichen Zweck überschreitet und Effekte aus dem Zusammenspiel der Beispiele entstehen; solche Effekte können semantischer oder formaler Art sein, meist sind sie schwer auf den Begriff zu bringen. Das barocke Konzept wie auch der barocke Text stehen unter extremer Spannung. Sie entsteht durch weit voneinander weg stehende klangliche Entsprechungen oder Übertragungen, die große semantische Distanzen überschreiten. Die Entfernung, das Schwierige und zugleich die Entsprechung, die einfache Verbindung, sind die Modi der barocken Beziehungskunst. Gerade in ihrer Herausforderung liegt ihr praktischer Wert. Die Bezüge zu erkennen und die Spannung hinzunehmen, haben für den Leser praktische, politische Relevanz.

Das Zusammenspiel von Witz und Fülle kann politisch sein (und damit auch »welthaltig«); es ist aber nicht an bestimmte inhaltliche Diskurse gebunden. Es greift zu kurz, die politische Dimension der barocken Literatur und Kunst in den Dienst einer Überwältigungspolitik zu stellen, wie es häufig in der jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschung der Fall war.⁴ Der Politik von Witz und Fülle können sich unterschiedlichste politische Ausrichtungen bedienen, sie ist eine situative Politik, die aus jeder Situation

2 Burton: *The Anatomy of Melancholy*, S. 1.

3 Gracián: *El Criticón*, I. »A quien leyere«, S. 6

4 Vgl. die Ausführungen zu Moser in der Einleitung: »Unser Barock«.

den besten Ausgang sucht. Sie zielt auf Überwältigung, allerdings in einer feingliederigen, vielfältigen und gewitzten Form. Gerade die Breite ihrer politischen Wandlungsfähigkeit haben die zahlreichen Adaptionen und Fortschreibungen des *Oráculo manual* gezeigt.

Witz und Fülle lehren eine situative Politik, die gleichermaßen das Erkennen und Durchschauen von Spannungen und Bezügen umfasst wie deren Herstellung. Deutlich wurde das etwa am Beispiel des Gesandten, der mit seinem gebeugten Knie verschiedene Adressaten anspricht und sich widersprechende diplomatische Handlungen (eine Geste der Unterwerfung und ein der Rebellion) ausführt. Er entwirft seine Handlung auf eine Deutung hin; klug ist jener, der ihre Doppeldeutigkeit durchschaut. Das meint nicht einen Blick ins vermeintlich »Innere«, sondern das Durchschauen des Beziehungsreichtums einer Handlung. Der Mensch wird hier ganz daraufhin entworfen, wie er sich äußert. Ebendas ist ein Entlastungsangebot des Barock an die Spätmoderne. Wie mit dem beziehungsreichen Menschen umgegangen werden kann, das lehrt der barocke Text in seiner Widersprüchlichkeit, in seinem Beziehungsreichtum, in seiner Schwierigkeit.

Verstanden als das Zusammenspiel von Witz und Fülle heißt barockes Denken Beziehungsdenken, barockes Schreiben konstellatives Schreiben. Diese grundlegende Relationalität nicht in spätmoderner Gewohnheit als Relativität zu denken, ist eine zentrale Herausforderung. Sie fordert das Aushalten von semantischen und formalen Spannungen, von Schwierigkeit und Undurchsichtigkeit; sie schenkt dafür Fülle und Witz.

Dank

Die Arbeit an diesem Buch hat mich über viele Jahre begleitet. Zu seinen Ideen, seinen Formulierungen und vor allem zu seinen Gegenständen immer wieder zurückzukehren, war mir stets eine Quelle großen Glücks. Mit vielen Menschen habe ich über seine Gegenstände und mein Schreiben gesprochen, viele Menschen haben mich in diesen Jahren auf unterschiedliche Weisen großzügig unterstützt. Ich möchte allen von Herzen danken und gebe dieses Buch mit so viel Freude wie Wehmut in die Welt – wie gerne würde ich an seiner Fülle weiterarbeiten.

Großer Dank gilt Martin von Koppenfels, der mir Sicherheit geschenkt und Freiheit gelassen, mich in Freundschaft und mit großem Interesse begleitet hat, und der mir vor allem über all die Jahre immer wieder gezeigt hat, was es heißt mit so viel Genauigkeit wie Witz literaturwissenschaftlich zu arbeiten. Ich danke besonders den Mitgliedern des Fachmentorats Bernhard Teuber, Jörg Dünne, Susanne Strätling und Achim Geisenhanslüke. Für ihre vielfältige Unterstützung und Bereicherung meiner Arbeit danke ich zudem: Hildegard Baumgart, Emilio Blanco, Anja Burghardt, Elena Cantarino, Wolfram Ette, Sabrina Graf, Fabienne Imlinger, Emil Kauth, Annette Keck, Susanne Lange, Helmut Lethen, Elisabeth Lexer, Christoph Möllers, Manuel Mühlbacher, Cornelia Ortlieb, Clemens Peck, Benito Pelegrin, Gerhard Poppenberg, Giulia Radaelli, Nerina Santorius, Alexander Schmitz, Petra Strien, Tobias Uhle, Björn Vedder, Julia Weber, Horst Weich, Claudia Wiener, Jenny Willner.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

EINLEITUNG

Abb. 1: Camerarius, Joachim: *Symbolorum & Emblematum Ex Re Herbaria Desumptorum Centuria [...]*, Nürnberg: Hofmannus & Camoxius, 1590 (dat. auf 1593), f. 23r.

FÜLLE

Abb. 2: Bosch, Hieronymus: *Der Garten der Lüste*, 1490–1500, Madrid: Museo del Prado.

Abb. 3: Hans Holbein d. J.: *Lais Corinthiaca*, 1526, Basel: Kunstmuseum.

STILISTIK

Abb. 4: Tesauro, Emanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico*, Titelpuffer, 1670, hg. v. August Buck, Faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Bad Homburg u. a.: Verlag Max Gehlen 1968.

Abb. 5: Wappen von Isabel u. Ferdinand. López Poza, Sagrario: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)«, in: *JANUS* 1 (2012), S. 1–38, hier S. 30.

Abb. 6: Giovio, Paolo: *Le sententiose di imprese* [1561], hg. v. Gabriele Simeoni, Lyon: Rouille 1561, S. 50.

Abb. 7: Sadeler, Ægidius u. Jacobus Typotius: *Symbola Divina et Humana Pontificium, Imperatorum, Regum. Ex Musaeo Octavii de Strada civis Romani*, Prag 1600/01, S. 30.

POETIK UND ÄSTHETIK

Abb. 8: Tintoretto, Jacopo: *Vulkan überrascht Venus und Mars*, ca. 1555, München: Alte Pinakothek.

Abb. 9: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Der Wasserverkäufer von Sevilla*, ca. 1617–23, London: Apsley House, The Wellington Collection.

Abb. 10: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Porträt von Simon de Rojas auf seinem Sterbebett*, 1624, Valencia: Museo de Bellas Artes, Colección de los duques del Infantado.

Abb. 11: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Juan de Pareja*, 1649–50, New York: Metropolitan Museum of Art.

Abb. 12: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Mars*, ca. 1638, Madrid: Museo del Prado.

Abb. 13: Botticelli, Sandro: *Mars und Venus*, 1485, London: National Gallery.

Abb. 14: Lombardo, Antonio: *Mars in der Rast*, ca. 1515/1520, Modena: Galleria Estense.

Abb. 15: Michelangelo, Buonarroti: *Grabmal von Lorenzo di Piero de' Medici*, ca. 1525/26, Florenz: San Lorenzo, Neue Sakristei.

Abb. 16: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Der Narr Don Juan de Austria*, 1632, Madrid: Museo del Prado.

- Abb. 17: Ter Brugghen, Hendrick: *Schlafender Mars*, 1629, Utrecht: Centraal Museum.
- Abb. 18: Hirst, Damien: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, Steven and Alexandra Cohen Collection (<http://www.artnet.com/artists/damien-hirst/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-a-Hooy5xL2pd-hg8h8obJfeg2>, letzter Abruf 3. 8. 2024).
- Abb. 19: Garner, Doreen Lynette: *When You Are Between The Devil And The Deep Blue Sea*, 2022 (<http://www.doreengarner.com/pale-in-comparison/r95sevbbt83l2yiilhcfohyukm2sw> und <http://www.doreengarner.com/pale-in-comparison/y4t2p5uxaspvkucfwkfz3thrt51bp>, letzter Abruf 3. 8. 2024).

Literaturverzeichnis

- Accetto, Torquato: *Della dissimulazione onesta*, Genova: Costa & Nolan 1983.
- Ackermann, Irmgard: »Sentenz«, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff, Stuttgart: Metzler 2007, S. 701–702.
- Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1958, Bd. 1, S. 9–49.
- Adorno, Theodor W.: »Einleitung zu Benjamins Schriften«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 33–51.
- Adorno, Theodor W.: »Benjamins ›Einbahnstraße‹«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 52–58.
- Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, hg. v. Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española 2012.
- Alpers, Svetlana: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part IX. The Decoration of the Torre de la Parada*, Brüssel: Arcade 1971.
- Anchieta, José de: *Poema de la Virgen María. De Beata Virgine Dei Matre Maria. De la bienaventurada Virgen Maria*, übers. u. hg. v. José Maria Fornell, Santa Cruz de Tenerife: Obispado de Tenerife 1987.
- Angulo Iñiguez, Diego: »La fábula de Vulcano, Venus y Marte y ›La fragua‹ de Velázquez«, in: *Archivo Español de Arte* 33 (1960), S. 149–181.
- Anonym: »Narración de lo que pasó a D. Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave«, Biblioteca Nacional, Ms. 18.727–55, abgedruckt in: Ricardo del Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid: Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos 1934, S. 252–275.
- Aranda, Joaquín: »Baltasar Gracián. El jesuita aragonés ›descubierto‹ por los expertos internacionales en ›management‹«, in: *Heraldo de Aragón* (12. 10. 1993) Pilar especial 15, o. P.
- Arendt, Hannah: »Walter Benjamin«, in: dies.: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München: Piper 1971, S. 7–61.
- Aristoteles: *Rhetorik*, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 1999.

- Aterido Fernández, Ángel: *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales 2000, 2 Bde.
- Auerbach, Erich: »Sermo humilis«, in: ders.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern: Francke 1958, S. 25–63.
- Auerbach, Erich: »Die Welt in Pantagruels Mund«, in: ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern u. München: Francke 1967.
- Aullón de Haro, Pedro: »La ideación barroca«, in: ders.: *Barroco*, Madrid: Verbum 2004, S. 21–58.
- Ayala, Jorge M.: »Un arte para el ingenio«, in: Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M.a Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004, Vol. I, S. VII–CXIII.
- Bachtin, Michael M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Bachtin, Michael M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Bacon, Francis: *Francis Bacon: a critical edition of the major works*, hg. v. Brian Vickers, Oxford: Oxford Univ. Press 1996.
- Bacon, Francis: »Of Simulation and Dissimulation« [zuerst 1625], in: ders.: *The Oxford Francis Bacon: The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, hg. v. Michael Kiernan, Oxford: Oxford Univ. Press 2000, Bd. 15, S. 20–23.
- Baehr, Rudolf: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen: Niemeyer 1962.
- Baillet, Adrien: »Les Olympiques / Olympica (Auszug aus La Vie de Monsieur Descartes I, 80–86)«, in: René Descartes: *Discours de la Méthode*, Französisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011, S. 172–187.
- Bal, Mieke: »Baroque Matters«, in: *Rethinking the Baroque*, hg. v. Helen Hills, Farnham: Ashgate 2011, S. 183–202.
- Barck, Karlheinz: »Werner Krauss im Widerstand und vor dem Reichskriegsgericht«, in: *Die Rote Kapelle im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, hg. v. Hans Coppi, Jürgen Danyel u. Johannes Tuchel, Berlin: Ed. Hentrich 1994, S. 242–253.
- Bataillon, Marcel: *Érasme et l'Espagne: Recherches sur l'histoire spirituelle du 16. siècle*, Paris: Droz 1937.
- Bätzner, Nike: *Die Aktualität des Barock*, Zürich u. Berlin: Diaphanes 2014.
- Batllori, Miguel: *Gracián y el barroco*, Rom: Ed. Storia e Letteratura 1958.
- Beatis, Antonio de: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien. 1517–1518*, hg. v. Ludwig Pastor, Freiburg i. Br.: Herder 1905.
- Belting, Hans: *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*, Munich, London u. New York: Prestel 2012.
- Benjamin, Walter: »Geschichtsphilosophische Thesen«, in: ders.: *Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno u. Gretel Adorno, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1955, Bd. 1, S. 494–506.
- Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, Bd. 4,1, S. 9–21.
- Benjamin, Walter: »Der Erzähler«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, Bd. 2,2, S. 438–465.
- Benjamin, Walter: »Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk«, in: ders.: *Kritiken und Rezensionen*,

- Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 50–51.
- Benjamin, Walter: »Über das mimetische Vermögen«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 2,1, S. 210–213.
- Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders.: *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 1,1, S. 203–430.
- Benjamin, Walter: »Erfahrung und Armut«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 2,1, S. 213–219.
- Benjamin, Walter: »Lehre vom Ähnlichen«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 2,1, S. 204–210.
- Benjamin, Walter: »Zwei Kommentare« (1928), in: ders.: *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 125–127.
- Benjamin, Walter: »Lob der Puppe« (1930), in: ders.: *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften* hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, Bd. 3, S. 213–218.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.
- Benjamin, Walter: »Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik«, in: ders.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, Bd. 6, S. 9–53.
- Benjamin, Walter: »Briefe 1925–1930«, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, Bd. 3.
- Benjamin, Walter: »Briefe 1931–1934«, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, Bd. 4.
- Benjamin, Walter: »Nachtragliste zur Einbahnstraße«, in: ders.: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 79–128.
- Bennington, Geoffrey: *Sententiousness and the Novel: Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1986.
- Bernecker, Roland: »Abundanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1992, Bd. 1, Sp. 21–24.
- La Biblia, que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento. Traducida en español [Biblia del Oso]*, 1569.
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, hg. v. Bonifatius Fischer, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1969.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung*, hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 2016.
- Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel revidiert 2017*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2016.

- Bickenbach, Matthias: »Delphin mit Anker: Erasmus' ›Festina lente‹ als Lektürearweisung«, in: *Leseforum Schweiz* 11 (2002), S. 1–4.
- Blair, Ann: »Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 60.1 (2003), S. 11–28.
- Blair, Ann: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven u. London: Yale UP 2010.
- Blanco, Emilio: »El proyecto ›Erasmus Hispanicus‹«, in: *Saberes humanísticos y formas de vida*, hg. v. Aurora Egido u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2012, S. 225–228.
- Blanco, Emilio: »Guzmán de Alfarache y un modelo de Agudeza«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 3–25.
- Blanco, Mercedes: »El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza«, in: *Criticón* 43 (1988), S. 13–36.
- Blanco, Mercedes: *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genf: Éd. Slatkine 1992.
- Blanco, Mercedes: »La troisième partie du *Criticón*: dernière partie ou œuvre dernière?«, in: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* (18. Juni 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23554>, DOI: 10.4000/e-spania.23554 (letzter Abruf 1. 7. 2019).
- Blocker, Deborah: *Instituer un ›art‹: politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris: Champion 2009.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenaugänge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, hg. v. Hans Blumenberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 7–75.
- Blumenberg, Hans: *Realität und Realismus*, hg. v. Nicola Zambon, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Borges, Jorge Luis: »El idioma analítico de John Wilkins«, in: ders.: *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Ed. 2008, S. 154–161.
- Borges, Jorge Luis: »Die analytische Sprache von John Wilkins«, übers. v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs, in: ders.: *Die unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedichte*, hg. v. Alberto Manguel, Frankfurt a. M.: Fischer 2018, S. 214–218.
- Borinski, Karl: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle: Niemeyer 1894.
- Borinski, Karl: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung 1914, Bd. 1.
- Boscán, Juan: »IV. Señora doña Isabel«, in: *Los grandes líricos del Renacimiento español. Obras poéticas completas de Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Fernando de Herrera*, hg. v. Inoria Pepe Sarno u. José María Reyes Cano [1543], Madrid: Cátedra 2019, S. 114.
- Boss, Sarah Jane: »Francisco Suárez and Modern Mariology«, in: dies.: *Mary. The Complete Resource*, London: Bloomsbury Publishing 2007, S. 256–278.

- Bouhours, Dominique: *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene. Seconde édition*, Paris: S. Mabre-Cramoisy 1671.
- Bouhours, Dominique: *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris: Brunet 1715 [1687].
- Brabant, Dominik u. Marita Liebermann: *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2017.
- Braun, Harald E.: »The Bible, reason of state, and the royal conscience: Juan de Márquez's *El gobernador christiano*«, in: *Renaissance Studies* 23.4 (2009), S. 552–567.
- Brecht, Bertolt: *Leben des Galilei: Schauspiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Briesemeister, Dietrich: »Baltasar Gracián y Morales«, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. v. Julian Nida-Rümelin u. Monika Betzler, Stuttgart: Kröner 1998, S. 332–337.
- Brown, Jonathan: *Velázquez. Maler und Höfling*, München: Hirmer 1988.
- Brown, Marshall: »The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History«, in: *Critical Inquiry* 9.2 (1982), S. 379–404.
- Brunel, Antoine de: *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique. Fait en l'Année 1655*, Paris: R. de Ninville 1666.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Puissance du baroque: les forces, les formes, les rationalités*, Paris: Galilée 1996.
- Buci-Glucksmann, Christine: »Barock und Komplexität: Eine Ästhetik des Virtuellen«, in: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, hg. v. Peter J. Burgard, Wien: Böhlau 2001, S. 205–212.
- Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel: Schweighauser 1860.
- Burgard, Peter J.: »Äquivoque Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock«, in: ders.: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, Wien: Böhlau 2001, S. 11–14.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Burton, Robert: *The Anatomy of Melancholy*, hg. v. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling u. Rhonda L. Blair, Oxford: Clarendon Press 1989.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene«, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759–772.
- Canetti, Elias: »Lichtenberg«, in: *Lichtenbergs Funkenflug der Vernunft*, hg. v. Jörg-Dieter Kogel, Wolfram Schütte u. Harro Zimmermann, Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1992, S. 35–36.
- Canisius, Petrus: *De Maria Virgine Incomparabili et Dei Genitrice Sacrosancta*, Ingolstadt: Sartorius 1577.
- Carpentier, Alejo: »Lo barroco y lo real maravilloso«, in: ders.: *Razón de ser*, La Habana: Letras Cubanas 1980, S. 38–65.
- Cave, Terence: »Copia and Cornucopia«, in: *French Renaissance Studies 1540–70. Humanism and the Encyclopedia*, hg. v. Peter Sharratt, Edinburgh: Univ. Press 1976, S. 52–69.
- Cave, Terence: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press 1979.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615], hg. v. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española 2015.

- Cervantes, Miguel de: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*, übers. u. hg. v. Susanne Lange, München: Hanser 2008.
- Cevallos, Santiago: *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Frankfurt a. M. u. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2012.
- Chapelain, Jean: »À M. Carel de Sainte-Garde« (13. 9. 1662) in: ders.: *Lettres*, hg. v. Philippe Tamizey de Larroque, Paris: Imprimerie nationale 1883, Bd. 2, S. 254–256.
- Checa, Jorge: »Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando furioso en El Criticón«, in: *Hispania* 71.4 (1988), S. 743–751.
- Checa, Jorge: »Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura«, in: *Hispanic Review* 59.3 (1991), S. 263–280.
- Chevalier, Maxime: *L'Arioste en Espagne 1530–1650: Recherches sur l'influence du ›Roland furieux‹*, Bordeaux: Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Univ. de Bordeaux 1966.
- Christensen, Inger: »Ich denke, also bin ich ein Teil des Labyrinths«, in: dies.: *Teil des Labyrinths. Essays*, übers. v. Hanns Grössel, Münster: Kleinheinrich 1993, S. 59–71.
- Christgau, Nathaniel; Gerhard Poppenberg u. Pablo Valdivia Orozko: »Einleitung«, in: *Kulturen des Ingeniösen. Literarische und philosophische Erkenntnisfiguren*, hg. v. dens., *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 33 (2023), S. 1–7.
- Cooper, Glen M.: *Galen, De diebus decretoriis. From Greek into Arabic. A Critical Edition, with Translation and Commentary [...]*, Farnham u. a.: Ashgate 2011.
- Couderc, Christophe: »Lope de Vega y el teatro Francés del Siglo XVII«, in: *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura* 23 (2017), S. 78–103.
- Couderc, Christophe: »Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés«, in: *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe: (secoli XVI-XVIII)*, hg. v. Fausta Antonucci u. Salomé Vuelta, Florenz: Firenze Univ. Press 2020, S. 23–39.
- Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez 1611.
- Crane, Mary Thomas: *Framing authority. Sayings, self, and society in sixteenth-century England*, Princeton u. N.J.: Princeton Univ. Press 1993.
- Croce, Benedetto: »Der Begriff des ›Barock‹« [1925], in: *Der literarische Barockbegriff*, hg. v. Wilfried Barner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 101–119.
- Cuartero, María Pilar: »Oráculo manual y arte de prudencia«, in: Baltasar Gracián: *Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, hg. v. Aurora Egido u. María Carmen Marín, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2001, S. 89–102.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: Francke 1993.
- Daston, Lorraine u. Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York: Zone Books 2001.
- Davis, Charles J.: »John Barclay and His ›Argenis‹ in Spain«, in: *Humanistica Lovaniensia* 32 (1983), S. 28–44.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud u. Wolfgang Kukulies, Berlin: Ed. Tiamat 1996.
- Defaux, Gérard: »Rabelais and the Monsters of Antiphysis«, in: *MLN* 110.5 (1995), S. 1017–1042.

- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Rhizome. Introduction*, Paris: Éd. de Minuit 1976.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Rhizom*, übers. v. Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak u. Kade Schacht, Berlin: Merve 1977.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*, Paris: Éd. de Minuit 1989.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1992.
- Deleuze, Gilles: *Le Plî. Leibniz et le baroque*, Paris: Éd. de Minuit 2005.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. v. Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Descartes, René: *Discours de la Méthode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* [1637], übers. u. hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1960.
- Descartes, René: *Principia Philosophiae. Die Prinzipien der Philosophie* [1644], übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2005.
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2008.
- Descartes, René: *Regulae ad directionem ingenii / Cogitationes privatae*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011.
- Diccionario de autoridades: Diccionario de la lengua castellana [...]*, Madrid 1734, abrufbar über *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* auf der Seite der *Real Academia Española*, www.rae.es.
- Dioguardi, Gianfranco: *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero le astuzie dell'astuzia*, Palermo: Sellerio 1986.
- Dominguez, Frank A.: *Carajicomedia. Parody and Satire in Early Modern Spain*, Suffolk u. Rochester: Tamesis 2015.
- Domínguez Lasierra, Juan: »El año en que Gracián fue ›best-seller‹ en los USA«, in: *Turia* 54 (2000), S. 149–154.
- Domínguez Rey, Antonio: »Rabelais y España«, in: *Cuadernos de investigación filológica* 6 (1980), S. 83–102.
- Dudenredaktion: »schlau« auf *Duden online*. <https://www.duden.de/node/162365/revision/473131> (letzter Abruf 24. 2. 2022).
- Dürer, Albrecht: *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956, Bd. 1.
- Ebel, Uwe: »Überlegungen zu Baltasar Gracián aus Anlass einer neuen Gesamtausgabe seiner Werke«, in: *La Zenia* 2011, <http://www.uwe-ebel.eu/literaturkritik.html> (letzter Abruf 4. 8. 2022).
- Echeverría, Bolívar: »El ethos barroco«, in: ders.: *Modernidad, Mestizaje Cultural, ›Ethos Barroco*, México: El Equilibrista 1994, S. 13–36.
- Eco, Umberto: *Die Unendliche Liste*, München: Hanser 2009.
- Eldmayer, Friedrich: »Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474–1700)«, in: *Geschichte Spaniens*, hg. v. Peer Schmidt u. Hedwig Herold-Schmidt, Stuttgart: Reclam 2013, S. 123–208.

- Edwards, John: *Isabel la Católica: poder y fama*, übers. v. María de Aránzazu Mayo, Madrid: Marcial Pons Historia 2004.
- Egido, Aurora: »La variedad en la *Agudeza de Gracián*«, in: *Syntaxis* 16–17 (1988), S. 4–61.
- Egido, Aurora: »De la Lengua de Erasmo al estilo de Gracián«, in: dies.: *Rosa del silencio: estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza Editorial 1996, S. 17–47.
- Egido, Aurora: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid: Castalia 2000.
- Egido, Aurora: *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca: Universidad de Salamanca 2001.
- Egido, Aurora u. M.^a Carmen Marín (Hrsg.): *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución Fernando el Católico, 2001.
- Ehrenberg, Alain: *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris: Odile Jacob 1998.
- Ehrenberg, Alain: »Depression. Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität«, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, hg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch, Berlin: Kadmos 2016, S. 52–62.
- Ehrlicher, Hanno: »Literatura Peregrina. Kuriose Pilgertexte zwischen Weltlichkeit und Spiritualität«, in: *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen: Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfram Nitsch, München: Fink 2008, S. 141–170.
- Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, München: Fink 2010.
- Ehrlicher, Hanno: »Anatomischer Blick und allegorische Schrift. Baltasar Graciáns moralische Anatomie auf der Spur Walter Benjamins gelesen«, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin u. New York: de Gruyter 2011, S. 194–220.
- Ehrlicher, Hanno: »Über die Kunst, Baltasar Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 84–100.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adagiorum Chilias Prima*, hg. v. M. L. van Poll-van de Lisdonk u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science Publishers b. v. 1993 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.1).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adagiorum Chilias Prima*, hg. v. M. L. van Poll-van de Lisdonk u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science b. v. 1998 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.2).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adagiorum Chilias Secunda*, hg. v. M. Szymanski u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science 2005 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.3).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adagiorum Chilias Tertia*, hg. v. Felix Heinimann u. a., Amsterdam u. a.: North-Holland Publishing Company 1981 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.6).

- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adagiorum Chilias Quarta (Pars Prior)*, hg. v. R. Hoven u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science b. v. 1999 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.7).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: »Prolegomena«, in: ders.: *Adagiorum Chilias Prima*, hg. v. M. L. van Poll-van de Lisdonk u. a., Amsterdam u. a.: Elsevier Science Publishers b. v. 1993 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, II.1), S. 45–83.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: »Introduction«, in: ders.: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Margaret Mann Phillips, komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1982 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 31), S. 3–28.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages I i 1 to I v 100*, übers. v. Margaret Mann Phillips, komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1982 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 31).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages I vi 1 to I x 100*, übers. u. komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1989 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 32).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages I ii 1 to II vi 100*, übers. u. komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1991, (= ders.: *Collected Works*, Bd. 33).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages II vii 1 to III iii 100*, übers. u. komm. v. R. A. B. Mynors, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1992, (= ders.: *Collected Works*, Bd. 34).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages III iv 1 to IV ii 100*, übers. u. komm. v. Denis L. Drysdall, hg. v. John N. Grant, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 2005 (= ders.: *Collected Works*, Bd. 35).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Adages IV iii 1 to V ii 51*, übers., komm. u. hg. v. John N. Grant u. a., Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 2006 (= *Collected Works of Erasmus*, Bd. 36).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *De copia verborum ac rerum*, hg. v. Betty I. Knott, Amsterdam u. a.: Elsevier Science Publishers b. v. 1988 (= ders.: *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, I.6).
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: »Copia: Foundations of The Abundant Style. De duplici copia verborum ac rerum comentarii duo«, übers. u. komm. v. Betty I. Knott, in: ders.: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 2, De Copia / De Ratione Studii*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1978, S. 279–659.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: »De Pueris Statim Ac Liberaliter Instituendis«, in: *Pueros ad virtutem ac literas liberaliter instituendos [...]*, hg. v. Jean-Claude Margolin, Amsterdam: North Holland Publishing Company (= *Opera Omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrate*, I.2), S. 21–78.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: »A Declamation on the Subject of Early Liberal Education for Children«, übers. u. komm. v. Beer C. Verstraete, in: ders.: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 4, De Pueris Instituendis. De Recta Pronuntatione*, hg. v. J. K. Sowards, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1985, Bd. 26, S. 291–346.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Opus Epistolarium*, hg. v. Percy Stafford Allen, Helen Mary Allen u. Heathcote William Garrod, Oxford: Oxford Univ. Press 1941, Bd. 10, 1532–1534.

- Erasmus Roterodamus, Desiderius: *Collected Works of Erasmus. Colloquies*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1997, Bd. 39–40.
- Erasmus von Rotterdam: *Apophthegmata. Spruchweisheiten*, hg. v. Heribert Philips, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2001.
- Esser, Günter: »Zur Geschichte der Marienverehrung: ein Überblick«, in: *IKZ. Internationale kirchliche Zeitschrift. Neue Folge der Revue internationale de théologie* 99.1–2 (2009), S. 4–32.
- Eusebio, Gil: *El sistema educativa de la Compañía de Jesús La »Ratio Studiorum«*, Madrid: UPCO 1992.
- Falkenburg, Reindert: *The Land of Unlikeness: Hieronymus Bosch »The Garden of Earthly Delights«*, Zwolle: WBooks 2011, S. 18–27.
- Ffytche, Matt: *The Foundation of the Unconscious. Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche*, Cambridge: Univ. Press 2011.
- Fiores, Stefano de: »Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit«, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. v. Wolfgang Beinert u. Heinrich Petri, Regensburg: Pustet 1996, Bd. 1, S. 99–266.
- Fischer, Joachim u. Clemens Albrecht: »Soziologie als ›Sozioprudenz‹«, in: *Soziologie* 47.1 (2018), S. 74–83.
- Fischer, Stefan: *Im Irrgarten der Bilder. Die Welt des Hieronymus Bosch*, Stuttgart: Reclam 2016.
- Flaccus, C. Valerius: *Argonautica. Die Sendung der Argonauten*. Lateinisch – Deutsch, hg. v. Paul Dräger, Frankfurt a. M.: Lang 2003.
- Flemming, Victoria von: »Was ist ein Bild? Marinos Dicerie sacre«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 15–43.
- Floeck, Wilfried: »Die Literaturästhetik des französischen Barock« [1979], in: *Das Rezensionswerk von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. v. Klaus-Dieter Ertler u. Werner Helmich, Tübingen: Narr 2005, S. 218–223.
- Forssmann, Knut: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Mainz: Univ. Diss. 1977.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1986.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seiner Beziehung zum Unbewussten*, London: Imago Publishing 1952 (= ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6).
- Freud, Sigmund: »Brief an Maxim Leroy über einen Traum des Cartesius«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, *Werke aus den Jahren 1925–1931*, London: Imago Publishing 1955, S. 558–560.
- Freud, Sigmund: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1964.
- Frühsorge, Gotthardt: *Der politische Körper: zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*, Stuttgart: Metzler 1974.
- Frye, Northrop: »An Enquiry into the Art Forms of Prose Fiction«, in: ders.: *Student Essays*,

- 1932–1938, hg. v. Robert D. Denham, Toronto, Buffalo u. London: Univ. of Toronto Press 1997 (= *Collected Works Vol. 3*), S. 383–400.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton u. Oxford: Princeton Univ. Press 2020.
- Fullenwider, Henry F.: »Baltasar Gracián und der deutsche Manierismus 1672–1730«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 35 (1985), S. 179–188.
- Fumaroli, Marc: »Préface«, in: *Baroque et Classicisme*, hg. v. Victor-L. Tapié, Paris: Le Livre de Poche 1980, S. 7–42.
- Gabriel, Gottfried: »Klar und deutlich«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft 1976, Bd. 4, Sp. 846–847.
- García Lorca, Federico: »La imagen poética de Don Luis de Góngora«, in: ders.: *Obras completas*, Madrid: Aguilar 1991, Bd. 3, S. 223–247.
- Gabriel, Gottfried: *Ästhetischer Witz und logischer Scharfsinn. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Erlangen u. Jena 1996.
- Gal, Ofer u. Raz Chen-Morris: *Baroque Science*, Chicago u. London: Univ. of Chicago Press 2013.
- Galilei, Galileo: »Sidereus Nuncius«, in: ders.: *Sidereus Nuncius: Nachricht von neuen Sternen*, hg. v. Hans Blumenberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 77–131.
- Gállego, Julián: »Catálogo«, in: *Velázquez*, hg. v. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez u. Julián Gállego, Madrid: Museo del Prado 1990, S. 57–456.
- Gay, Peter: »Einleitung«, in: Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1992], Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 7–22.
- Geier, Manfred: *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Geisenhanslüke, Achim: *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*, München: Fink 2011.
- Geisenhanslüke, Achim: *Trauer-Spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, Paderborn: Fink 2016.
- Georgevieska-Shine, Aneta: *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, Farnham: Ashgate 2014.
- Gerstenberg, Kurt: *Diego Velázquez*, München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1957.
- Gilman, Ernest B.: *The Curious Perspective*, New Haven u. London: Yale Univ. Press 1978.
- Giovio, Paolo: *Le sententiose di impresa* [1561], hg. v. Gabriele Simeoni, Lyon: Rouille 1561.
- Gloy, Karen: *Vernunft und das Andere der Vernunft*, Freiburg u. München: Alber 2001.
- Goebel, Eckart: *Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930: Studien zu Heidegger, Benjamin, Jahn und Musil*, Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1996.
- Gödde, Günter: »Philosophischer Kontext«, in: *Freud-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Hans-Martin Lohmann u. a., Stuttgart: Metzler 2006, S. 10–25.
- Góngora, Luis de: *Soledades*, hg. v. Robert Jammes, Madrid: Cátedra 1994.
- Góngora, Luis de: *Obras completas*, hg. v. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008, Bd. 1.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil*, Berlin u.

- New York: de Gruyter 1973 [1742] (= ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, VI.1).
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Teil*, bearbeitet v. Rosemary Scholl, Berlin u. New York: de Gruyter 1975 (= ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. v. P. M. Mitchell, VII.1).
- Gracián, Baltasar: *Obras completas*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011.
- Gracián, Baltasar: »El héroe«, in: ders.: *Obras Completas [1637]*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 69–100.
- Gracián, Baltasar: »El político«, in: ders.: *Obras Completas [1640]*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 101–138.
- Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio [1648]*, hg. v. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala u. José M. a Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004.
- Gracián, Baltasar: *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza [1642]*, hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra 2010.
- Gracián, Baltasar: *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, hg. v. José Ignacio Díez Fernández, Madrid: Ediciones Temas de Hoy 1993.
- Gracián, Baltasar: *El Criticón*, hg. v. Luis Sánchez Lailla u. José Enrique Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2016, Vol. I. u. II.
- Gracián, Baltasar: *El Criticón*, hg. v. Miguel Romera-Navarro, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press u. London: Humphrey Milford: Oxford Univ. Press 1938–1940, Band I-III.
- Marlones, García de: *El Criticon primera parte en la primavera de la niñez y en el estio de la iuventud*, Zaragoza: Iuan Nogués 1651, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdho00020> 1819.
- Gracián, Lorenzo: *El Criticon segunda parte. Iuyziosa cortesana filosofia, en el otoño de la varonil edad*, Huesca: Iuan Nogués 1653, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdho000> 201817.
- Gracián, Lorenzo: *El Criticon, tercera parte. En el invierno de la vejez*, Madrid: Pablo de Val. 1657, <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1025010128>.
- Gracián, Baltasar: *Das Kritikon*, übers. v. Hartmut Köhler, Zürich: Ammann 2001.
- Gracián, Baltasar: *Oráculo manual y arte de prudencia*, hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra 1995.
- Gracián, Baltasar: *L'homme de cour, traduit de l'Espagnol par le Sieur Amelot de la Houssaie*, Paris: Veuve-Martin et Jean Boudot 1684.
- Gracián, Baltasar: *L'Homme de cour Oder Der heutige politische Welt- und Staats-Weise [...]*, hg. u. übers. v. Johann Leonhard Sauter, Maynz 1678.
- Gracián, Baltasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, hg. v. Eduard Grisebach, Leipzig: Reclam 1895.
- Gracián, Baltasar: *Handorakel und die Kunst der Weltklugheit*, übers. v. Arthur Schopenhauer, Stuttgart: Kröner 1978.
- Gracián, Baltasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Ditzingen: Reclam 2020.
- Green, Otis H.: »Sobre el significado de ›crisi(s)‹ antes de ›El Criticón‹. Una nota para la historia

- del conceptismo«, in: *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1958, S. 99–102.
- Greenblatt, Stephen: »Psychoanalysis and Renaissance Culture«, in: ders.: *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York u. London: Routledge 1992, S. 176–195.
- Greengrass, Mark: *Christendom Destroyed. Europe 1517–1648*, London: Penguin Books 2014.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Springinsfeld*, in: ders.: *Courasche / Springinsfeld / Wunderbarliches Vogelnest I und II / Rathstübel Plutonis*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007 (= ders.: *Werke in drei Bänden*, hg. v. Dieter Breuer, Bd. I, 2).
- Großheim, Michael: »Religion und Politik. Die Teile III und IV des Leviathan«, in: *Thomas Hobbes. Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eins kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. v. Wolfgang Kersting, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 233–260.
- Gruss, Aunció Rallo: *Erasmus y la prosa renacentista española*, Madrid: Ediciones del laberinto 2003.
- Hacke, Jens: »Politischer Reiseführer aus dem Ledersessel«, in: *Die Zeit* 47 (2020).
- Hafter, Monroe Z.: »Review: Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián. By Benito Pelegrín«, in: *Hispanic Review* 55.2 (1987), S. 228–230.
- Hamel, Jürgen: »Kepler, Galilei, das Fernrohr und die Folgen«, in: ders.: *Kepler, Galileo, das Fernrohr und die Folgen*, hg. v. Karsten Gaulke, Frankfurt a. M.: Deutsch 2010, S. 9–34.
- Han, Byung-Chul: *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Harsdörffer, Georg Philipp: *Kunstverständiger Discurs, von der edelen Mahlerey*, Nürnberg 1652, hg. v. Michael Thimann, Heidelberg: Manutius 2008.
- Heger, Klaus: *Baltasar Gracián. Eine Untersuchung zu Sprache und Moralistik als Ausdrucksweisen der literarischen Haltung des Conceptismo*, Heidelberg: Univ. Diss. 1952.
- Heinen, Ulrich: »Concettismo« und Bild-Erleben bei Marino und Rubens. Eine medienhistorische Analyse«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 349–398.
- Hemel, Ulrich: *›Sich vor dem Siege über Vorgesetzte hüten‹. Gracián für Manager*, München: Hanser 2008.
- Henkel, Arthur u. Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1967.
- Hess, Peter: »Nachäffin der Natur« oder »aller Völker Sprachen? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit«, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. v. Hartmut Laufhütte, Teil II, Wiesbaden: Harrassowitz 200, S. 1047–1062.
- Hessing, Jakob: »Der Herrscher und sein Stiefbruder. Freud deutet einen Witz«, in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 69.3 (2015), S. 197–212.
- Hidalgo-Serna, Emilio: *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián: der »concepto« und seine logische Funktion*, München: Fink 1985.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan*, hg. v. C. B. Macpherson, London: Penguin Classics 1985.
- Holz, Hans Heinz: »Idee«, in: *Benjamins Begriffe*, hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, Bd. 2, S. 445–478.
- Homer: *Odyssee*. Griechisch – Deutsch, übers. v. Anton Weiher, Berlin: Akademie 2013.

- Honneth, Axel: »Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung«, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, hg. v. Christoph Menke u. Juliane Rebentisch, Berlin: Kadmos 2016, S. 63–80.
- Hoorn, Carolo van: *Tractatus marialis de laudibus et praerogativis Beatae Mariae Virginis divisus in 24 conciones*, Gandavi 1660, S. 1–2.
- Horozco, Sebastián de: »El auctor a una señora llamada Doña Ysabel, sobre este nombre«, in: ders.: *El Cancionero. Introducción [...] de Juan de Horozco [ca. 1546–1577/1874]*, hg. v. Jack Weiner, Bern u. Frankfurt a. M.: Herbert Lang 1975.
- Houssaye, Amelot de la: »Preface«, in: Baltasar Gracián: *L'homme de cour, traduit de l'Espagnol par le Sieur Amelot de la Houssaie*, Paris: Veuve-Martin et Jean Boudot 1684, S. 35–52.
- Howe, Elisabeth T.: »Zenobia or Penelope? Isabel la Católica as Literary Archetype«, in: *Isabel la Católica, Queen of Castile. Critical Essays*, hg. v. David A. Boruchoff, New York: Palgrave Macmillan 2003, S. 91–102.
- Hübner, Wolfgang: *Manilius Astronomica. Buch V*, Berlin u. New York: de Gruyter 2010.
- Jammes Robert: »La polémica de las Soleadas (1613–1666)«, in: Luis de Góngora: *Soledades*, hg. v. Robert Jammes, Madrid: Cátedra 1994, S. 607–719.
- Jansen, Hellmut: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genf u. Paris: Droz, Minard 1958.
- Jaspers, Karl: *Philosophie. Philosophische Weltorientierung*, Berlin: Springer 1956, Bd. 1.
- Jaspers, Karl: *Von der Wahrheit*, München: Piper 1958.
- Jáuregui, Juan de: *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades aplicado a su autor para defenderle de sí mismo* [1614], hg. v. José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla 2002.
- Jehle, Peter: *Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat*, Hamburg: Argument Verlag 1996.
- Jennings, Michael: »Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins ›Einbahnstraße‹«, in: *global benjamin*, hg. v. Klaus Garber u. Ludger Rehm, München: Fink 1999, S. 517–528.
- Jogler, Saskia: *Selbstreflexion im Narrenspiegel: die Hofnarrenporträts von Diego Velázquez*, Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2013.
- Johnson, Christopher D.: »N+2, or a Late Renaissance Poetics of Enumeration«, in: *MLN* 127.5 (2012), S. 1096–1143.
- Johnson, Christopher D.: *Hyperboles the rhetoric of excess in Baroque literature and thought*, Cambridge u. a.: Harvard Univ. Press 2010.
- Justi, Carl: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, München: Lothar Borowsky, o. J. (nach der Ausgabe von 1903).
- Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl der Schönen und Erhabenen*, Königsberg: s. n. 1764.
- Kant, Immanuel: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. 2. Register zur Werkausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Kassier, Theodore L.: *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's ›Criticón‹*, London: Tamesis 1976.
- Kaube, Jürgen: »Nachwort«, in: Niklas Luhmann: *Der neue Chef*, hg. v. Jürgen Kaube, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 112–120.

- Klein, Norman M.: *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: New Pr. 2004.
- Knröer, Ekkehard: *Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und ingenium*, München: Fink 2007.
- Knott, Betty I.: »Introductory Note«, in: Erasmus: *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings 2, De Copia / De Ratione Studii*, hg. v. Craig R. Thompson, Toronto, Buffalo, London: Univ. of Toronto Press 1978, S. 280–283.
- Kofman, Sarah: *Pourquoi rit-on?: Freud et le mot d'esprit*, Paris: Ed. Galilée 1986.
- Koppenfels, Martin von: »Jorge Manrique. Fülle der Absenz«, in: *Pathos – Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie*, hg. v. Giulia Agostini u. Herle-Christin Jessen, Paderborn: Brill/Fink 2020, S. 109–129.
- Koppenfels, Martin von: »Dulcinea und die cervantinische Maschine«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 131–155.
- Koppenfels, Martin von u. Johanna Schumm (Hrsg.): *Spanische und hispanoamerikanischen Lyrik. Bd. 2. Von Luis de Góngora bis Rosalía de Castro*, München: Beck 2022.
- Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011.
- Koselleck, Reinhart: »Krise I«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft 1976, Bd. 4, Sp. 1235–1240.
- Koselleck, Reinhart: »Krise«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, Bd. 3, S. 617–650.
- Krauss, Werner: »Bericht aus der Todeszelle«, in: *Lendemains* 69/70 (1993), S. 157–163.
- Krauss, Werner: *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1947.
- Krauss, Werner: »Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag«, in: ders.: *Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker*, Leipzig: Reclam 1965, S. 24–99.
- Krämer, Fabian: *Ein Zentaur in London. Lektüre und Beobachtung in der frühneuzeitlichen Naturforschung*, Affalterbach: Didymos 2014.
- Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Narr 1990.
- Küpper, Joachim: »Jesuitismus und Manierismus in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 58.1 (2008), S. 412–442.
- Laborie, Jean-Claude: »From Orality to Writing: The Reality of a Conversion through the Work of the Jesuit Father José de Anchieta (1534–1597)«, in: *Diogenes* 48.191 (2000), S. 56–71.
- Lacan, Jacques: »Du baroque« [1973], in: ders.: *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XX, Encore, 1972–1973*, hg. v. Jacques-Alain Miller, Paris: Éditions du Seuil 1975, S. 95–105.
- Lacan, Jacques: »Vom Barock«, in: ders.: *Encore. Das Seminar 20*, übers. v. Norbert Haas, Weinheim: Quadriga 1986, S. 113–126.
- Laertius, Diogenes: »Diogenes«, in: ders.: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, hg. v. Klaus Reich, Hamburg: Meiner 2015, S. 288–317.

- Lailla, Luis Sánchez u. José Enrique Laplana: »Introducción«, in: Gracián: *El Criticón*, I, S. XIII-LXXXV.
- Lange, Klaus-Peter: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der »acutezza« oder von der Macht der Sprache*, München: Fink 1968.
- Laplana Gil, José Enrique: »Baltasar Gracián y Morales«, in: Real Academia de la Historia: *Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/11224/baltasar-gracian-y-morales> (Zugriff am 14. 2. 2022).
- Largier, Niklaus: »Die Falte. Barocke Figuration bei Gilles Deleuze und Walter Benjamin«, in: *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, hg. v. Nordverbund Germanistik, Bern u. a.: Peter Lang 2011, S. 209–219.
- Lasinger, Wolfgang: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián: eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*, Tübingen: Narr 2000.
- Lastanosa, Vincencio Juan de: »A los lectores«, in: Baltasar Gracián: *Obras completas*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra 2011, S. 273–274.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Essais De Théodicée, Sur La Bonté De Dieu, La Liberté De L'Homme, Et L'Origine Du Mal*, Amsterdam: Mortier 1714.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Versuche in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels«, in: *Philosophische Werke: in vier Bänden*, Hamburg: Meiner 1996, Bd. 4.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch – Deutsch, Hamburg: Meiner 2002.
- Leonhard, Karin: »Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte«, in: *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, hg. v. Dominik Brabant u. Marita Liebermann, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2017, S. 247–273.
- Lepper, Marcel: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ›Barock‹ (1900–1933)«, in: *arcadia* 41.1 (2006), S. 14–28.
- Leroy, Maxime: *Descartes, le philosophe au masque*, Paris: Éd. Rieder 1929, Bd. 1.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Lethen, Helmut u. a.: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn: Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis«, in: *Arbeitsbuch 3: Drive B: Brecht 100*, hg. v. Marc Silbermann, Berlin: Theater der Zeit/ Brecht Yearbook 1997, S. 142–146.
- Lethen, Helmut: »›Schein zivilisiert!‹ – das Schicksal einer Maxime«, in: *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*, Freiburg i. Br.: Rombach 2007, S. 13–26.
- Lethen, Helmut: *Suche nach dem Handorakel. Ein Bericht*, Göttingen: Wallstein 2012.
- Lethen, Helmut: »Im reißenden Strom der Translationen. Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 185–202.
- Lethen, Helmut: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin: Rowohlt Berlin 2018.

- Lethen, Helmut: »Werner Krauss erfindet die kalte persona«, in: ders.: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin: Rowohlt 2018, S. 237–253.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe. Erster Band Sudelbücher I*, hg. v. Wolfgang Promies, München: Carl Hanser 1968.
- Lima, José Lezama: »La curiosidad barroca«, in: ders.: *La expresión americana*, México: Fondo de Cultura Económica 1993, S. 79–106.
- Lindner, Burkhardt: »Habitationsakte Benjamin. Über ein »akademisches Trauerspiel« und über ein Vorkapitel der »Frankfurter Schule« (Horkheimer, Adorno)«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14.53 (1984), S. 147–165.
- Locke, John: *An essay concerning human understanding*, Oxford: Clarendon Press 1979.
- Lohenstein, Daniel Caspars von: *Lorentz Gratians staatskluger catholischer Ferdinand*, Breslau u. Jena: Trescher u. Nisius 1676.
- Lobsien, Eckhard: »Renaissance-Krisen«, in: *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, hg. v. Henning Grunwald u. Manfred Pfister, München: Fink 2007, S. 95–113.
- López Poza, Sagrario: »Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)«, in: *JANUS* 1 (2012), S. 1–38.
- Luhmann, Niklas: »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«, in: *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel*, hg. v. Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger u. Kurt Reumann, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 222–228.
- Luhmann, Niklas: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, Berlin: Duncker und Humblot 1995.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Luhmann, Niklas: »Unterwachtung oder Die Kunst, Vorgesetzte zu lenken«, in: ders.: *Der neue Chef*, hg. v. Jürgen Kaube, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 90–106.
- Machiavelli, Niccolò: *Il principe. Der Fürst*. Italienisch – Deutsch [zuerst 1513], übers. v. Philipp Rippel, Stuttgart: Reclam 1986.
- Macrobius, Ambrosius Theodosius: *Tischgespräche am Saturnalienfest*, hg. v. Otto u. Eva Schönberger. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2008.
- Magallón, J. Pérez: *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra: Madrid 2015.
- Mahler, Andreas: »Textuelle Sprachschatzkammern. Frühneuzeitliche Orte sprachlicher Fülle«, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 39.1 (2018), S. 13–28.
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin u. New York: de Gruyter 2003.
- Maldonado de Guevara, Francisco: »El »cogito« de Baltasar Gracián«, in: *Revista de la Universidad de Madrid* 7.27 (1958), S. 271–330.
- Mañara, Miguel: *Discurso de la Verdad dedicado a la imperial majestad de dios*, Madrid: Imp. de Alejandro Gómez Fuentenebro 1878.
- Manilius, Marcus: *Astronomica*, hg. v. G. P. Goold, Cambridge: Harvard Univ. Press 2014, Bd. 5.
- Manilius, Marcus: *Astronomica. Astrologie*. Lateinisch – Deutsch, übers. u. hg. v. Wolfgang Fels, Stuttgart: Reclam 2008, Bd. 5.

- Mann, Heinz Herbert: »Optische Instrumente«, in: *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans Holländer, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 357–407.
- Maravall, José Antonio: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid: Ed. Guadarrama 1960.
- Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel 1990.
- Maravall, José Antonio: »Velázquez en el horizonte intelectual de su época«, in: ders.: *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Ed. Cultura Hispánica 2001, Bd. 3: El siglo del barroco, S. 417–432.
- Margolin, Jean-Claude: »Copia«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1994, Bd. 2, Sp. 385–394.
- Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond, Charles de: »Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole« [1677], in: *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur*, Amsterdam: Cövens & Mortier 1739, Bd. 3, S. 260–267.
- Marino, Giambattista: *La lira*, Venetia: Ciotti 1629.
- Marino, Giovan Battista: *Dicerie sacre*, hg. v. Erminia Ardissino, Rom: Ed. di Storia e Letteratura 2014.
- Marmontel, Jean François: »Discours sur la tragédie«, in: ders.: *Chefs-d'œuvre drammatiques, ou recueil des meilleures pieces du théâtre françois, tragique, comique et lyrique; avec des Discours préliminaires sur les trois genres, & des Remarques sur la Langue & le Goût*, Paris: Grangé 1773, S. XIX-LXII.
- Marmontel, Jean François: »Discours sur le système de la Poésie Dramatique, son origine & ses progrès«, in: ders.: *Chefs-d'œuvre drammatiques, ou recueil des meilleures pieces du théâtre françois, tragique, comique et lyrique; avec des Discours préliminaires sur les trois genres, & des Remarques sur la Langue & le Goût*, Paris: Grangé 1773, S. I-XVIII.
- Márquez, Juan: *El gobernador christiano deducido de las vidas de Moysen y Josue. Principes del pueblo de Dios*, Salamanca: Por Francisco de Cea Tesa 1612, Libro I.
- Martialis, Marcus V.: *Epigramme*. Lateinisch – Deutsch [ca. 85–103], übers. u. hg. v. Paul Barié u. Winfried Schindler, Berlin: Akademie 2013.
- Mártir de Anglería, Petro, in: Rodríguez, Valencia Vincente: *Isabel la Católica en la opinion de españoles y extranjeros. Siglos XV al XX*, Valladolid: Instituto »Isabel la Católica« de Historia Eclesiástica 1970, Bd. 1.
- Mateos, Juan: *Origen y dignidad de la caza*, Madrid: por Francisco Martinez 1634.
- Matheu y Sanz, Lorenzo: »La Crítica de Reflexión de Lorenzo Matheu y Sanz«, hg. v. Odette Gorse u. Robert Jammes, in: *Criticón* 43 (1988), S. 73–188.
- Maurer, Christopher: »Introduction«, in: Baltasar Gracián: *The Art of Worldly Wisdom. A Pocket Oracle*, übers. v. Christopher Maurer, New York u. a.: Currency and Doubleday 1992, S. V-XX.
- Mautner, Franz H.: »Maxim(e)s, Sentences, Aphorismen (1966)«, in: *Der Aphorismus*, hg. v. Gerhard Neumann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 399–412.

- McKim-Smith, Gridley, Greta Andersen-Bergdoll u. Richard Newman: *Examining Velázquez*, New Haven u. London: Yale Univ. Press 1981.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Obras completas. Historia de las ideas estéticas en España, Siglos XVI y XVII*, Madrid: Librería y casa editorial Hernando 1930, Bd. 3.
- Menke, Bettine: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript 2010.
- Menke, Bettine: »Die Zufälle der Sprache. Der Witz der Worte und die Unentscheidbarkeit von Spiel und Ernst (anhand von Baltasar Gracián und Jean Paul)«, in: *Spiel und Ernst: Formen – Poetiken – Zuschreibungen*, hg. v. Dirk Kretzschmar u. a., Würzburg: Ergon 2014, S. 37–51.
- Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Migliorini, Bruno: »Etymologie und Geschichte des Terminus ›Barock‹ [1962]«, in: *Der literarische Barockbegriff*, hg. v. Wilfried Barner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 402–419.
- Möllers, Christoph: *Freiheitsgrade. Elemente einer liberalen politischen Mechanik*, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Möllers, Christoph: »Mit Rawls kann man immer nur das Ganze ändern«. Christoph Möllers im Gespräch mit Jens Bisky über John Rawls und die Anmaßung der Gerechtigkeit«, in: *Soziopolis* (19. 10. 2021).
- Morstein Marx, Fritz: »Einführung«, in: Niklas Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, Berlin: Duncker und Humblot 1995, S. 7–14.
- Mosellanus, Petrus: *Tabulae de schematibus et tropis, Petri Mosellani. In rhetorica, Philippi Melancthonis. In Erasmi Roterodami libellum de duplici Copia*, Coloniae: Soter 1526, o. P. [Scan 51].
- Moser, Walter: »Barock«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, Bd. 1, S. 578–618.
- Moser, Walter: »Die Rückkehr des Barocks in der Gesellschaft des Spektakels«, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 281–298.
- Moser, Walter: »The Concept of Baroque«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1 (2008), S. 11–37.
- Moser, Walter: »Baroque to Neobaroque: Emotions and the Seduction of the Senses«, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags auf der Tagung »Baroque to Neobaroque: Emotions and the Seduction of the Senses« Melbourne 2013.
- Moss, Ann: *Printed commonplace books and the structuring of Renaissance thought*, Oxford u. a.: Clarendon Press 1996.
- Moss, Ann: »Copia«, in: *Encyclopedia of Rhetoric*, hg. v. Thomas O. Sloane, Oxford: Oxford Univ. Press 2001.
- Mühlbacher, Manuel: »Die Lust an der Endlosigkeit. Spuren des Abenteurers in der italienischen Gattungspoetik des 16. Jahrhunderts«, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. v. Martin v. Koppenfels u. Manuel Mühlbacher, Paderborn: Brill/Fink 2019, S. 117–136.
- Mühlbacher, Manuel: »Abenteuerzeit des Lesens. Unterbrochene Handlungsfäden und narratives

- Begehren in Ariostos *Orlando furioso* und Boiardos *Orlando innamorato*«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 97–130.
- Müller, Julian u. Niklas Barth: »B wie Bürokratische Tugenden. Ein Handbrevier für den Bürobewohner, Speyer 1964«, in: *Medien der Bürokratie*, hg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert u. Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2016, S. 109–119.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Bertolt Brecht«, in: *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 77–91.
- Münkler, Herfried: »Spielräume für Freiheiten«, in: *FAZ* (2. 10. 2020).
- Murray, Timothy: »Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality«, in: *SubStance* 31.2 (2002), S. 265–279.
- Nägele, Rainer: »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie«, in: *MLN* 106.3 (1991), S. 501–527.
- Ndalianis, Angela: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge u. London: MIT Press 2004.
- Nerlich, Michael: »Gracián in der Todeszelle«, in: *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, hg. v. Axel Schöneberger u. Klaus Zimmermann, Frankfurt a. M.: Domus Editoria Europaea 1994, Bd. 2, S. 1021–1066.
- Neumeister, Sebastian: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18–23 agosto 1986*, Berlin, Frankfurt a. M.: Vervuert Verlagsgesellschaft 1989.
- Neumeister, Sebastian: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991.
- Neumeister, Sebastian: »Schopenhauer als Leser Graciáns«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 261–277.
- Neumeister, Sebastian: »Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Gracián«, in: *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfgang Matzat u. Bernhard Teuber, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 233–241.
- Neumeister, Sebastian: »Bildungsideal barock: Christian Thomasius liest Gracián«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 52 (2002), S. 39–47.
- Neumeister, Sebastian: *Baltasar Gracián: Antropología y estética: actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4 – 7 de octubre de 2001)*, Berlin: Ed. Tranvía 2004.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: »Zwischen fanum und profanum. Stilmischung und ›Realismus‹ in der Genremalerei von Velázquez und Murillo«, in: *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfram Nitsch u. Bernhard Teuber, München: Fink 2008, S. 455–472.
- Nickenig, Annika: »Ya mira como a testigos aora a los que por la noticia lo serán después. Selbstbeobachtung als moralistische Praxis in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 72–83.

- Nider, Valentina: »La disimulación como »prudencia divinamente política« en la *Caída para levantarse* de Quevedo«, in: *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, hg. v. Jean-Pierre Étienvre, Paris: Klincksieck 1998, S. 423–434.
- Niehle, Victoria: *Die Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810*, Göttingen: V&R unipress 2019.
- Nietzsche, Friedrich: »Vom Barockstile« (= *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*) [1878/79], in: ders.: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1967, Bd. IV.3, S. 73–75.
- Nietzsche, Friedrich: »Schopenhauer als Erzieher«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari, München: de Gruyter 1980, Bd. I, S. 335–427.
- Noble Wood, Oliver: »Mars Recontextualized in the Golden Age of Spain: Psychological and Aesthetic Readings of Velázquez's *Marte*«, in: *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, hg. v. Isabel Torres, Woodbridge u. New York: Tamesis 2007, S. 139–155.
- Oberthaler, Elke u. Monika Strolz: »Zur Maltechnik des späten Velázquez«, in: *Velázquez*, hg. v. Sabine Haag, München: Hirmer 2014, S. 107–125.
- Ogilvie, Brian W.: »The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload«, in: *Journal of the History of Ideas* 64 (2003), S. 29–40.
- Oring, Elliott: *The Jokes of Sigmund Freud. A Study in Humor and Jewish Identity*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1984.
- Ortega y Gasset, José: »Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)«, in: ders.: *El espectador*, Madrid: Calpe 1921, Bd. 1, S. 93–112.
- Ortega y Gasset, José: *Esquema de las crisis y otros ensayos*, Madrid: Revista de Occidente 1942.
- Ortega y Gasset, José: »La fama de Velázquez«, in: *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente 1954, S. VII–XXVII.
- Ortega y Gasset, José: »Velázquez und sein Ruhm«, in: *Velázquez*, übers. v. Fritz Wahl, hg. v. Alfred E. Herzer, Zürich: Manesse 1953, S. VII–XXXIII.
- Ortega y Gasset, José: »On Realism in Painting«, in: ders.: *Velazquez, Goya and the Dehumanization of Art*, übers. v. Alexis Brown, New York: Norton & Company 1972, S. 21–23.
- Ortega y Gasset, José: »Introducción a Velázquez. —1943«, in: ders.: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid: Revista de Occidente u. Alianza Editorial 1980, S. 13–52.
- Ortega y Gasset, José: »Del realismo en pintura«, in: ders.: *Obras*, hg. v. Paulino Garagorri, Madrid: Alianza 1991, Bd. 10: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, S. 146–151.
- Otto, André: »Der Wert der Verknappung: Aphoristik und die Ökonomie der Wissensperformanz in Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Humanistische Ökonomien des Wissens*, hg. v. Judith Frömmer u. André Otto, Frankfurt a. M.: Klostermann 2017, S. 360–388.
- Ovidius Naso, Publius: *Fasti. Festkalender*. Lateinisch – Deutsch, Auf der Grundlage der Ausgabe v. Wolfgang Gerlach, neu übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch, hg. v. Niklas Holzberg, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017.

- Palomino, Antonio: »Don Diego Velázquez de Silva, caballero de la Orden de Santiago, de la cámara de Su Majestad, etcétera«, in: ders.: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1988, Bd. 3.
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Spiess 1993.
- Panofsky, Erwin: *Was ist Barock?* [1934/35] hg. v. Michael Glasmeier u. Johannes Zahlten, Berlin u. Hamburg: Philo & Philo 2005.
- Paravicino, Fray Hortensio Felix: »Sermon de la Visitacion de la Virgen Nuestra Señora, a Santa Isabel«, in: ders.: *Oraciones evangelicas [...]*, Madrid: Imprenta del Reyno 1640, S. 114–117.
- Parker, Geoffrey: *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*, New Haven u. CT: Yale Univ. Press 2013.
- Paul, Jean: *Werke in 12 Bänden, Bd. 9. Vorschule der Ästhetik. Levana* [1804], hg. v. Norbert Miller, München: Hanser 1975.
- Paz, Octavio: *Conjunciones y disyunciones*, México: Mortiz 1991.
- Paz, Octavio: *Verbindungen – Trennungen. Ein Essay*, übers. v. Elke Wehr u. Rudolf Wittkopf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Pelegrín, Benito: *Éthique et Esthétique du Baroque. L'Espace Jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles: Actes Sud 1985.
- Pellegrini, Matteo: *Il fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna: Zenero 1650.
- Peralta, Ceferino: »Baltasar Gracián en su vida y en sus obras«, in: Baltasar Gracián: *Obras completas*, hg. v. Miguel Batllori u. Ceferino Peralta, Madrid: Atlas 1969, Bd. 1.
- Percyvall, Richard: *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, London: John Jackson u. Richard Watkins 1591, abrufbar über *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* auf der Seite der *Real Academia Española*, <https://www.rae.es>.
- Pérez Lasheras, Antonio: »Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio«, in: *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, hg. v. Aurora Egido u. María Carmen Marín, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, S. 71–88.
- Periñán, Blanca: »Lenguaje agudo entre Gracián y Freud«, in: *Studi Ispanici, a cura de Giovanni Caravaggi*, Pisa: Gardini 1977, S. 69–94.
- Petrarca: *Canzoniere [Rerum vulgarium fragmenta]* [ca. 1327–1369, 1470], Torino: Einaudi 1992.
- Pfeiffer, K. Ludwig: »Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs«, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 685–725.
- Platon: *Politikos*, hg. v. Friedo Ricken, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Pliester, Hans: *Die Worthäufung im Barock*, Bonn: Röhrscheid 1930.
- Plinius Secundus der Ältere: »Zoologie: Wassertiere«, in: ders.: *Naturkunde [in 37 Bänden]*, übers. u. hg. v. Roderich König u. a., München: Heimeran 2013, Bd. 9.
- Pontanus, Jacobus: *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingostadt: Sartorius 1594.
- Poppenberg, Gerhard: »Ganz verteufelt human. Gracián als Moralist«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 170–200.

- Poppenberg, Gerhard: »Siglo de Oro. Moralistik«, in: *Spanische Literaturgeschichte*, hg. v. Sebastian Neumeister u. Hans-Jörg Neuschäfer, Stuttgart: Metzler 2001, S. 93–102.
- Poppenberg, Gerhard: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003.
- Poppenberg, Gerhard: »Concepción inmaculada. La maravilla de la creación artística a partir de *El santo rey don Fernando* de Calderón«, in: *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, hg. v. Ignacio Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra 2007, S. 163–177.
- Gerhard Poppenberg: »líneas de ponderación y sutileza. Protrepitkos zu Graciáns Sprachontologie in *Agudeza y arte de ingenio*«, in: *Kulturen des Ingeniösen. Literarische und philosophische Erkenntnisfiguren*, hg. v. Nataniel Christgau, Gerhard Poppenberg u. Pablo Valdivia Orozco, *PhiN. Philologie im Netz*, Beiheft 33 (2023), S. 8–26.
- Poppenberg, Gerhard: »Benjamins Trauerspielbuch und das spanische Barock. Überlegungen ausgehend von zwei Neuerscheinungen zum Thema«, in: *PhiN. Philologie im Netz* 87 (2019), S. 125–133.
- Prater, Andreas: »Augenpfade zur Bildnismalerei von Velázquez«, in: *Velázquez. Anregungen, Vorschläge, Lösungen*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum Wien, Turnhout: Brepols 2018, S. 79–109.
- Pufendorf, Samuel: »Brief an Christian Thomasius vom 24. März 1688«, in: *Christian Thomasius. Briefwechsel, historisch-kritische Edition*, hg. v. Frank Grunert, Matthias Hambrock u. Martin Kühnel, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017, Bd. 1, S. 63–65.
- Quevedo, Francisco de: *Sueños y discursos*, hg. v. James O. Crosby, Madrid: Castalia 1993.
- Quevedo, Francisco de: *La Hora de Todos y La Fortuna con Sesos*, hg. v. Lía Schwartz, Madrid: Castalia 2009.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae*, hg. v. Michael Winterbottom, Oxford: Oxford Univ. Press 2017.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Rabelais, François: *Œuvres complètes*, hg. v. Guy Demerson, Paris: Éditions du Seuil 1973 u. 1995.
- Rabelais, François: *Gargantua. Pantagruel*, übers. u. komm. v. Wolf Steinsieck, Stuttgart: Reclam 2013.
- Radaelli, Giulia: »Lebensregeln für Ausnahmemenschen. Gracián und Schopenhauer«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 117–155.
- Regn, Gerhard: »Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*«, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hg. v. Joachim Küpper u. Friedrich Wolfzettel, München: Fink 2000, S. 359–382.
- Retortillo, Lorenzo Martín: »Baltasar Gracián en papillas«, in: *Heraldo de Aragón* (27. 10. 1994), Artes y Letras.
- Rey, Antonio Domínguez: »Rabelais y España«, in: *Cuadernos de investigación filológica* 6 (1980), S. 83–102.
- Ribadeneyra, Pedro de: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para*

- goberner y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, Anvers: Imprinta Plantiniana 1597 [1595].
- Robbins, Jeremy: *Arts of Perception. The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque 1580–1720*, Abingdon: Routledge 2007.
- Robbins, Jeremy: »Prudence an Baltasar Gracián's *Oráculo manual*: Baroque Political Thought and the Thomistic Dimension«, in: *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, hg. v. Stephen F. Boyd, Leeds: Legenda 2014, S. 43–52.
- Robbins, Jeremy: »All Things to All People«, in: *From Doubt to Unbelief. Forms of Scepticism in the Iberian World*, hg. v. Mercedes García-Arenal u. Stefania Pastore, Cambridge: Legenda 2019, S. 125–142.
- Rosen, Valeska von: »Caravaggio, Marino und ihre »wahren Regeln«. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600«, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galleria«*, hg. v. Rainer Stillers u. Christiane Kruse, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 307–333.
- Rosenberg, Daniel: »Early Modern Information Overload. Introduction«, in: *Journal of the History of Ideas* 64.1 (2003), S. 1–9.
- Rosenberg, Rainer: »Einleitung; I. Literarischer Stil«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003, Bd. 5, S. 641–664.
- Roth, Joseph: *Der Antichrist*, Amsterdam: De Lange 1934.
- Saavedra Fajardo, Diego de: »[Empresa 3] Robur et decus [fortaleza y belleza]«, in: ders.: *Empresas políticas* [1642], hg. v. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra 1999, S. 212–220.
- Sadeler, Aegidius u. Jacobus Typotius: *Symbola Divina et Humana Pontificium, Imperatorum, Regum. Ex Musaeo Octavii de Strada civis Romani* [1600/01], Prag.
- Salcher, Andreas: *Erkenne dich selbst und erschrick nicht*, Salzburg: Ecowin 2013.
- Samosatensis, Lucianus: »Seegöttergespräche«, in: ders.: *Die Hauptwerke des Lukian*. Griechisch – Deutsch, hg. v. Karl Mras, Berlin: de Gruyter 1980.
- Sánchez Jiménez, Antonio: *Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid: Cátedra 2016.
- Santa Cruz de Dueñas, Melchor de: *Floresta española de apotegmas*, Salamanca: 1592.
- Saxl, Fritz: »Veritas filia temporis«, in: *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hg. v. Raymond Klibansky u. H. J. Paton, Oxford: Clarendon Press 1936, S. 197–222.
- Scharold, Irmgard: »... vedere in vn Vocabulo solo, vn pien teatro di merauiglie. Emanuele Tesaurus Cannocchiale aristotelico und die Kunstformen des Barock«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Johannes Bartuschat u. a., Paderborn: Fink 2018, S. 185–216.
- Schmitt, Carl: *Glossarium. Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, hg. v. Gerd Giesler u. Martin Tielke, Berlin: Duncker und Humblot 2015, S. 108–109.
- Schmidt, Johannes F. K.: »Luhmanns Zettelkasten und seine Publikationen«, in: *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Oliver Jahraus u. a., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012, S. 7–11.
- Schneider, Lars: *Medienvielfalt und Medienwechsel in Rabelais' Lyon*, Münster: LIT 2008, S. 90–92.
- Schopenhauer, Arthur: »Die beiden Grundprobleme der Ethik«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1962, Bd. 3, S. 483–513.

- Schopenhauer, Arthur: »Gleichnisse, Parabeln und Fabeln«, in: ders.: *Sämtliche Werke: Parerga und Paralipomena*, textkrit. bearb. u. hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart: Cotta 1965, Bd. 5.2, S. 758–765.
- Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden, Bd. 4.2: Letzte Manuskripte. Gracians Handorakel*, München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1985.
- Schopenhauer, Arthur: »Ueber den Willen in der Natur«, in: ders.: *Werke in fünf Bänden. Kleinere Schriften*, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich: Haffmans 1988, Bd. 3, S. 169–321.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Kunst, recht zu behalten*, Stuttgart: Reclam 2014.
- Schöttker, Detlev: »Dokumente«, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 493–553.
- Schöttker, Detlev: »Nachwort«, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 554–571.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee«, in: ders.: *Das Aufsatzwerk*, Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz, <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-350>, S. 1–19 (zuerst in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 98 (1995), S. 6–24).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Joachim Küpper. Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón«, in: *Das Rezensionswerk von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. v. Klaus-Dieter Ertler, Tübingen: Narr 2005, S. 559–566.
- Schumm, Johanna: »Zur Wiederkehr der Verstellung. Die gegenwärtige Rezeption von Graciáns *Oráculo manual* als Ratgeber«, in: *Graciáns Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 203–231.
- Schumm, Johanna: »Höfische Affektkontrolle. Graciáns *Oráculo manual*«, in: *Handbuch Literatur & Emotion*, hg. v. Martin von Koppenfels u. Cornelia Zumbusch, Berlin: de Gruyter 2015, S. 415–431.
- Schumm, Johanna: »Der Zuckerguss der Wahrheit. Zur Verbindung von Allegorie und Verstellung im Barock«, in: *Allegorie*, hg. v. Ulla Haselstein, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, S. 414–441.
- Schumm, Johanna: »Zu einer barocken Romanpoetik der Krise. Graciáns *Criticón*«, in: *Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*, hg. v. Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig, Paderborn: Fink 2018, S. 217–231.
- Schumm, Johanna: »Isabel. Zur Konzeptistik und Psychoanalyse eines Namenswitzes«, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 9/10 (2019), S. 939–965.
- Schumm, Johanna: »Allegorie und Abenteuer. Begehren nach Deutung in Graciáns *Criticón*«, in: *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. v. Elisabeth Hutter, Nathalie Schuler, Wolfram Ette u. Susanne Gödde, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 157–173.
- Schumm, Johanna: »Ausschweifender Witz. Vor- und Nachgeschichten einer anderen Vernunft. (Von Gracián und Descartes über Bouhours und de la Houssaye zu Thomasius, Gottsched und Baumgarten)«, in: *Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert*, hg. v. Bernadette Grubner u. Peter Wittemann, Berlin u. Boston: de Gruyter 2022, S. 143–162.

- Schuppener, Georg: »Die Jesuiten und die Astronomie«, in: *Himmelspektakel. Astronomie im Protestantismus der Frühen Neuzeit*, hg. v. Sascha Salatowsky u. Karl-Heinz Lotze, Gotha: Forschungsbibliothek 2015, S. 48–57.
- Selig, Karl-Ludwig: »La Agudeza y el arte de citar«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 67–74.
- Sennett, Richard: *The fall of public man*, New York u. a.: Norton & Company 1992.
- Sharpe, Kevin: *Reading Revolutions. The Politics of Reading in Early Modern England*, New Haven u. London: Yale Univ. Press 2000.
- Sigüenza, José de: *Historia de la orden de San Jerónimo [1600–1605]*, hg. v. Juan Catalina García, Madrid: Bailly, Baillière e Hijos (NBAE, 12), 1907–1909, Bd. 2.
- Simonis, Linda: »Zu Schreibweise und Verfahrensstil des Trauerspielbuchs«, in: dies.: *Genetisches Prinzip: Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 282–305.
- Sloane, Thomas O.: »Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's *Copia*«, in: *Rhetorica* 9.2 (1991), S. 113–129.
- Snyder, Jon R.: »Art and Truth in Baroque Italy, or the Case of Emanuele Tesauro's *Il cannocchiale aristotelico*«, in: *MLN* 131.1 (2016, Italian Issue), S. 74–96.
- Soboczynski, Adam: *Die schonende Abwehr verliebter Frauen oder Die Kunst der Verstellung*, Berlin: Kiepenheuer 2008.
- Soboczynski, Adam: »Höfische Gesellschaft 2.0«, in: *Die Zeit* 44 (22. 10. 2009), <https://www.zeit.de/2009/44/Gesellschaft-Soziale-Netzwerke> (letzter Abruf 4. 2. 2024).
- Soldani, Raffaella: *Walter Benjamins Ideenlehre*, Freiburg: Univ., Diss. 2005.
- Sombart, Werner: *Liebe, Luxus und Kapitalismus [1912]*, München: dtv 1967.
- Sontag, Susan: »Under the Sign of Saturn« [1978], in: dies.: *Under the Sign of Saturn*, New York: Vintage Books 1981, S. 109–134.
- Sowards, J. Kelley: »Erasmus and the Apologetic Textbook. A Study of the *De Duplici copia Verborum ac Rerum*«, in: *Studies in Philology* 55 (1958), S. 122–135.
- Speyer, Wolfgang: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld: ausgewählte Aufsätze*, Tübingen: Mohr 1989.
- Spitzer, Leo: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires: Coni 1945.
- Stackelberg, Jürgen von: »Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*«, in: *Romanische Forschungen* 68.3 (1956), S. 271–293.
- Stierle, Karlheinz: »Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit«, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Winter 1980, S. 253–313.
- Stoichita, Victor I.: »El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo«, in: *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 1999, S. 367–382.
- Stölzel, Thomas: *Rohe und polierte Gedanken. Studien zur Wirkungsweise aphoristischer Texte*, Freiburg i. Br.: Rombach 1998.

- Strätling, Susanne: *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen russischen Barock*, München: Fink 2005.
- Strätling, Susanne: »Ästhetik der Transsubstantiation. Medienwandel im russischen Barock«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 38.1–2 (2006), S. 107–135.
- Strunck, Christina: »Die Kunsttheorie des Barock«, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. v. Wolfgang Brasst, Berlin u. Boston: de Gruyter 2016, S. 435–450.
- Suárez, Cipriano: *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Coímbra 1562.
- Suárez, Francisco: *Opera omnia, Bd. 19: Commentaria ac disputationes in tertiam partem D. Thomae, a quaestione XXVII usque ad LIX (Mysteria vitae Christi)*, hg. v. Charles Berton, Paris: Vivès 1860.
- Tesaurò, Emanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico* [1670], hg. v. August Buck, Faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Bad Homburg u. a.: Verlag Max Gehlen 1968.
- Teuber, Bernhard: *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalischen Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1989.
- Thomasius, Christian: *Frey müthige Lustige und Ernsthafte jedoch Vernunft- und Gesetzmäßige Gedancken Oder Monats-Gespräche, über allerhand, fürnehmlich aber Neue Bücher: Durch alle zwölf Monate des 1688. und 1689. Jahrs / durchgeführt von Christian Thomas, Zugabe VII*, hg. v. Christoph Salfeld u. Moritz Georg Weidmann, Halle: Salfeld 1688, Bd. 2.
- Thomasius, Christian: *Von der Artzney wieder die unvernünftige Liebe, und der zuvor nöthigen Erkänntniß Sein Selbst, Oder: Ausübung der Sittenlehre, 12. Hauptstück*, Halle: Salfeld 1715.
- Thomasius, Christian: *Kurtzer Entwurff der Politischen Klugheit, sich selbst und andern in allen Menschlichen Gesellschaften wohl zu rathen, Und zu einer gescheidten Conduite zu gelangen. Allen Menschen, die sich klug zu seyn düncken, oder die noch klug werden wollen, zu höchst-nöthiger Bedürfniß und ungemeynem Nutzen*, Frankfurt a. M. u. Leipzig: Grosse 1725.
- Thomasius, Christian: »Discours. Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle«, in: ders.: *Deutsche Schriften*, hg. v. Peter von Düffel, Stuttgart: Reclam 1970, S. 5–49.
- Thorpe, Vanessa: »Top critic lashes out at Hirst's 'tacky' art«, in: *The Guardian* (7.9.2008).
- Tiedemann, Rolf: »Dialektisches Bild«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel u. Stuttgart: Schwabe 1971, Bd. 1, S. 919–920.
- Traninger, Anita: *Copia / Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*, Hannover: Wehrhahn 2020.
- Uztarroz, Andrés de u. Juan Francisco: »Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa [...]«, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18.725–55, abgedruckt in: Ricardo del Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid: Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos 1934, S. 162–172.
- Uztarroz, Andrés de u. Juan Francisco: »Descripción de la casa de Lastanosa«, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18.727–55, abgedruckt in: Ricardo del Arco y Garay: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid: Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos 1934, S. 221–251.
- Vaca, Francisco: »Coplas. Contradiendo una cancion que hizo Anton de Montoro en loor de la

- Reyna Doña Ysabel«, in: *Cancionero General de Fernando del Castillo. Según la edición de 1511. Con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557* [1511], Madrid: Impr. de M. Ginesta 1882, S. 308–313.
- Valencia, Vincente R.: *Isabel la católica en la opinión de españoles y extranjeros. Siglos XV al XX*, Valladolid: Instituto »Isabel la Católica« de Historia Eclesiástica 1970.
- Vandenbroeck, Paul: »The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch«, in: *Hieronymus Bosch*, hg. v. Jos Koldeweij, Ghent: Nai Publ. 2001, S. 49–65.
- Vargas, Mariela: *Baltasar Gracián's Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, Berlin: Kadmos 2018.
- Vega, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias* [1609/1613], hg. v. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra 2012.
- Vogl, Joseph: *Der Souveränitätseffekt*, Zürich: Diaphanes 2015.
- Voltaire: »Dix-Huitième Lettre. Sur la tragédie«, in: ders.: *Lettres philosophiques*, hg. v. Olivier Ferret u. Antony McKenna, Paris: Éditions Classiques Garnier 2010, S. 138–142.
- Vossler, Karl: *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München: Beck 1950.
- Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1987.
- Warnke, Martin: *Velázquez. Form und Reform*, Köln: Dumont 2005.
- Weber, Samuel: *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken* [1982], übers. v. Michael Scholl u. a., Wien: Passagen 2002.
- Wehr, Christian: *Geistliche Meditation und poetische Imagination: Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*, München: Fink 2009.
- Wehr, Christian: »Vom bildlichen zum rhetorischen *trompe-l'œil*. Anamorphotische Repräsentationsverfahren in der Literatur des *Siglo de Oro* (Baltasar Gracian – Francisco de Quevedo)«, in: *Bilder – Texte – Bewegungen: interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*, hg. v. Berit Callsen u. a., Würzburg: Königshausen u. Neumann 2016, S. 285–306.
- Wehr, Christian: »Vom Entdecken und Erfinden. Inszenierungen der astronomischen Wende bei Saavedra Fajardo, Quevedo und Gracián«, in: ders.: *Artificios: Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, hg. v. Wolfram Nitsch, Paderborn: Fink 2016, S. 219–232.
- Weinreich, Otto: »Zu antiken Epigrammen und einer Fabel des Syntipas«, in: ders.: *Ausgewählte Schriften III* [1937–1970], hg. v. Günther Wille, Amsterdam: Grüner 1979, S. 280–316.
- Weinrich, Harald: »Semantik der kühnen Metapher«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37.3 (1963), S. 325–344.
- Weisbach, Werner: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin: Cassirer 1921.
- Weiser, Jutta: »Konzeptismus und Ethik in Gracián's *Oráculo manual*«, in: *Gracián's Künste*, hg. v. Giulia Radaelli u. Johanna Schumm, *Komparatistik online* 1 (2014), S. 45–71.
- Werle, Peter: »*Arte de ingenio*. Überlegungen zur Gattungszugehörigkeit des Gracián'schen Traktats«, in: *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, hg. v. Dietrich Briesemeister u. Sebastian Neumeister, Berlin: Colloquium Verlag 1991, S. 95–106.
- Werle, Peter: *El Héroe. Zur Ethik des Baltasar Gracián*, Tübingen: Narr 1992.

- Williams, Robert Haden: *Boccalini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha u. Wisconsin: George Banta Publishing Company 1946.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1957.
- Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [1888], hg. v. Hubert Faensen, Leipzig: Köhler & Amelang 1986.
- Zelger, Franz: *Diego Velázquez*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.
- Zittel, Claus: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag 2009.

Ausführliches Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

Das andere Barock 7 / Witz und Fülle 8 / Die andere Vernunft: Gracián vs. Descartes 13
»Spain is different« 21 / Unser Barock 26

I FÜLLE. EINE VORGESCHICHTE 37

1 Bildliche Fülle: Bosch 39

2 Rhetorische Fülle: Erasmus' *De copia* 47

2.1 Die Fülle als diskursive Herausforderung des 16. Jahrhunderts 47

2.2 *Copia* als textgeneratives Prinzip 52

2.3 *Copia* und *brevitas* 57

2.4 Vermögenslehre 59

2.5 Proteus und Polyp I: Rhetorische *copia* und täuschendes Verhalten 64

3 Literarische Fülle: Rabelais 69

II STILISTIK VON WITZ UND FÜLLE 79

1 Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* 81

1.1 Vorbemerkung 81

1.2 Einführung in eine »brennende Theorie« 84

1.2.1 Genealogie des Traktats. Bemerkungen zur Vorrede (mit einem Seitenblick auf
Burtons *Anatomy of Melancholy*) 84

1.2.2 Vom Aufbau des Traktats, seinen Termini und dem Reiz eines Schreibens in
Beziehungen. Mit Beispielen von Lupercio Leonardo de Argensola, einem Prediger,
Lichtenberg und Borges 91

1.2.3 Über Graciáns Beispiele; und wie liest man eine »brennende Theorie«? 104

1.3 Lektüre I: Der Witz als Mutter, ihre vielen Verhältnisse und ihr beziehungsreiches
Schreiben 107

1.3.1 Scharfsinnige Mütter, geköpfte Kinder. Der Beginn des Traktats und seine
Komposition 108

1.3.2 Die Gottesmutter als Konzept 115

1.3.3 Der Scharfsinn Marias. Eine Predigt von Hortensio Paravicino 121

- 1.4 Lektüre II: Der Sternenhimmel als Projektionsfläche neuer Verbindungen und das Fernrohr als Reflexionsfigur des Scharfsinns 127
 - 1.4.1 Astronomie und Konzeptismus: Ent- und Verzauberung des Himmels 127
 - 1.4.2 Himmels- und Textmaschinerie 136
- 1.5 Zusammenfassung: Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* 147
- 2 Konstellation: Benjamins Trauerspielbuch und die barocke Moderne 151
 - 2.1 Benjamin und Gracián 151
 - 2.2 »Ponderación misteriosa«: Gracián, Borinski, Benjamin 153
 - 2.3 Konstellation und *concepto* (und ein Seitenblick auf Leibniz' Monade) 160
 - 2.4 Konstellatives Schreiben, Darstellung als Umweg 168
- 3 Der Konzeptismus des Unbewussten: Freud und der Witz 176
 - 3.1 Freud und Gracián 176
 - 3.2 Das Wort als Hydra: Konzeptismus und psychoanalytische Witztheorie 177
 - 3.3 Ein Namenswitz Graciáns mit Freud gelesen 185
- 4 Zusammenfassung: Relationale Theorien des Geistes 203

III POLITIK VON WITZ UND FÜLLE 207

- 1 Situative Politik: Das *Oráculo manual* 209
 - 1.1 »De una vez todas«, alle auf einmal: Zur paratextuellen Präsentation des Buches 209
 - 1.2 »Werdet politisch!« Stil und Leben 212
 - 1.3 Situatives Handeln und Lesen 216
 - 1.4 Proteus und Polyp II: Die Verstellung als praktische *copia* 224
 - 1.5 Menschenbehandlung, -beobachtung und -kunde 235
 - 1.6 Zusammenfassung: Lebenslehre als Leselehre 241
- 2 Adaptionen von Graciáns situativer Politik im 20. und 21. Jahrhundert 242
 - 2.1 Die Rezeption des *Oráculo manual* als Geschichte der situativen Pointierung 242
 - 2.2 Gracián als Franzose (Amelot de la Houssaye, Bouhours, Thomasius, Gottsched) 244
 - 2.3 Für Jedermann, junge Leute und Ausnahmemenschen (Schopenhauer) 249
 - 2.4 Verhaltenslehren der Kälte (mit Lethen) 253
 - 2.5 In der Großstadt (Benjamin) 256
 - 2.6 Pointen in Plötzensee (Werner Krauss) 262
 - 2.7 Im Büro (Luhmann) 265

- 2.8 Populäre Adaptionen für einen neoliberalen Arbeits- und Liebesmarkt 272
- 2.9 Zusammenfassung und Ausblick mit Möllers 278

IV POETIK UND VISUELLE ÄSTHETIK VON WITZ UND FÜLLE 281

1 Scharfsinnig erzählen: Das *Criticón* und seine Poetik des barocken Romans 283

- 1.1 Einführung 283
- 1.2 Kritik und Krise. Begriff, Form und Gegenstand 285
- 1.3 Aufgeschobenes, serielles Erzählen 294
- 1.4 Allegorische Verflechtungen 300
- 1.5 Topoi erzählen 308
- 1.6 Vom Altern des Autors und der Fülle des Nichts 312
- 1.7 Zusammenfassung und Ausblick 317

2 Scharfsinnig Malen 319

- 2.1 Bildwitz 319
- 2.2 Velázquez' *Pareja* – wie ein Sklave zum Papst und der Papst zum Sklaven wird oder von der Politik des Porträts 329
- 2.3 Velázquez' *Mars* 334
- 2.4 Der scharfsinnige Pinsel 342
- 2.5 Polysemie und Politik 344

3 Vorbereitung des Schlusses: Barocke Körper 348

- 3.1 Erschöpfte Körper 348
- 3.2 Offene Körper 353
- 3.3 Geistige Körper 356

Schluss 359

Was heißt barock? 359 / Beziehungskunst: Witz und Fülle 360

Dank 363

Anhang 365

- Abbildungsverzeichnis 365
- Literaturverzeichnis 366
- Ausführliches Inhaltsverzeichnis 395