

GATTUNGSBEWUSSTSEIN UND GATTUNGSNIVELLIERUNG BEI GRACIAN

Ulrich Schulz-Buschhaus

Wie sich während der europäischen Renaissance die 'Literatur' im neuzeitlichen Sinn des Begriffs konstituiert, entsteht sie als ein System von Genera, die für lange Zeit normative Geltung bewahren. Welche Konsequenzen dieser Prozeß für die literarische Darstellung der Wirklichkeit gehabt hat, ist von Erich Auerbach exemplarisch beschrieben und erörtert worden. Folgt man den Analysen seiner berühmten *Mimesis*-Studie, so erweist sich als wesentliches und besonders konsequenzenreiches Moment des klassisch-humanistischen Literatursystems der Umstand, daß die Gattungen in ihm nach griechisch-römischen Vorstellungen nicht allein getrennt, sondern auch ebenso deutlich hierarchisiert wurden. Wie es seit langem ein Bewußtsein von der – zumeist triadisch artikulierten – Hierarchie der Stile gab,¹ bildete sich im Humanismus ein dazu analoges Konzept der Genera aus, das deren unterschiedliche Dignität gleichfalls mit Vorliebe triadisch gliederte. Daß solche Gliederungen von Poetik zu Poetik im Einzelnen natürlich differierten, tut hier nichts zur Sache; worauf es ankommt, ist der perspektivierende Effekt, der von der Existenz bestimmter Konventionen ausging, welche – den Autoren teils bewußt, teils unbewußt – die Kompatibilität verschiedener Gattungen, Stile und Themen regelten.

Wenn Auerbach die Folgen dieser Gattungstrennung und -hierarchisierung untersucht, konzentriert er sich – dem Thema der *Mimesis* gemäß – auf eine historische Typologie des Realismus. So zeichnet er nach, wie das klassisch-humanistische Literatursystem die Themen des alltäglichen, zumal bürgerlichen Lebens an die Perspektive nie-

1 Vgl. dazu den systematisierenden Überblick von H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, Bd. 1, S. 519 ff.; außerdem E. R. Curtius, "Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter", in RF, 64 (1952): 57-70.

driger, komisch-satirischer Gattungen bindet, während die erhöhende Perspektive der tragisch erhabenen Gattungen nur für unalltägliche, aristokratisch-herrscherliche Themen zur Verfügung steht. Die moderne Literatur beginnt in Auerbachs *Mimesis* deshalb, als die klassische Gattungstrennung bei Stendhal und Balzac einer Gattungsmischung weicht, in der auch Ereignisse von bürgerlicher Alltäglichkeit zu tragischer Dignität gelangen können. Demnach verbindet sich mit der Gattungsmischung die Möglichkeit eines ernststen Realismus, den Auerbach in idealtypischer Opposition zu jenem komischen Realismus erblickt, auf den die Wirklichkeitsdarstellung unter dem Regime einer hierarchisierenden Gattungstrennung beschränkt bleiben mußte.

Ergänzt man Auerbachs Bild, das vorwiegend vom Interesse an der Vorgeschichte des ernststen Realismus geprägt ist, durch einen Blick auf weniger realitätsträchtige Gebiete, zeigt sich nun aber, daß gegen die Gattungshierarchie des klassisch-humanistischen Literatursystems nicht allein die Gattungsmischung und Gattungsauflösung wirkt, wie sie seit der Romantik und den Klassikern des realistischen Romans zur poetologischen Norm geworden ist.² Neben den Phänomenen, die das System letztlich aufheben und – wenn man so will – überwinden, gibt es auch früher schon Phänomene einer gleichsam internen Störung. Sie manifestieren sich immer dann, wenn innerhalb der klassisch-humanistischen Literatur Haltungen auftreten, welche die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts bald mit dem Stilbegriff des Barock, bald mit jenem des Manierismus belegt hat. Diese Haltungen äußern sich in der Regel durch poetologische Optionen, die dem Auerbachschen Konzept der Gattungsmischung in gewisser Hinsicht verwandt sind, ohne sich doch mit ihm zu identifizieren. Ich möchte sie von dem Begriff der Gattungsmischung daher durch die Termini einer "Gattungskombination" und einer "Gattungsnivellierung" unterscheiden.³

2 Zur Gattungsauflösung im Bereich der – in weiterem Sinn – 'romantischen' Dichtung vgl. die exemplarische Studie von K. Maurer, *Giacomo Leopardis "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M. 1957.

3 Vgl. zu dieser Typologie ausführlicher U. Schulz-Buschhaus, "Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs 'Barock'", in: H.-U. Gumbrecht – U. Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 213-234.

Beide Phänomene gehören zu den spezifischen Präferenzen dessen, was man gemeinhin unter dem Idealtyp der Literatur des barocken Manierismus versteht, obwohl sie an diese Stilepoche selbstverständlich nicht exklusiv gebunden sind. Mit dem Begriff "Gattungskombination" bezeichne ich das Verfahren eines quasi methodisch durchgeführten Experiments, das die Merkmale verschiedener etablierter Gattungen – oft mit spielerischer Intention – derart kombiniert, daß die verschiedenen Komponenten nicht ineinander verschmelzen, sondern zur Erzeugung reizvoller Kontrastwirkungen partiell ihre Identität behalten. Beispielhaft für dies Verfahren ist etwa das Experiment von Alessandro Tassoni *Secchia rapita*, jedenfalls in der Form, wie es im Vorwort unter Betonung seines ludisch innovativen Aspekts eingeführt wird:

[...] quando l'autore compose questo poema [...] non fu per acquistare fama in poesia, ma per passatempo, e per curiosità di vedere como riuscivano questi due stili mischiati insieme; grave e burlesco; immaginando, che se ambedue dilettavano separati, avrebbono eziandio dilettato congiunti e misti, se la mistura fosse stata temperata con artificio tale, che dalla loro scambievole varietà tanto i dotti, quanto gl'idioti avessero potuto cavarne gusto.⁴

Geht es hier um die Kombination des Epischen und des Burlesken, so läßt sich das kombinatorische Prinzip einer solchen "scambievole varietà" im Bereich barock-manieristischer Literatur insgesamt durch die verschiedenartigsten Variationen bestätigen. Es stellt sich sogar heraus, daß gerade die typischen Texte dieser Stilepoche aus ähnlichen Stil- und Gattungsexperimenten entstanden, ja im Sinne einer generativen Poetik gewissermaßen 'generiert' sind. Derart entsteht, indem man die epische Form mit dem metaphern- und concetto-reichen "stilus floridus" der lyrischen Liebesdichtung kombiniert, Marinos *Adone*, das heißt: ein Epos, das bereits zu seiner Zeit von weniger experimentierfreudigen Literaten als ein "poema di madrigali", also das generische Oxymoron eines 'Heldengedichts aus Madrigalen', kritisiert wurde.⁵ Indem man die epische Form mit dem deskriptiven Stil der Idylle kombiniert, entsteht Saint-Amants *Moyse sauvé*, will sagen: die Mischform einer 'epischen Idylle' ("idylle héro-

4 A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di P. Papini, nuova presentazione di G. Cattaneo, Firenze 1962, Prefazione del Tassoni, S.X.

5 Die glückliche und durchaus treffende Wendung stammt von Tommaso Stigliani (*Dell'occhiale*, Venezia 1627, S. 89).

ique"). Aus der Kombination von Tragödie und Komödie resultiert die Tragi-Comédie oder die dramatische Pastorale à la Tassos *Amin-ta* oder Guarinis *Pastor fido*, und überhaupt wäre es wohl nicht schwierig, ein systematisches Inventar aller durch das klassisch-humanistische Literatursystem ermöglichten Gattungskombinationen auszuarbeiten, in dem die Mehrzahl der theoretisch postulierten Positionen dann während der Barock-Epoche auch tatsächlich durch einen oder mehrere Texte besetzbar wären. Dabei ist bezeichnend, daß nicht zuletzt Emanuele Tesauro, Verfasser des erzmanieristischen *Cannocchiale Aristotelico*, unter den mannigfachen Experimenten, die sich hier anbieten, insbesondere die extrem gespannte Kombination einer Epentravestie zu rühmen weiß, beispielsweise "il VIRGILIO TRA-VESTITO di un bello Spirito Francese; che dal sommo dell'Epico Suggetto, si lascia cadere à stramazzo sù la Comica Scena: & tolta à Virgilio l'Heroica tromba; gli pone in mano un naccaro da bifolco".⁶

Vom Typus einer solchen "Gattungskombination" läßt sich nun wiederum der verwandte, aber nicht identische Typus einer "Gattungsnivellierung" abheben. Diese Distinktion bezieht sich auf ein unterschiedliches Bewußtsein des zwischen den einzelnen Genera etablierten hierarchischen Abstands. Bei den Experimenten der Gattungskombination wirkt das Bewußtsein der Gattungshierarchie ja kaum gebrochen fort; das heißt: nur weil den Genera nach der poetologischen Regel Konnotationen von unterschiedlicher Dignität zugeschrieben werden, kann ihre regelwidrige Kombination Effekte von Überraschung und Erstaunen, "meraviglia" und "stupore" (um mit Marino zu sprechen) hervorrufen. Dagegen nenne ich Gattungsnivellierung ein Phänomen, bei dem das Bewußtsein der Gattungshierarchie überhaupt schwindet oder absichtlich depotenziert wird. Eine solche Nivellierung von Genera ergibt sich, wenn das vertikale Geltungsprinzip von "Hoch" und "Niedrig", welches die Gattungshierarchie begründet, hinter anderen konkurrierenden Geltungsprinzipien zurücktritt. Diesen Fall möchte ich im Folgenden am Beispiel von Graciáns poetologischen Konzepten näher erörtern.

Vorweg ist dabei eine grundsätzliche Einschränkung zu machen, welche den Grad an Transgressivität betrifft, den Graciáns Gat-

6 E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino 1670, S. 276.

tungsnivellierung innerhalb der spanischen Literatur erlangt. Er bleibt, wie sich fast von selbst versteht, relativ geringer als bei einem italienischen oder französischen Autor der gleichen Epoche, da sich das Bewußtsein eines hierarchisch gegliederten Gattungsgefüges in Spanien ja niemals ähnlich tief eingepreßt hatte wie in den Nachbarkulturen, die über eine längere und stärker markierte humanistische Tradition verfügten. Insofern müssen wir bei allen Graciánschen Textstellen, welche eine teils verblüffende Äquivalenz, ja Indifferenz der Gattungsdignitäten offenbaren, stets bedenken, daß sich das Neue und – vor dem Hintergrund einer klassisch-humanistischen Poetik – entschieden Heterodoxe hier prinzipiell ungehinderter als in Italien oder Frankreich manifestiert. Freilich machen Graciáns Formulierungen deutlich, daß er ein Bewußtsein der klassisch-humanistischen Orthodoxie auch in Spanien immerhin in einer Prägnanz und Verbreitung voraussetzt, welche die eigenen Optionen als etwas neuartig Pointiertes und nicht schlechthin Selbstverständliches erscheinen lassen.⁷

Für beide Gesichtspunkte, das heißt: für die relativ geringe Resistenz eines gleichwohl nicht ignorierten hierarchischen Gattungsbewußtseins, spricht bereits der Umstand, daß Graciáns vielleicht eklatanteste Stellungnahme zum Rang der Genera schon in der Frühschrift des *Héroe* erscheint. Es handelt sich um dessen siebten Abschnitt, den "Primor" *Excelencia de primero*, den ich in unserem Zusammenhang etwas detaillierter kommentieren möchte. Sein durchaus kühnes Grundthema ist das der 'Neuheit', die hier als ein zentrales Motiv des Ruhms verstanden wird. Der Rat für den 'Helden', der ein 'Kandidat der Fama' sein will, lautet deshalb, er solle immer nach dem Vorzug, in irgendeiner Qualität der historisch Erste zu sein, und überhaupt ständig nach 'neuen Wegen' streben:

Es [...] destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la

7 Zur (wenngleich begrenzten) Rezeption der humanistischen Poetologie in Spanien vgl. K. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid 1973, und C. Strosetzki, *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf 1987, bes. S. 223-232. Von einem Beispiel ausgesprochen intensiver Rezeption und Wirkung, wie es in der *Philosophia Antigua Poetica* des Pinciano vorliegt, handelt materialreich T. D. Stegmann, *Cervantes' Musterroman "Persiles"*, Hamburg 1971.

singularidad, no todos sendereados. Los más nuevos, aunque arduos, suelen ser atajos para la grandeza.⁸

Dabei ist wichtig festzuhalten, daß diese Empfehlung weit über die geläufigere Maxime einer bloßen Anpassung an das Neue im Sinne des Modernen hinausgeht, wie sie etwa der 120. Aphorismus (*Vivir a lo plástico*) im 'Handorakel' formuliert, z.B.: "Múdanse a tiempos el discurrir y el gustar: no se ha de discurrir a lo viejo, y se ha de gustar a lo moderno", oder: "acomódese el cuerdo a lo presente, aunque le parezca mejor lo pasado, assí en los arreos del alma como del cuerpo".⁹ Wird das 'Moderne' dort als ein gegebener Zustand angesehen, dessen Usus der Weltkluge zu beachten hat, so erscheint es hier als ein Produkt, das vom Idealtyp des "Héroe" allererst erzeugt werden muß. Es meint nicht das jeweils Gegenwärtige, sondern Phänomene, welche das jeweils Gegenwärtige übertreffen und vorantreiben, genaugenommen statt Modernität also Modernisierung und statt Neuheit Innovation.

In diesem Sinn geht die Argumentation des Kapitels von einer Betrachtung aus, die in exemplarischer Weise verdeutlicht, wie eng die Werte von Modernisierung und Innovation mit der Kategorie des Marktes verbunden sind. Es ist das eine Betrachtung, welche zu den Hauptmotiven des Graciánschen Aphorismenwerks gehört und besagt, daß über die Wertschätzung eines Gegenstands nicht allein das Kriterium seiner qualitativen Perfektion, sondern mehr noch jenes seiner Verfügbarkeit – seiner (wertsteigernden) Seltenheit oder seiner (wertmindernden) Abundanz – entscheidet: "Es la pluralidad descrédito de sí mismo, aun en preciosos quilates; y, al contrario la raridad encarece la moderada perfección".¹⁰ Damit wird eine beunruhigende Interferenz, ja Konkurrenz zweier verschiedener Geltungssysteme sichtbar, wobei die Pointe von Graciáns Darstellung eben in der nachdrücklichen Akzentuierung des Seltenheitskriteriums und in der kaum weniger nachdrücklichen Zurückstufung des Perfektionskriteriums liegt, dessen Labilität Gracián explizit bei-

8 B. Gracián, *Obras completas*, edición y estudio preliminar de M. Batllori y C. Peralta, Bd. 1 (=BAE 229), Madrid 1969, S. 253.

9 Vgl. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. M. Romera-Navarro, Madrid 1954, S. 235 f.

10 Gracián, *Obras*, a.a.O. S. 253.

spielsweise in der Anekdote vom verkaufsuntüchtigen Indianer im 11. Abschnitt des *Discreto* (*No ser malilla*) unterstreicht.¹¹

Sobald sich herausstellt, daß selbst das schlechterdings Vorzügliche durch seine Multiplikation vulgär und nichtswürdig wird, ist indes das alte humanistische Prinzip der *Imitatio* außer Kraft gesetzt; denn je mehr sich etwas Kostbares mit geglückten Nachbildungen vervielfältigt, um so mehr reduziert sich sein Tauschwert auf dem Markt. Wenn jemand danach trachtet, zu gelten und geschätzt zu werden, genügt es folglich nicht, Perfektion zu erreichen; zur Perfektion muß sich vielmehr die Rarität gesellen. Um den Eindruck des Seltenen zu erzielen, kann man sich nach einer Graciánschen Faustregel schlicht rar machen¹² oder, besser: eine "nueva senda para la excelencia" finden; das heißt: statt der schon bekannten und vorbildlich erfüllten neue und noch unerfüllte Materien in Angriff nehmen. Derart erwächst aus dem Streben nach Erhöhung von Tauschwert und Prestige durch Rarität die Aufgabe eines beständigen Wechsels der Disziplin, in der sich der "Héroe" zu illustrieren gedenkt. Dieser Wechsel der Materie und des Themas wird von Gracián in einem prononciert relationalen Sinn verstanden: jedenfalls vollzieht er sich stets mit dem Blick auf das Inventar des Vorhandenen, das es in irgendeiner Weise zu umgehen gilt, und so entsteht Innovation durch eine planmäßige Strategie der Vermeidung dessen, was an sich gerade besonders nachahmenswert und modellhaft erscheint.¹³

Der Gedanke einer solchen Strategie hat Gracián offenbar so fasziniert, daß er ihrem Ausdruck im siebten "Primor" eine Insistenz mitteilt, die auch die Wiederholung nicht scheut. Tatsächlich skizziert das Kapitel in nicht weniger als sechs Abschnitten Beispiele von Innovationsprozessen, welche auf ein einziges identisches Schema

11 Vgl. ebda. S. 335 f. Am Anfang dieses Abschnitts wird eine Art *Circulus vitiosus* skizziert, dessen Mechanismus gerade das Perfekte einem unvermeidlichen Wertzerfall aussetzt: "Achaque es de todo lo muy bueno, que su mucho uso viene a ser abuso. Codficianlo todos por lo excelente, con que se viene a hacer común; y, perdiendo aquella primera estimación de raro, consigue el desprecio de vulgar; y es lástima que su misma excelencia le causa su ruina" (ebda. S. 334).

12 Vgl. Gracián, *Oráculo*, a.a.O. S. 117 (Nr. 85): "Escasezes de apariencia se premian con logros de estimación".

13 Was hier in erster Linie als Marktstrategie formuliert wird, konvergiert der Sache nach offensichtlich mit dem Phänomen, das der Literaturhistoriker Harold Bloom unter psychoanalytischen Gesichtspunkten als eine ödipale "Anxiety of Influence" (New York 1973) beschrieben hat.

gebracht werden. Zunächst wird die Figur des innovativen Themen- und Materienwechsels gleichsam historisch – durch die Bereiche der biblischen, der römischen und der spanischen Geschichte – dekliniert. Jedesmal erweist sich für einen Nachfolger, daß sein Vorgänger in einem bestimmten Sektor ein Modell von idealem Verhalten realisiert hat, und jedesmal verzichtet der Nachfolger – ‘klugerweise’ – auf den Versuch einer Nachahmung, um seine Kräfte statt dessen in einem anderen, neuen Sektor zu erproben. So wählte Salomon – "sabiamente" – die Tugenden des Friedens, weil David schon in den Tugenden des Kriegs glänzte. Tiberius bemühte sich, die Mittel politischer Taktik einzusetzen, wo Augustus die Kraft der ‘magnanimitas’ zu demonstrieren pflegte. Und wenn Karl V. ein ‘Wunder an Kampfesstärke’ war, dann wurde Philipp II. nach dem Gesetz der *Excelencia de primero* ein Wunder an Klugheit.

Auf die geschichtliche Variation der Figur folgt eine reicher differenzierte Entfaltung des Schemas nach verschiedenen Tätigkeitsbereichen. Unter ihnen betrifft der erste das Amt des Papstes, für das die Graciánsche Innovationsregel erstaunlicherweise nicht weniger gilt als für weltliche Ämter. Offenkundig existieren auch hier Möglichkeiten eines "moderno rumbo para la celebridad"; denn wenn die Perfektion der Heiligkeit ("lo eminente santo") in einem Papst erreicht ist, kann der nächste sich durch eine Perfektion der Gelehrsamkeit ("lo sumamente docto") auszeichnen, während weitere Päpste Gelegenheit haben, ihren Ruhm in der Pracht der Bauwerke ("por la magnificencia en las fábricas") oder in der Steigerung weltlicher Macht ("por saber realzar la dignidad") zu suchen. Den Höhepunkt und Abschluß findet die Exempelserie – wie es epistemologisch naheliegt – im innersten Bereich des ‘Ingenium’, der Dichtung und Malerei. Hier sind es nun die literarischen Genera und die malerischen Techniken, durch deren Wechsel sich Innovation vollzieht. Deutlich wird das vor allem an der lateinischen Literatur, deren Geschichte von Gracián eben nach dem inzwischen bekannten Schema einer Innovation durch Gattungswechsel interpretiert wird. Das heißt: Nach Graciáns Verständnis erscheint die Wahl eines neuen Genus jeweils als bewußte Antwort auf die klassische Perfektion eines älteren Genus:

Cedióle Horacio lo heroico a Virgilio, y Marcial lo lírico a Horacio. Dio por lo cómico Terencio, por lo satírico Persio, aspirando todos a la ufanía de primeros en su género: que el alentado capricho nunca se rindió a la fácil imitación.¹⁴

Analoge Mechanismen ergeben sich in der Geschichte der Malerei, zu deren Illustration Gracián die häufig belegte Anekdote von einem Maler anführt, der sich zur (gröberen) Technik des "pintar a lo valentón" entschloß, da die (feinere) Technik des "pintar a lo suave y pulido" bereits in den Gemälden der Tizian und Raffael vollendet war:

Vio el otro galante pintor que le habían cogido la delantera el Ticiano, Rafael y otros. Estaba más viva la fama cuando muertos ellos. Valióse de su invencible inventiva: dio en pintar a lo valentón. Objetáronle algunos el no pintar a lo suave y pulido, en que podía emular al Ticiano; y satisfizo galantemente que quería más ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza.¹⁵

Sowohl der Dichter- als auch der Maler-Passus, die nicht zufällig am Ende der Exempelserie stehen, wirken in mehrfacher Hinsicht auf geradezu antizipatorische Weise zukunftssträchtig. Zunächst ist ihnen ein Verständnis literatur- und kunstgeschichtlicher Evolution zu entnehmen, das sich beinahe wie eine Vorwegnahme des formalistischen Bilds von den 'historischen Reihen' ausnimmt, in denen Vorgänge der Kanonisierung und der Verfremdung bestimmter Kunstmittel unablässig abwechseln. Die Manier, in der insbesondere die Maleranekdote berichtet wird, sagt im übrigen auch schon etwas über den geheimen Zwang aus, den die Kategorie der Novität als Innovationsdruck nach sich zieht. Vor allem aber zeigt sich, daß die Kategorie des Neuen, wo immer sie zur Geltung kommt, jedes nicht-historische Kriterium aufzulösen beginnt. Wo immer in den bildenden Künsten und in der Literatur eine Hierarchie von Geltungen bestand, wird sie durch das Diktat der Innovation temporalisiert, so daß die traditionellen vertikalen Distinktionen zurücktreten oder sich überhaupt verwischen. Besonders manifest wird diese Tendenz zur Nivellierung überlieferter Hierarchien im Abschnitt über den Ruhm der Päpste. Wenn es dort heißt: "Ascendieron con este aviso (also dank

14 Gracián, *Obras*, a.a.O. S. 254.

15 Ebda. Zu den Quellen dieser Anekdote, die manchmal mit Velázquez in Verbindung gebracht wird, vgl. A. Coster, "Baltasar Gracián", in *Revue Hispanique*, 29 (1913): 347-754, hier S. 458, und G. Schröder, *Baltasar Graciáns "Críticoón". Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*, München 1966, S. 153.

der Strategie des Materien- und Themenwechsels) muchos de los soles de la Iglesia, al cenid de la celebridad", wird damit ja stillschweigend eingeräumt, daß auch die erstgenannte Qualität der Heiligkeit ("lo eminente santo") abgenutzt und aus einem breiten Bestand äquivalenter Alternativen ersetzt werden kann. Angesichts des unbedingten Innovationspostulats hört die Heiligkeit (wie später auch die Wahrheit) auf, als Wert an sich zu gelten,¹⁶ und schrumpft zu einer Distinktionsmöglichkeit neben anderen, funktional gleichgeordnet etwa mit der Gelehrsamkeit oder mit dem Sinn für Kunst und politischen Machtgewinn.

Die gleiche Bewegung läßt auf dem Sektor der Poesie der Abschnitt über die römische Literatur erkennen. Auch er gibt an, wie das Gebot der Innovation eine Nivellierung hierarchischer Geltungen bewirkt, die hier in der traditionellen, vertikal konzipierten Gattungsordnung besteht. Gewiß kann man dabei vermuten, daß die Juxtaposition der Autoren Vergil, Horaz und Martial durch eine spezifisch spanische Disinvoltura gegenüber der "humanistische(n) Distinktion und Bewertung der Gattungen" zumindest befördert worden ist.¹⁷ Andererseits verrät jedoch gerade die Reihenfolge der Namen des Epikers, des Lyrikers und des Epigrammatikers, daß diese Juxtaposition nicht ohne ein Bewußtsein dessen erfolgt, was mit ihr kontestiert oder wenigstens manifest ignoriert werden soll. Denn nur unter der Prämisse des Konzepts einer generischen Hierarchie kann es als Pointe erscheinen, eine Evolution zu skizzieren, die vom jeweils höheren zum jeweils niedrigeren Genus prozediert: vom Epos zur Ode, von der Ode zum Epigramm und dann noch einmal von der Komödie des Terenz zur Satire des Persius. Eben indem die klassisch-humanistische Gattungsordnung in ihrer Vertikalität als Ausgangspunkt der Entwicklung noch bewußt bleibt, zeigt sich um so ek'atanter, was ihr bei Gracián zuwiderläuft: die Horizontalität einer temporal verstandenen Innovationsordnung, welche das Niedrige gegenüber dem Hohen immer dann aufwertet, wenn es neu erscheint und von den kanonisierten Modellen abweicht.

16 Über den unvermeidlichen Geltungsverlust von 'Wahrheit', den der moderne "quest for constant novelty" nach sich zieht, vgl. die Bemerkungen von R. Palmer, "The Scope of Hermeneutics, the Problem of Critique and the Crisis of Modernity", in *Texte* 3 (1984): 223-239, bes. S. 237 ff.

17 So die Darstellung bei Schröder, *Baltasar Graciáns "Criticón"*, a.a.O. S. 150.

So zersetzt sich in Graciáns Poetik die Gattungshierarchie durch den – wenngleich natürlich noch nicht uneingeschränkt akzeptierten¹⁸ – Primat des Gesichtspunkts der Innovation. Dazu kommt indessen ein zweites Motiv, das in die gleiche poetologische Richtung wirkt. Gemeint ist die resolute Ausweitung der "Agudeza"-Ästhetik, wie sie *Agudeza y arte de ingenio* entwickelt, eine Schrift, bei der es bezeichnenderweise schwerfällt zu entscheiden, ob sie eher als Graciáns Poetik oder eher als Graciáns Rhetorik gelten soll. Traditionell war die Ästhetik des spitzfindigen Scharfsinns ja als eine Spezialästhetik aufgefaßt worden, welche für die kleinen Genera von beschränktem Umfang und geringem verstechnischen Anspruch Gültigkeit besaß, also Epigramme, Madrigale oder allenfalls Sonette prägen durfte. Die *Communis Opinio*, nach der sich die "argutia" stets mit epigrammatischer "brevitas" zu verbinden hatte, wird etwa von Matteo Peregrini repräsentativer Abhandlung *Delle acutezze* formuliert¹⁹ oder erscheint im *Arte del verso italiano* des Marino-Kritikers Tommaso Stigliani, wenn er über die Form des Madrigals befindet: "Nè può un sì picciolo corpicello aggradare, quando egli non sia tutto sostanza e tutto vivacità. Adunque nella sola arguzia avrà da premere il factor del Madrigale più ch'in altra condizione, da poi che il tessimento è di sì poca fatica."²⁰ Fehl am Platze ist die Häufung von "acutezze" beziehungsweise "agudezas" nach der gleichen *Communis Opinio* dagegen in den größeren Gattungen, zumal in jenen von narrativem Charakter. Neben Matteo Peregrini, dem Anwalt eines gemäßigten und generisch differenzierten Konzeptismus, drückt z.B. Galileo Galilei diese Ansicht auf eine sehr bildhafte Weise aus. In seinem Tasso-Kommentar stellt er für den Einsatz konzeptistischer Pointen, die er "scherzi" nennt, die Bedingungen: "che voglion essere in un poema separato e in sé stesso finito, come in un sonetto o madrigale, qual sia tutto dell'istessa testura; ma in una narrazione continovata non hanno luogo, perché non vi è ragion nessuna per la quale si deva più in questa che nell'altre parti saltabellare".²¹ So zieme es sich, in einem

18 Als Einschränkung und Kontrolle sind offenkundig die "Primores" *Eminencia en lo mejor* und *Que el Héroe prefiera los empeños plausibles* gedacht, welche für das Kapitel *Excelencia de primero* in der Komposition des *Héroe* gewissermaßen den Rahmen abgeben.

19 Vgl. M. Peregrini, *Delle acutezze*, Genova-Bologna² 1639, S. 229 ff.

20 T. Stigliani, *Arte del verso italiano*, Bologna 1683, S. 205.

21 G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1943, S. 106.

eigens dafür hergerichteten Saal oder auf einem Fest zu tanzen; doch wäre es ungehörig, wenn ein Edelmann beim Gang zur Kirche oder zum Magistrat – also gleichsam auf epischer Reise – alle hundert Meter einen Tanzschritt einlegte:

in quel modo che sopra una scuola di ballare, o in una festa dove si danzi, noi vedremo con diletto, a un ballerino leggiadrissimo, quando una partita di gagliarda e quando una partita di canario; ma, per l'opposito, appareria cosa molto sconvenevole se un gentilomo, andando alla chiesa o al magistrato, ad ogni cento passi spiccassi una mutanza di calata con un par di capriole, tornando poi al suo viaggio.²²

Diese Beschränkung konzeptistischer Pointen auf unernste Epigramme und epigrammatische Kleinformen lockert sich nun, wie das Prinzip der "argutia" an Prestige gewinnt und im Rahmen einer Ästhetik intellektueller Kreativität zum Selbstzweck wird.²³ Eine solche Ästhetik, welche das Produktive des Intellekts gegen die 'Wahrheit der Dinge' ausspielt, ist vielleicht am nachdrücklichsten von Emanuele Tesauro reklamiert worden, weniger eklatant übrigens in seinem berühmten *Cannocchiale aristotelico* als in seiner *Filosofia morale*. Dort rühmt er einmal die konzeptistischen "Motti faceti", indem er sie folgendermaßen von den planen und sachgerechten "Motti seriosi" abhebt:

Sicome l'Otio è il riposo del Corpo; così la FACETIA è il riposo dell'Animo; ma non riposo otioso, spensierato: perche l'Intelletto è facoltà spirituale; e lo spirito, se non è legato dal sonno, tant'opera quanto viue, perche la sua vita è operare. Anzi se ne'Motti seriosi è più di sodezza; ne Motti faceti è più di acutezza; in quegli è più di giudicio; in questi è più d'ingegno, peroche quelli nascono dalla Verità delle cose; questi si partoriscono della fecondità dell'Intelletto; il qual riconoscendoli per propri parti, maggiormente ne gode; e nella stessa Operatione troua il riposo.²⁴

22 Ebda.

23 Unter kritischer Perspektive stellt diesen Prozeß exemplarisch Boileaus *Art poétique* (II 105 – 122) dar. Vgl. N. Boileau-Despréaux, *Épîtres – Art poétique – Lutrin*, ed. C.-H. Boudhors, Paris³ 1967, S. 92:

Jadis de nos Auteurs les Pointes ignorées

Furent de l'Italie en nos vers attirées.

[...]

Le Madrigal d'abord en fut enveloppé.

Le Sonnet orgueilleux luy-mesme en fut frappé.

[...]

L'Avocat au Palais en herissa son stile,

Et le Docteur en chaire en sema l'Evangile.

24 E. Tesauro, *La filosofia morale*, Venezia⁵ 1673, S. 310.

Bei dieser Opposition von "sodezza" und "acutezza", "giudicio" und "ingegno" erhebt sich die 'Fruchtbarkeit des Intellekts' ("fecondità dell'Intelletto") deutlich akzentuiert über die 'Wahrheit der Dinge' ("verità delle cose"). Damit tritt der spezifische Anspruch eines jeden Themas zurück hinter die Autonomie ingenieuser Operationen, die verschiedenen Themen, unbekümmert um deren besondere Beschaffenheit und Dignität, unterschiedslos appliziert werden können. Die Sache selbst und mit ihr das Decorum des literarischen Genus werden zweitrangig, während eine primäre Bedeutung dafür den spezifischen Arten von Operationen zufällt, welche der Intellekt mit den Dingen durchführt. So ergeben sich jene Poetiken und Rhetoriken, deren Kategorisierungen nicht mehr von den Themen und ihrer Ordnung in unterschiedlich konnotierten Gattungen ausgehen, sondern von den Verfahrensweisen des Ingeniums, das sich der Gattungen und der Themen souverän zu bedienen weiß.

Eine Schrift diesen Typs ist auch Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*, eine rhetorische Poetik, die statt eines Inventars von Gattungen und Themen ein Inventar von "agudezas", das heißt: von ingenieusen Denkfiguren präsentiert. Dabei läßt sich hier ebenso wie im "Primor" *Excelencia de primero* beobachten, daß bei allem Wandel der Kategorien die Vorstellung verschiedenartiger Gattungskonventionen noch nicht völlig geschwunden ist. Immerhin bringt der Traktat gelegentlich die traditionell üblichen Distinktionen in Erinnerung, z.B. wenn im 6. Diskurs erklärt wird:

Tienen sus engastes los pensamientos, y no se deben barajar las crisis y ponderaciones de un grave historiador con los encarecimientos y paronomasias de un poeta. Pide muy diferentes pensamientos, y aun palabras, una carta familiar que una oración; ni merece ser asunto principal de un sermón el concepto que es brillante para un soneto.²⁵

Oder wenn wenig später der Padre Jerónimo de San José ("nuestro aragonés y zaragozano") gelobt wird, weil er jeweils gattungsgerecht "conceptuoso y elegante en sus versos, erudito y docto en sus discursos, noticioso y grave en sus historias" sei (A: 231). Um so bemerkenswerter wirkt vor dem Hintergrund dieser gelegentlich noch angeführten klassisch-humanistischen Stildoktrin dann ein Kapitel wie

25 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [im folgenden A: S.], ed. E. Correa Calderón, Madrid 1969, Bd. 2, S. 231.

der 63. (und abschließende) Diskurs *De las cuatro causas de la agudeza*, in dem das Moment des "ingenio" eine entschiedene Privilegierung gegenüber dem Moment der "materia" erfährt. So heißt es über das sehr weitläufig behandelte Ingenium als Quelle der "agudeza": "Es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas" (A: 254). Dagegen wird über den wesentlich knapper behandelten Aspekt des 'Materials' der "agudeza" mitgeteilt:

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 desconveniencia, echando sus puntas del careo (A: 255).

Demnach erscheint die "materia" des Dichtens wenigstens tendenziell als gleichgültig gegenüber der produktiven Ingeniosität einer "buena inventiva". Mit dieser Tendenz korrespondiert der auffällige Umstand, daß Gracián gerade dort vermeidet, von der traditionellen, hierarchisch gegliederten Stiltypologie eines erhabenen, mittleren und niedrigen Stils zu sprechen, wo der Titel des "Discurso" die "variedad de los estilos" oder die "ideas de hablar bien" ankündigt. Statt der bei solchen Themenstellungen zu erwartenden Repertoires von Registern verschiedener Stilhöhen beschränkt sich Gracián auf horizontale und wesentlich deskriptiv verstandene Distinktionen, wie etwa den Gegensatz zwischen "estilo natural" und "estilo artificial" ("aquél, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso; éste, pulido, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste dificultoso", (A: 242) oder jenen zwischen den (estilos) "capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad" (A: 235). Dabei ist wichtig zu bemerken, daß solche nicht vertikal aufgefaßten Distinktionen kein Werturteil präjudizieren und lediglich verschiedene Domänen der Prosa voneinander trennen. So heißt es beispielsweise über die letztgenannte, 'kapitale' Unterscheidung: "El dilatado (estilo) es propio de oradores; el ajustado (estilo) de filósofos morales", und allenfalls wird eine persönliche, doch nicht allgemeingültig reklamierte Präferenz Graciáns für den "estilo ajustado" bzw. "lacónico" deutlich, wenn er fordert, daß die Historiographen zwischen den beiden 'kapitalen' Stilformen wechseln dürfen: "Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere, ni censure" (A: 236). Derart spielt keinerlei Rolle mehr, daß die poetologische Tra-

dition zwischen Epos und Epigramm eine prinzipielle Differenz von Erhabenheit und Niedrigkeit sah; was bei Gracián bleibt, ist allein die – tendenziell umgekehrt gewertete – Differenz von breiter Explizitheit und pointierter Straffung: "De los poetas, los épicos se explayan, los epigramatarios se ciñen" (A: 236).

Deshalb hat es innerhalb der Graciánschen Poetik seine Logik, wenn der Name des Epigrammatikers Martial immer wieder zumindest gleichrangig neben jenem des Epikers Vergil auftaucht: eine Juxtaposition, die jeden Humanisten des Quattro- und Cinquecento zutiefst skandalisiert hätte. Diese Gleichrangigkeit von Epigramm und Epos, Fabel und Traktat postuliert Gracián in zahlreichen Autoreihenungen zwischen der Vorrede zum *Héroe* und jener zum *Criticón*, wobei die letztere schon in den ersten Positionen nebeneinander Homer und Äsop, Seneca und Lukian erscheinen läßt.²⁶ Offensichtlich sind bei diesen in gewisser Hinsicht programmatischen Kanonentwürfen die Namen derart gewählt, daß ihre Reihenfolge möglichst eklatant die alten Rangordnungen zwischen 'Poesie' und 'Prosa' oder zwischen sublimen und komisch-satirischen Gegenständen aufhebt. Am frappantesten kommt eine solche Tendenz vielleicht zu Beginn des 56. Kapitels (*De la agudeza compuesta fingida en especial*) von *Agudeza y arte de ingenio* zum Ausdruck. Hier läßt sich einerseits wiederum erkennen, daß Gracián sehr wohl bewußt ist, welche generischen Hierarchien er durch seine Poetik überspielt; denn immerhin eröffnet er den Abschnitt mit der traditionsgerechten Feststellung, unter den 'Erfindungen des Ingeniums' gebühre der erste Platz ("el primer grado, y aun agrado") den "graves epopeyas" (A: 198). Weniger traditionsgerecht erscheint dagegen schon das Konzept, die höchste poetische Form des 'sublimen Epos' als eine bloße Amplifikation der "agudeza", eben als eine "agudeza compuesta fingida", auszugeben und zu behandeln. Indessen verschieben sich die klassisch-humanistischen Kategorien nicht allein durch die Gliederungsperspektive, welche aus dem literarischen Werk par excellence sozusagen die Sondererscheinung eines formalen rhetorischen Verfahrens macht. Auffälliger wirkt noch die eigentümliche Gradatio einiger Musterepen, in der die herkömmliche Rangordnung pointiert auf den Kopf gestellt wird. Sie beginnt mit Vergils *Aeneis* als Beispiel

26 Vgl. Gracián, *El Criticón* [im folgenden C: S.], ed. S. Alonso, Madrid 1980, S. 63.

einer 'heroischen Epopöe', an der Gracián genaugenommen nur den Kunstgriff der 'epischen Umstellung' zu rühmen weiß. Eine Spur beredter zeigt er sich beim griechischen Roman, dessen Heliodor-scher Archetyp den Inbegriff der "epopeyas amorosas" darstellt: "así Heliodoro, en los trágicos sucesos de *Theagenes* y *Clariquea*, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias" (A: 199). Über beide Erzählformen der Antike, den griechischen Roman wie das römische Epos, erhebt sich jedoch die moderne 'novela picaresca', und das bezeichnenderweise, 'obwohl sie einen niedrigen Gegenstand behandelt':

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española. (A: 199f).

Wie sehr diese Trias als Gradatio entwickelt ist, mag nicht zuletzt aus dem Umstand erhellen, daß sie ihre Klimax just in der "agudeza" als der spezifisch spanisch zugerechneten Qualität erreicht.

Bei alledem haben wir noch nichts über die konkret textlichen Konsequenzen gesagt, welche Graciáns Nivellierung hierarchischer Gattungsdistinktionen hervorbringt. Um eine detailliertere Untersuchung anzuregen, genügt es an dieser Stelle wohl, *pars pro toto* abschließend zwei besonders signifikante Phänomene zu erwähnen. Beide prägen Stil und narrative Komposition des *Criticón*, also die Gestalt jenes Textes, der als moralphilosophisch-satirische Korrektur des Heliodor-Romans durchaus in partiellem Gegensatz zu den früheren Graciánschen Traktaten die Nichtigkeit der Welt und die irdische Unauffindbarkeit der Felisinda, das heißt: der Allegorie des Glücks, zu lehren versucht.²⁷ Sein Gegenstand ist demnach zweifellos ein "asunto grave", der sich letztenendes mit dem Ernst und der Würde einer Predigt identifiziert. Nun zählt es aber zu den erstaunlich paradoxen Aspekten des *Criticón*, daß eben der Text, der über die Welt so streng Gericht hält wie kaum ein anderer Text des Siglo de Oro, gleichzeitig alle nur denkbaren Kunstmittel heranzieht, um der zu verurteilenden oder jedenfalls zu belehrenden Welt doch auch nach Kräften zu gefallen. Dabei zeigt sich einer genaueren intertex-

27 Vgl. dazu meine Interpretation in: V. Roloff – H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der spanische Roman*, Düsseldorf 1986, S. 126-144.

tuellen Analyse, wie wenig die rhetorischen Kunstmittel, auf die Gracián recurriert, nach traditionellen Maßstäben mit der weltüberwindenden 'gravitas' seines Gegenstandes und seiner Botschaft gemein haben; vielmehr lassen sie deutlich ihre Herkunft aus *sensu strictiori* dissonanten niedrigen Gattungen von ausgeprägtem Unterhaltungscharakter erkennen.

Das gilt z.B. für das auffälligste Stilisticum, das den Text des *Criticón* auf der Ebene des Elocutio bestimmt. Von den Wortspielen der Paronomasie meint Gracián im Agudeza-Traktat ja selbst, daß die "encarecimientos y paronomasias de un poeta" nicht mit den "crisis y ponderaciones de un grave historiador" vemengt werden sollten. In der Tat waren die paronomastischen Formen verbaler "agudeza", wie sie das *Criticón* geradezu überwuchern, von der klassischen Poetik eines Castelvetro oder Torquato Tasso aus dem Bereich der tragisch ernstesten Gattungen ausgeschlossen worden, während Giovanni Della Casas *Galateo* sie nicht einmal im Bereich der entspannten Konversation tolerieren mochte. Wenn im *Galateo* beispielsweise auf die Bitte "Va', chiama il barbieri" die Antwort erfolgt: "E perché non il barbadomani?", lautet der warnende Kommentar wie bezüglich des "scambiar le sillabe ne' vocaboli per frivoli modi e sciocchi" überhaupt: das seien "vili modi e plebei".²⁸ Was für Della Casa als Wortspiel um "barbieri" und "barbadomani" 'niedrig' und 'plebejisch' gilt, kann indes als Wortspiel um "marido" und "marivenido" in Graciáns *Anfiteatro de monstruosidades* zum legitimen Mittel predigthafter Belehrung aufsteigen: "Admiráronse de uno que pretendía por muger la que había muerto a su marido, y él quería ser el marivenido" (C: 462).

Ähnlich steht es auf der Ebene der Romankomposition mit der narrativen Technik jener "suspensiones", die Gracián ausgerechnet Ariosts *Orlando furioso* verdankt. Dabei handelt es sich um eine – übrigens bis in den Feuilletonroman nachwirkende – Art des Kapitelschlusses, die am Ende einer *Crisi* bestimmte Fragen und Rätsel aufwirft, um sie dann jeweils zu lösen, sobald in der nächsten *Crisi* nach einem einleitenden Apolog der Handlungsfaden fortgesponnen wird. Häufig sind diese Fragen auf den Namen und die Natur einer allegorischen Erscheinung bezogen, welche zunächst erschreckend

28 Vgl. Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di R. Romano, Torino 1975, S. 44 (Kap. 20).

und rätselhaft bleibt. So wird etwa am Ende von *Crisi* III, 3 ein monströses Wesen angekündigt, dessen Identität als – wie es heißt – ‘häßlicher Sohn’ einer ‘schönen Mutter’ ein tiefes Geheimnis darstellt. Dementsprechend endet das Kapitel mit dem Satz "Quien quisiere saber qué monstruo, qué espantoso fuesse aquel feo hijo de una tan hermosa madre, y dónde fueron a parar nuestros asustados peregrinos, trate de seguirlos hasta la otra crisi" (C: 610). Tatsächlich erfährt man dann in der nächsten *Crisi*, daß das Monstrum als der ‘Haß’, der ‘erstgeborene Sohn’ der ‘Wahrheit’, zu identifizieren war: "era el Odio, el primogénito de la Verdad: ella le engendra, cuando los otros le conciben, y ella le pare con dolor ageno" (C: 612). Derart wird die Konstruktion einer Allegorie zu einer narrativen Spannungsfigur ausgebeutet, und erneut liegt der Ursprung dieser Figur – der Folge von "empeño" und "desempeño", um mit dem Agudeza-Traktat zu sprechen – nicht in einer "grave epopeya", die wie etwa Tassos *Gerusalemme liberata* Graciáns gegenreformatorischer Doktrin ideologisch verwandt wäre, sondern in Ariosts ganz und gar unfrommem, aber abwechslungsreich ‘spannendem’ *Orlando furioso*. In solcher Kombination von Predigt und ritterlichem ‘Romanzo’ verbindet sich eine Botschaft weltvernichtender Strenge mit einem literarischen Medium von weltlichster Unterhaltsamkeit. Und als vielleicht schärfstes Paradoxon des Textes entsteht jene Mischung von "sagrado" und "profano", die im gleichen Text am Ende dem Verdikt rigoroser Satire verfällt (C: 759).

RESUMEN

La ponencia trata de definir la actitud de Gracián ante el sistema de géneros elaborado por la poetología del Renacimiento. Aunque se haya convertido en tópico la afirmación de que el clasicismo poetológico del Renacimiento italiano nunca ha penetrado verdaderamente en la literatura española, la obra de Gracián demuestra en varias partes tener presente el concepto renacentista de una jerarquía de géneros. Sin embargo, como otros escritores de la edad barroca, Gracián evidentemente intenta subvertir el orden discursivo fundado sobre ese concepto. Esta subversión sigue en la edad barroca, por lo general, dos direcciones que quisiera bautizar de "combinación (de géneros)" y de "nivelación (de géneros)" respectivamente, distintas entrambas del concepto de una "fusión (de géneros)", premisa esencial – según Auerbach – de un realismo "moderno".

La "combinación de géneros" resulta de la tentativa de mezclar diversos géneros en una actitud experimental en la cual la conciencia de la diversidad genérica juega un papel constitutivo: véanse, por ejemplo, la mezcla calculada del estilo épico y el estilo burlesco en *La secchia rapita* de Tassoni, la mezcla del estilo épico y el estilo lírico – conceptual en el *Adone* de Marino (apodado en seguida como 'poema de madrigales'), la mezcla del estilo épico y el estilo descriptivo de una égloga en el *Moyse sauvé* de Saint-Amant. Conectada, mas no idéntica a la "combinación" aparece la "nivelación" de géneros en la cual se observa la tendencia de anular la diversidad genérica o de sustituir sus criterios por otros principios. Esta segunda variante es la que cabe atribuir específicamente a Gracián.

En la obra de Gracián, el orden jerarquizado de géneros y estilos se ve subvertido esencialmente por dos principios: el principio de la innovación y el de la agudeza formal. El primer principio se halla desarrollado ya en el séptimo "primor" de *El Héroe* donde a la clasificación vertical de los géneros según la dignidad de su estilo se opone una clasificación temporal según su respectiva "novedad". Gracián presenta, en efecto, una reconstrucción de la historia de la poesía latina en la cual los escritores "advertidos" prefieren cada vez un género menos digno, pero más nuevo a un otro más digno, pero menos actual. El segundo principio consiste en el culto de la agudeza formal. Se trata de una estética tradicionalmente limitada a los géneros de poca extensión como el epigrama, el madrigal, el soneto

etc. Al generalizar esa estética de la productividad del ingenio que se impone a cualquier materia, Gracián procede por lo menos tendencialmente a una desvalorización de lo que es específico de cada tema o contenido literarios. Esa tendencia se manifiesta sobre todo en el tratado *Agudeza y arte de ingenio* donde Gracián elude las referencias a la distinción vertical de los estilos (sublime, medio, humilde), subrayando, en cambio, distinciones horizontales como por ejemplo las entre estilo "natural" y "artificial" o entre estilo "asiático" y "lacónico" ("redundante" vs. "conciso"). De esta manera la distinción entre poema épico y epigrama ya no resulta una distinción de dignidad poetológica, sino tan sólo de extensión: "De los poetas, los épicos se explayan, los epigramáticos se ciñen" (Discurso 61). Así se justifica la presencia de los nombres de Virgilio y Marcial en el mismo nivel: una "nivelación" que hubiera formado un motivo de escándalo para un humanista italiano de los siglos quince o dieciseis.

Entre las consecuencias textuales de esa "nivelación" de géneros hay que mencionar especialmente algunos rasgos de *El Criticón*. Pienso en primer lugar a la disonancia que existiría según cánones clásicos entre la gravedad del asunto y el procedimiento estilístico de la paronomasia, considerado tradicionalmente como conveniente sólo a los géneros epigramáticos más humildes. Al mismo orden de fenómenos pertenece el empleo del procedimiento narrativo de las "suspensiones" con las cuales Gracián sigue en vez del celebrado modelo tassiano el modelo más humilde e ideológicamente más lejano de Ariosto.