

## Baltasar Gracián

### El criticón

Das *Criticón* des Baltasar Gracián ist – um die gelehrteste und klügste seiner deutschsprachigen Würdigungen zu zitieren – „eines der großen Experimente der abendländischen Literatur“<sup>1</sup>. Hinzufügen könnte man, daß es einer besonderen Art von Experimenten angehört: den Versuchen, so etwas wie eine Summe der Erscheinungen und Ordnungen des menschlichen Lebens in einer Form zu erstellen, welche wiederum als Summe aller ihr verfügbaren literarischen Mittel gelten darf. Indes ist dieses Buch, das sich damit den Ansprüchen eines Dante oder eines Balzac nähert, eine Summa auch im Sinne des Abschlusses. Als solche beendet sie durch ihren 1657 veröffentlichten dritten Band *En el invierno de la vejez* Graciáns Lebenswerk, und wer den geschichtsphilosophisch Panoramatischen Blick besitzt, mag in ihr sogar das Ende des Siglo de Oro wahrnehmen: angekündigt von einem Text, der nicht zuletzt deshalb fasziniert, weil sich in ihm die Vollendung und die Erschöpfung großer Traditionen eigentümlich zu verschränken scheinen.

#### Eine ‚Korrektur‘ des Heliodor-Romans

Wenn wir das *Criticón* einleitend schlicht „Buch“ genannt haben, so entsprang das keiner bloßen Nachlässigkeit der Definition, sondern bewußter Absicht angesichts eines Textes, dessen gattungstypologische Zuordnung – jener der *Divina Commedia* vergleichbar – einige Schwierigkeiten bereitet. Dabei schlägt sein Beginn zunächst nachdrücklich den Ton des barocken Romans an. Critilo, einer der beiden Protagonisten der Erzählung, wird als Schiffbrüchiger an die Ufer der Insel St. Helena verschlagen, wo ihm Andrenio, der andere Protagonist und offenbar einzige menschliche Bewohner des Eilands, zu Hilfe eilt. Freilich tritt bei den abenteuerlich dramatischen Eröffnungsszenen auch schon der allegorische Sinn von Gestalten und Geschehen zutage. Der Schiffbrüchige macht seinem sprechenden Namen „en lo juizioso“ alle Ehre, indem er im Augenblick höchster Gefahr eine rhetorisch effektvolle Klage ausstößt, welche – nach antiken Vorbildern – die Erfindung der Schifffahrt wie – nach Ariost –

---

1 Vgl. Schröder, s. L., S. 8.

die des Schießpulvers verwünscht<sup>2</sup>. Dagegen ist Andrenio, dem Critilo den „en lo humano“, d. h. in der Natur sinnlicher Affekte, begründeten Namen gibt, ein „inculto joven“, der von dem älteren Fremden erst noch den Gebrauch der Sprache lernen muß.

Als beide – Critilo, der Urteilsfähige, und Andrenio, der Sinnliche – miteinander kommunizieren können, werden – wiederum nach alten Erzähltraditionen, obgleich auffällig knapp – ihre Vorgeschichten nachgeholt. Andrenios Vergangenheit beschränkt sich auf eine unter Tieren in einer Höhle verbrachte Kindheit, bei der es vor allem auf den Moment seiner Befreiung ankommt: Wie er nach einem Erdbeben der Höhle entkommt und erstmals die Welt, „este gran teatro de tierra y cielo“ (76) erblickt, wird das als Gelegenheit benutzt, dem Leser die im Gegensatz zur Menschengesellschaft harmonisch gefügte Ordnung der Natur vorzustellen. Romanesker – und ‚tragischer‘ – präsentiert sich Critilos Vorgeschichte, eben weil sie unter Menschen, den eigentlichen „fieras y fieros“ (101), spielt. Er berichtet nicht nur, wie ein habgieriger Schiffskapitän ihn heimtückisch ins Meer gestürzt hat, sondern auch, wie er selbst durch die Tötung eines Nebenbuhlers im Duell Schuld auf sich lud. Anlaß dieser Auseinandersetzung war Critilos unglückliche Liebe zu Felisinda, welche auf die „gran tragedia de su vida“ (96) hinausläuft. Während Critilo, von allen Freunden (außer den Literatur gewordenen Lehrern der „moral filosofia“) verlassen, im Kerker schmachtet, folgt Felisinda ihren Eltern und entschwindet – wie sich herausstellen wird – für immer aus dem Leben ihres Liebhabers, der um so verzweifelter zurückbleibt, als er weiß, daß die Geliebte inzwischen schwanger ist: „Lleváronseme dos prendas del alma de una vez, con que fue doblado y mortal mi sentimiento: la una era Felisinda y otra más que llevaba en sus entrañas, desdichada ya por ser mía“ (109).

Aus dieser Erzählung entwickelt sich nun der – verhältnismäßig dünne – Faden, welcher zusammenhält, was man die ‚Handlung‘ des Buches nennen kann. Critilo und Andrenio brechen auf, die verlorene Felisinda zu suchen, wobei im Verlauf ihrer Wanderschaft offenbar wird, daß Critilos Suche nach der Geliebten für Andrenio die Suche nach der Mutter bedeutet: Jedenfalls kommt es zwischen den beiden Protagonisten in der zwölften „Crisi“, d. h. im zwölften Kapitel des ersten Teils zur Anagnorisis, die in ihnen Vater und Sohn zusammenführt (vgl. 250f.). Die lange Peregrinatio („su peregrinación tan prolija“, 785), in welche die Suche allmählich übergeht, vollzieht sich im wesentlichen auf zwei Ebenen. Eine erste und insgesamt weniger ausgeprägte ist geographischer und – wenn man so will – halbwegs ‚realistischer‘ Natur. Auf ihr wird ein Weg traciert, der nach der Landung in Spanien beginnt, das ‚Labyrinth‘ (übrigens eine Lieblingsmetapher Graciáns) des Hofes von Madrid berührt, (selten näher bezeichnete) Teile Frankreichs und Deutschlands durchquert, um dann in Rom, dem mutmaßlichen

---

2 Vgl. T. Heydenreich, *Tadel und Lob der Seefahrt*, Heidelberg 1970, S. 116.

Aufenthaltort Felisindas, zu enden: Dieser Parcours erweist sich im Romanganzes als der geeignete Platz etwa für politische Anspielungen oder jene völkerpsychologischen Hinweise, die das *Criticón* auffällig zahlreich – und mit vielen Variationen – zum Besten gibt.

Weit wichtiger wirkt indessen die zweite, durch und durch allegorische Ebene der Peregrinatio, auf der beispielsweise die ‚weißhaarigen‘ Alpen, die beim Übergang von Deutschland nach Italien zu passieren sind, zum symbolhaften „distrito de la temida Vejecía“, zur Region der gefürchteten ‚Göttin‘ des Alters werden (vgl. 532, auch 517 oder 543f.). Hier verwandelt sich Felisinda, von der es schon eingangs heißt, sie trüge „la mitad de la felicidad en su nombre“ (105), in eine bloße Sinnfigur auf Erden unerreichbarer Glückseligkeit. Für deren essentiell bildlich-metaphorische Konsistenz ist bezeichnend, daß sie im entscheidenden Kapitel III,9, der Crisi „Felisinda descubierta“, genaugenommen aufhört, ein Ziel abenteuerlicher Suche zu sein, um stattdessen den Gegenstand einer akademischen Diskussion zu bilden, wie sie dem zeitgenössischen Leser aus der Tradition von Traiano Boccalinis *Ragguagli di Parnaso* vertraut sein mochte. Zu dem tiefen desengaño dieser Diskussion, welche die irdische Inexistenz der Glückseligkeit („ya murió para el mundo y vive para el cielo“, 737) besiegelt, führt ein Weg, dessen Stationen nicht mehr in erster Linie Frankreich, Deutschland oder Spanien sind, sondern Orte sinnbildlichen Charakters. Solche Stationen stellen etwa das Gefängnis des materiellen Reichtums (II,3: „La cárcel de oro y calabozos de plata“) und das diesem antithetisch folgende „Museo del Discreto“ (II,4) dar, die sonderbaren Turmbauten der Soberbia mit ihren rauchenden Schornsteinen (vgl. III,7), denen sich – erneut antithetisch – die abgründige „Cueva de la Nada“ (vgl. III,8) anschließt, in welcher Massen von anspruchslosen Müßiggängern verschwinden, oder der Tugendberg der Virtelia, an dessen Fuß die bequemer erreichbare Eremitage der scheinheiligen Hipocrinda lockt (II,7) und von dessen Höhe eine gefahrenträchtige Brücke zum Hof der Honoria, der äußeren Ehre und Anerkennung (II, 11), gespannt ist: ein laut Gracián besonders heikler Übergang, da man auf ihm über zahllose kritische Einwände stolpern und zum Vergnügen einer vulgären Menge in den Strom des Gelächters abstürzen kann (vgl. 486).

Als zentrales literarisches Muster des Buchs läßt sich also das Motiv der allegorischen Lebensreise ausmachen, und nicht zu Unrecht hat man das *Criticón*, was seine Struktur betrifft, mit Bunyans *The Pilgrim's Progress* verglichen<sup>3</sup>. Trotzdem gilt es festzuhalten, daß im *Criticón* – dem Summencharakter seiner Komposition entsprechend – auch andere strukturelle Affinitäten mitspielen. Unter ihnen ist jene zum hellenistischen Roman wohl die bedeutsamste, weshalb wir sie bei unserem Resümee in Übereinstimmung mit Romera-Navarro<sup>4</sup> und entgegen den Bedenken etwa Correa Calderóns<sup>5</sup> bislang nach Kräften hervorgehoben haben. In der Tat gibt es verschiedene Momente des Handlungsgerüsts,

---

3 L. B. Watson, „Two Allegoric Journeys“, in: *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959).

4 Vgl. Romera-Navarro, s. L., S. 27.

5 Vgl. Correa Calderón, s. L., S. 192.

welche deutlich auf das gerade im Spanien des Siglo de Oro durch El Pinciano *Philosophia Antigua Poética* kanonisierte Schema der Heliodorschen *Aithiopika* verweisen: Momente wie der abenteuerliche, zwischen Land und Meer situierte Romanbeginn, die nachgetragenen Vorgeschichten Andrenios und Critilos, die Anagnorisis und vor allem die Suche nach der verschollenen Geliebten, welche die Reise bzw. Peregrinatio der Protagonisten motiviert und sie ähnlich wie in Cervantes' Heliodorschem ‚Musterroman‘ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* in Rom enden läßt<sup>6</sup>. Indessen wird eben durch diese Anspielungen auch sichtbar, in welchem Ausmaß das *Criticón* als bewußte Korrektur, keinesfalls als einfache Variante, des von ihm anzitierten Roman-Schemas intendiert ist.

Eine solche Korrektur verfolgt Gracián einerseits mit der konstanten ‚moralphilosophischen‘ Allegorisierung aller Geschehnisse, wie sie ihm bereits für die ‚Sublimität‘ der Homerschen *Odyssee* konstitutiv erschien; denn dort sah er in den ‚fiktiven Abenteuern eines einzelnen‘ den typischen Lebensweg ‚aller Sterblichen‘ abgebildet: „la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, cíclopes y sirenas de los vicios“<sup>7</sup>. Andererseits weist jedoch auch der Handlungsverlauf selbst schon eine signifikative Umstellung auf. Deren Gewicht läßt sich ermessen, wenn man das Element des Glücksversprechens bedenkt, welches das Happy-Ending im Heliodor-Roman zu implizieren pflegt: Es ist in den *Aithiopika* präsent, wo Theagenes und Charikleia auf einem von Pferden und einem von Ochsen gezogenen Wagen unter allgemeinem Jubel zum Vollzug der Hochzeit gefahren werden; es belohnt die „trabajos“ des Persiles und der Sigismunda, vor deren Augen sich eine unabsehbare, lichte Zukunft ausdehnt: „vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad“<sup>8</sup>; während es später für Manzoni bezeichnenderweise ein moralisch-religiöses Problem darstellt, das im verbürgerlichten Heliodor-Roman der *Promessi Sposi* offensichtlich nur noch mittels einer Reihe ‚realistischer‘ Einschränkungen zu lösen ist. Nichts von alledem ereignet sich dagegen im *Criticón*; vielmehr wird das Glücksversprechen des traditionellen Happy-Endings hier noch in seiner abgeschwächtesten Form entschieden negiert: Felisinda ist als Romanfigur nicht zu finden, und als allegorische Sinnfigur wird sie von der Diskussion der moralphilosophischen Experten überhaupt definitiv zum Phantom erklärt.

So führt die Handlung des *Criticón*, das man demnach geradezu einen Anti-Heliodor nennen könnte, zu keiner glückhaften Vereinigung oder Versöhnung, weder mit der Geliebten noch mit der Mutter: Höchst prekären Trost stiftet am Ende allein die in einem schwarzen Tintenmeer gelegene „isla de la inmortalidad“, die Insel des ‚unsterblichen‘ Ruhms, welche für die entbehrrungsreiche Einsamkeit der

---

6 Vgl. T. D. Stegmann, *Cervantes' Musterroman ‚Persiles‘*, Hamburg 1971.

7 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1969, Bd. 2, S. 199.

8 Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid 1969, S. 475.

„personal eminencia“ reserviert ist und in figuraler Überhöhung die Insel-Szenerie des ersten Kapitels wiederholt. Was im Heliodor-Roman als das gute Ende eintritt, liegt im *Criticón* der Handlung schon voraus; doch hat es mitnichten Glück begründet. Eher wirkt es als ein schlechter Anfang; denn aus dem Reichtum und dem Liebesgenuß, der hier ein „obsкуро laberinto del amor“ (105) ist, erwächst in pointierter Umkehrung aller Perspektiven von Roman oder Komödie einzig eine Kette von „desdichas“. Aus ihr beginnt sich Critilo erst zu befreien, als er – getrennt vom Geld und von der Liebe – die Entbehrungen des Kerkers erleidet und statt der Vorzüge des Lebens nun jene herben Güter des Wissens entdeckt, die – wie behauptet wird – in der Einsamkeit und in der Armut beschlossen sind. Und so gesteht der „entendido náufrago“ dann – mit Wendungen, welche gewissermaßen den Grundakkord der stoisch-asketischen Didaxis unseres Buches bilden: „lo que me acarreo de males la riqueza, me restituyó en bienes la pobreza. [...] aquí hallé la sabiduría [...], aquí el desengaño, la experiencia y la salud de cuerpo y alma. Viéndome sin amigos vivos, apelé a los muertos, di en leer, comencé a saber y a ser persona (que hasta entonces no había vivido la vida racional, sino la bestial)“ (109).

### Misogynie und Askese

In der Perspektive des *Criticón* bleibt das „ser persona“, das oberste Ziel des Graciánschen Bildungsprogramms, folglich unlösbar an den Verzicht auf die Sinnlichkeit einer „vida bestial“ gebunden. Um dies Ziel zu erreichen, muß der Kandidat für das „teatro de la fama“ und den „trono de la estimación“ (812) standhaft zurückweisen, was der abendländischen Erzähltradition stets als vorzüglichster Glückswert galt und was z. B. von Heliodor in den „trágicos sucesos de *Theágenes y Clariquea*“ immerhin ‚elegant beschrieben‘ worden war: die „tiranía del amor profano y sus violencias“<sup>9</sup>. Aus der psychagogischen Absicht, den Leser für seinen – zum Gewinn höherer Persönlichkeitsdistinktionen unumgänglichen – Kampf gegen den sinnlichen „apetito bestial“ (146) zu wappnen, erklärt sich wohl auch die bemerkenswerte und – zumindest im Rahmen eines Romans – fast einzigartige Misogynie des *Criticón*.

In Graciáns Romanwelt ist, wie wir gesehen haben, Felisinda als Geliebte unauffindbar, da sie als Allegorie der Glückseligkeit keine irdische Existenz besitzt. Indessen fehlt hier gleichfalls jede weibliche Gestalt, die – wie bei ähnlichen Reisen zur Erfahrung und Einsicht sonst häufig – die Rolle einer Führerin übernehmen würde. Natürlich gibt es bei Gracián keine Venus, unter deren Anleitung sich für Andrenio nach dem Vorbild von Marinos *Adone* ein beglückender ‚Garten der fünf Sinne‘ oder – im ‚locus amoenus‘ des Venushimmels – eine Galerie der illustren Frauen erschließen könnte. Doch

---

9 Vgl. Gracián, *Agudeza*, Bd. 2, S. 199.

kennt das *Criticón* ebensowenig eine Beatrice, das heißt: eine Repräsentantin der Theologie und der Sublimierung irdischer Minne zur Gottesliebe. Was bei der Erziehung als wesentlich gilt und Bestand haben soll, ist in diesem Buch ausschließlich Angelegenheit der „razón“, und die scheint für Gracián trotz ihres grammatischen Genus eine strikt väterliche Instanz zu sein, welche feminine Einmischungen allenfalls in Gestalt der blassesten und quasi körperlosen Allegorien Artemia oder Virtelia duldet.

So tritt im *Criticón* zwar eine Stellvertreterin der Marinoschen Venus auf; doch trägt sie den sprechenden Namen „Falsirena“, mithin genau den gleichen Namen wie im *Adone* die widerwärtige Gegenspielerin der Venus, welche Adonis durch Zwang und Tücke unter ihre tyrannische Gewalt zu bringen versucht. Derart wird die Liebe von vornherein zum Laster deklariert<sup>10</sup>, und es ist bezeichnend, daß eben jenes Falsirena-Kapitel (I,12), das mit den Versuchungen des Eros abrechnet, auch die schärfsten Verdammungsurteile über die Frauen ausspricht. „Más vale la maldad del varón que el bien de la muger [...], porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una muger que te siga“ (246), heißt es da einleitend, und als Andrenio nebst anderen „Benjamins de Venus“ aus den Fängen der neuen Circe („Cila de marfil“, „Caribdis de esmeralda“, „peste afeitada“, „veneno en néctar“) befreit ist, prägt jemand aus dem Haufen der noch einmal Davongekommenen den Spruch: „Donde hay juncos [...] hay agua, donde humo fuego y donde mugeres demonios“, während Critilo – die Stimme der Vernunft – in bezug auf Frauen und Dämonen das Fazit zieht: „Basta que no tienen ingenio sino para mal“ (262). Im übrigen wird auch in dieser Episode wieder einer jener literarischen Korrekturversuche erkennbar, die für das *Criticón* charakteristisch sind. Wenn nämlich Andrenio gesteht: „[...] os asseguro que de todo cuanto en el mundo he visto, oro, plata, perlas, piedras, palacios, edificios, jardines, flores, aves, astros, luna y el sol mismo, lo que más me ha contentado es la muger“, und Egenio, der Genius des „Desengaño“, darauf bemerkt: „ésta es locura sin cura“ (vgl. ebda.), dann trifft der strenge Verweis über Andrenio hinaus den Sohn des Filippo Balducci, den die berühmte Vorrede zum vierten Tag des *Decameron* beim Anblick der Frauen in ein ähnlich geartetes und artikuliertes Entzücken geraten ließ, „non curatosi de’ palagi, non del buo, non del cavallo, non dell’asino, non de’ danari, né d’altra cosa che veduta avesse“<sup>11</sup>. Damit legt das *Criticón* durchaus konsequent Protest ein gegen Boccaccios Zehntage-Werk, das ja als „Principe Galeotto“ – im äußersten Abstand von Graciáns Dämonisierung des Weiblichen – zum Lob und Trost aller liebenden Frauen wie zum Ruhm der ihnen günstigen „leggi della natura“<sup>12</sup> bestimmt sein sollte.

---

10 Dazu treffend Schröder, s. L., S. 29.

11 Giovanni Boccaccio, *Decameron – Filocolo – Ameto – Fiammetta*, Mailand – Neapel 1952, S. 278.

12 Vgl. ebda. S. 281.

Auf ein solches Frauenlob antworten im *Criticón* ungezählte Invektiven, die in der Frau den Ursprung jeglichen Übels ausmachen. Zu den schärfsten unter ihnen gehört der dem Kapitel „La feria de todo el mundo“ (I 13) vorangestellte Apolog, der erneut Egenio als Sprecher hat. Er hält fest, daß die meisten der Schlechtigkeiten, von denen die „Luxuria“ – „la nombrada, la famosa, la gentil pieza“ – über den größten Machtbereich verfügt, feminini generis sind<sup>13</sup>, und beschließt sein Panorama der irdischen Laster mit dem kühnen Satz: „Pero como la muger fue la primera con quien embistieron los males, todos hizieron presa en ella, quedando rebutida de malicia de pies a cabeça“ (266). Dabei fällt auf, wie wenig Graciáns Misogynie selbst jene Bilder und Funktionen weiblichen Daseins schont, welche sich nach der christlichen Überlieferung ansonsten eines ungetrübten Ansehens erfreuen dürfen. Jedenfalls umfaßt die Satire immer wieder auch Ehe und Familie. In Crisi I,11 erscheint die Hochzeit als spezifischer Ort des „Engaño“ (vgl. S. 229), und auf der „feria de todo el Mundo“ wird klargemacht, daß der Preis für eine schöne Ehefrau in einem „gran dolor de cabeza“, für eine häßliche in einem „continuo enfado“ besteht (vgl. 280). In der „cárcel de oro“ (II,3) entsteht das Schreckensbild einer Familie, die sich aus Geldgier in gegenseitigem Haß verzehrt (vgl. 353), und bei der gefährvollen Besteigung des Tugendbergs stellt sich überraschenderweise heraus, daß die Familie der Tugend überhaupt abträglich ist; denn „tiene muchos enemigos lo bueno: los mismos padres, los hermanos, los amigos, los parientes, todos son contrarios de la virtud, y los domésticos los mayores“ (471).

Selbstverständlich wird die Tendenz solcher und ähnlicher Passagen nicht zuletzt von der durchgängig satirischen Perspektive des *Criticón* geprägt, auf die wir noch zurückkommen müssen. Indessen wirken in ihr gewiß auch tiefere ideologische Optionen, welche mit der strikten Entgegensetzung des Verstandes und der Sinnenkräfte zu tun haben. Zwischen „razón“ und „apetitos bestiales“ hat das *Criticón* nämlich keinerlei Vermittlung vorgesehen, wie sie etwa der neuplatonische Schönheitskult der Renaissance liebte. Sein Ideal sind vielmehr die halbblinden Alten, denen die Sinne schwinden und dafür das „entendimiento“ wächst: „tienen el corazón sin passiones y la cabeça sin ignorancias“ (561). Was aber den „passiones“ förderlich ist, beeinträchtigt im gleichen Maße die Vernunft, und so gilt es für den Mann, dem als göttliche Gabe eine Disposition zur „sabiduría“ zuteil wurde, die Frau zu domestizieren oder gänzlich zu meiden, weil sie – verstandesfern – allein die Leidenschaft erregende Gabe der „belleza“ besitzt (vgl. 400) und folglich (mit biblisch-patristischen Begriffen formuliert) ein Geschöpf der Welt, des Fleisches und des Teufels darstellt:

---

13 Vgl. dazu auch schon S. 246, wo gleichfalls hingewiesen wird auf „el apellidarse todos los males hembras, las furias, las parcas, las sirenas y las arpías, quo todo lo es una muger mala“.

Mas no es un enemigo solo, sino todos en uno, que todos han hecho plaça de armas en ella; de carne se compone, para descomponerle; el mundo la viste, que para poder vencerle a él se hizo mundo della; y la que del mundo se viste, del demonio se reviste en sus engañosas caricias (246).

Demnach entwirft das *Criticón* ein überaus exklusives Bild von „razón“ und „sabiduría“, welches gekennzeichnet ist durch den Ausschluß oder mindestens die Unterwerfung all dessen, was die Frau an Welt, Sinnlichkeit und Leben symbolisiert. In dieser Exklusivität treten offenkundig Elemente der stoischen mit Elementen der christlichen Askese zusammen<sup>14</sup>, um sich wechselseitig zu einer Weltverachtung zu steigern, wie sie auch in mittelalterlichen Schriften kaum einmal herber geäußert wurde. Ihr ist die Welt insgesamt „aquel antípoda del cielo, redondo, siempre rodando, jaula de fieras, palacio en el aire, albergue de la iniquidad, casa a toda malicia, niño caducando, [...] el Mundo“ (468), und wer dort zum „Carpe diem“ aufruft, erweist sich als Satan, „príncipe de la Babilonia común“, der bezeichnenderweise eben jene Höllenkräfte „Carne“, „Mundo“ und „Demonio“ weckt (vgl. 467), welche nach der Invektive von Crisi I,12 (vgl. 246) das Wesen der Frau bilden. Rettung vor ihm scheint es nur im wissenden Verzicht auf das Leben zu geben, und daher proklamiert der weiseste Händler bei der „feria de todo el Mundo“: „despreciando cuanto hay, seréis señor de todo“ (271). Das heißt: je weniger man mit Sinnen und Leidenschaften lebt, um so größer werden Weisheit und Wissen, die hier zum Leben in ein direkt antithetisches Verhältnis geraten. Und deshalb lautet im *Criticón* die falscheste aller Maximen der Unmoral: „vivir un poco más y saber un poco menos“ (361) – ein böses Motto von solcher Verwerflichkeit, daß Gracián es nicht bei der einmaligen Warnung im „museo del Discreto“ (II,4) beläßt, sondern das Schändliche in der „cueva de la Nada“ (III,8) geradezu obsessiv wiederholt: „Saber un poco menos y vivir un poco más“ (706).

### Die Universalität der Satire

Wo sich ein derart radikaler Widerstreit zwischen – positiviertem – Wissen und – negativiertem – Leben auftut, da wird das Wissen zur Quintessenz einer Spiritualität, welche das Leben mit seinem Substrat von Natur und Welt als eitle Materialität zu überwinden, ja aufzulösen trachtet, und tatsächlich lassen die Protagonisten im „museo del Discreto“ die Werke der „Natural Filosofía“ einigermaßen verächtlich – „enfadados de tan desabrida materialidad“ (373) – beiseite und wenden sich stattdessen um so aufmerksamer den ‚Medikamenten‘ der „Moral Filosofía“ zu. Solcher Verachtung des Weltlichen

---

14 Weshalb K. A. Blüher in seiner sonst exzellenten Untersuchung *Seneca in Spanien* (München 1969, S. 443) befindet, „die asketischen Züge der Stoa blieben“ Gracián „fremd“, vermag ich um so weniger einzusehen, als das *Criticón* ja auch an den Lehren des Christentums weithin bloß die rigorosen Verzichtgebote und mitnichten das jenseitige Heilsversprechen hervorhebt.



entspricht als literarische Haltung nun die – Realität nicht beschreibende, sondern durch bloße Nennungen tendenziell vernichtende – Satire. Eben dieser satirische Blick auf alles irdische Leben unterscheidet das *Criticón* indessen tiefer, als meistens wahrgenommen wird, von Graciáns früheren Schriften, zumal dem *Héroe*, dem *Discreto* und dem *Oráculo Manual*<sup>15</sup>. Deren Blickwinkel war ja ein wesentlich pragmatischer gewesen, dem es in erster Linie nicht um die Überwindung, sondern um die Bewältigung des Lebens ging. Deshalb hatten die Enthüllungen in den Aphorismenbänden stets einen taktischen Sinn gehabt: Sie lieferten Einsichten, die bei den Kämpfen der (höfischen) Prestige- oder der (ekklesiastischen) Karriere-Konkurrenz nützlich werden konnten, und bildeten – mit den Worten der Vorrede zum *Héroe* ausgedrückt – „una arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción“<sup>16</sup>, welche aufgrund ihrer implizit Machiavellistischen Komponenten über weite Strecken auch als eine „arte de hazer parecer“ gelten durfte<sup>17</sup>.

Dagegen wird die „arte de hazer parecer“, die in den Aphorismen eher präskriptiv angelegt ist, im *Criticón* unter eine vehement satirische Perspektive gestellt, der die lebenspraktische Akkommodation kaum noch etwas, die weltvernichtende Desillusionierung aber alles bedeutet. So erscheint als Sprecherin der „reglas (de discreción)“ jetzt Hipocrinda, die Personifikation der Scheinheiligkeit, „una muger toda carne y nada espíritu“ (433). Sie möchte unseren Pilgern den Weg zu Virtelia, der wahren „virtud“, verstellen, und was sie über den „gran primor“ des „no ser y parecerlo“ oder über das Geschick der Anpassung („Mirá que os digo que si sabéis vivir, os sabréis acomodar“) mitteilt (vgl. ebda.), verwandelt sich im Kontext der allegorischen Laster- und Tugendlandschaft nunmehr in eine prononciert falsche Lehre. Deutlicher wird der Perspektivenwechsel noch durch einige weitere literarische Korrekturen, welche mit besonderem Nachdruck immer jene Sätze angreifen, aus denen der Wille zur erfolgreichen Lebensbewältigung oder auch nur die Absicht eines weltimmanenten Trostes spricht.

Zu solchen Korrekturen neigt etwa die „crítica reforma de los comunes refranes“ am Ende der Crisi „El Saber reinando“ (III,6). Diese ‚Reform der Sprichworte‘ bedient sich verschiedener Schemata, unter denen jedoch eine Tendenz hervorsteht, die wir getrost als ‚Satirisierung‘ bezeichnen können. Sie ersetzt, was ein Sprichwort an Optimismus und laxer Moral verbreitet, jeweils durch rigorosere Ansprüche und eine pessimistischere Einschätzung irdischer Verhältnisse. Um dafür ein typisches Beispiel zu nennen: „Por necesidad, se prohíbe el dezir *más valen amigos en plaça que dineros en arca*, lo uno porque ¿dónde se halla[r]án verdaderos y fieles?, lo otro porque a quien tiene dineros en arca nunca le faltan amigotes en todas partes“ (675). Damit ist nicht nur der gleichsam ‚realistische‘, pragmatische

---

15 Der Unterschied wird bei Schröder, s. L., etwa S. 119, wohl vermerkt, jedoch nicht in seinen Konsequenzen verfolgt.

16 Baltasar Gracián, *Obras completas*, Bd. 1, Madrid 1969, S. 243.

17 Vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, „Über die Verstellung und die ersten ‚Primores‘ des *Héroe* von Gracián“, in: *Romanische Forschungen* 91 (1979), S. 411–430.

Vergleich zweier Güter als gegenstandslos entlarvt, sondern auch das in der Volksweisheit privilegierte Gut explizit als nichtig deklariert. Daß eine Volksweisheit letzten Endes überhaupt nicht existieren kann, verlangt Graciáns stoischer Pessimismus: „Que por ningún acontecimiento se diga que *la voz del pueblo es la de Dios*, sino de la ignorancia, y de ordinario por la boca del vulgo suelen hablar todos los diablos“ (672), während sein – nicht minder stoisch getönter – Rigorismus befindet: „*Lo que se usa no se escusa*, necedad; esso es lo que se debe escusar, que ya no se usa lo bueno, ni la virtud, ni la verdad, ni la vergüença, ni cosa que comience deste modo“ (674).

In die gleiche Richtung geht die Kritik, die das *Criticón* im Kapitel „El golfo cortesano“ (I,11) gegen die Tradition der höfischen Verhaltenstraktate nach Art von Giovanni Della Casas *Galateo* oder Gracián de Antiscos *Galateo Español* vorbringt. Sie manifestiert weniger, wie G. Schröder meint, „den Übergang vom Ideal des ‚cortegiano‘, wie ihn vor allem Castiglione beschrieben hat, zu dem des ‚discreto‘“<sup>18</sup> als vielmehr erneut den Perspektivenwechsel zwischen einer präskriptiv weltlichen und einer satirisch weltvernichtenden Haltung. Aufschlußreich wirkt hier insbesondere die Reaktion auf das, was Gracián zur bloßen „cortesía material“ (243) erklärt, beispielsweise auf eine Empfehlung zum eleganten Schneuzen, welche bei Giovanni Della Casa im Interesse ausgeprägter Verhaltensästhetik folgendermaßen formuliert wurde: „Non si vuole anco, soffiato che tu ti sarai il naso, aprire il moccichino e guatarvi entro, come se perle o rubini ti dovessero esser discesi dal cèlabro: che sono stomachevoli modi ed atti a fare, non che altri ci ami, ma che, se alcuno ci amasse, si disinnamori“<sup>19</sup>. Das *Criticón* nimmt diesen Ratschlag („una advertencia tan cortesana cuan precissa, si ya no prolixa“) zunächst mit beinahe identischen Worten auf: „pondera el autor que es una bárbara asquerosidad, después de haberse sonado las narizes, ponerse a mirar en el lienzo la inmundicia como si echassen perlas o diamantes del zelebro“ (238), um ihn dann aber pointiert umzukehren und das Verbot zum Gebot zu machen. Wo ein Arbiter elegantiarum der Renaissance etwas Widerwärtiges und Unästhetisches sieht, da nimmt der barocke Satiriker nämlich etwas symbolisch Bedeutsames wahr. Er bemerkt statt des gesellschaftlich Anstößigen die metaphysisch lehrreichen Zeichen kreatürlicher Hinfälligkeit, die gerade der eitel mondän gesonnene Mensch nicht genau genug mustern kann, damit er erfährt, was (und wie wenig) er in seinem irdischen Fleisch wirklich ist. Und daher wendet sich Graciáns Sprachrohr an den Verfasser des fiktiven *Galateo Cortesano* mit einer Tirade, welche die Emphase satirisch-asketischer Desillusionierung zum Äußersten treibt:

---

18 Schröder, s. L., S. 28.

19 Giovanni della Casa, *Galateo*, hg. v. R. Romano, Turin 1975, S. 8.

Perdóneme el autor y enseñe todo lo contrario. Diga que sí, que miren todos y vean lo que son en lo que echan; advierta el otro presumido de bachiller y conózcase que es un rapaz mocososo que aún no discurre ni sabe su mano derecha [...]; desengáñese Alexandro que no es hijo de Júpiter, sino de la pudrición, y nieto de la nada; entienda todo divino que es muy humano, y todo desvanecido que por más viento que tenga en la cabeça y por más humo, todo viene a resolverse en asco, y cuando más sonado, más mocososo. ¡Eh!, conozcámonos todos y entendamos que somos unos sacos de hediondez: cuando niños mocos, cuando viejos flemas y cuando hombres postemas (238f.).

In dieser (hier nur abgekürzt zitierbaren) Tirade, die im Grunde eine Predigt ist, wird geradezu ein Überschwang der Satire sichtbar, der auch sonst für den Ton des *Criticón* charakteristisch bleibt. Auf ihn ist wohl in erster Linie der Umstand zurückzuführen, daß das *Criticón* sich als Roman nicht über jene kargen Handlungsansätze hinausentwickelt hat, welche unentbehrlich waren, um das ‚korrekturbedürftige‘ Modell des Heliodor-Schemas kenntlich zu machen. Jedenfalls zeigen Graciáns satirische Impulse die Tendenz, jede einzelne Station auf Andrenios und Critilos Peregrinatio gegenüber den übrigen gewissermaßen zu verselbständigen. Das heißt: jede Crisi stellt in sich, wie G. Schröder treffend bemerkt, jeweils die „ganze Welt“ dar<sup>20</sup>, um sie bei ständig wechselnden Themen stets aufs neue zu entwerfen. Dabei kommt es immer wieder zu ausgedehnten Reihungen, mit denen die Satire gleichsam Kataloge bildet, welche bestimmte moralische Phänomene nicht ohne Systematik durch ihre verschiedenen Kategorien deklinieren.

Ein solcher Katalog wird etwa von der „fuente de los Engaños“ (I,7) in Bewegung gesetzt. Deren Wasser verändert bei den Unvorsichtigen, die sich mit ihm das Gesicht waschen, die vorher klarsichtigen Augen und zwar zunächst in bezug auf die „calidad de los objetos“ (156): die Blauäugigen sehen nun alles strahlend und zu ihrer Zufriedenheit, die Gelbäugigen dagegen hinfällig und schlecht; den Grünäugigen wird jeder Gegenstand zum Anlaß ehrgeiziger Begierde, und wessen Augen „cándidos“ geworden sind, vermag überall nur noch Güte und Einfalt wahrzunehmen. Darauf folgen die Veränderungen „en orden a la cantidad y figura de los objetos“: die einen sehen alles groß („a lo castellano“), die anderen klein („gente de mal contentar“); dem einen, „incauto“, erscheint alles fern, dem anderen, „pretendiente“, allzu nah. Nachdem weitere ‚monströse Wirkungen‘ der Quelle auf den Gesichtssinn angeführt sind, geht der Katalog zu den Zungen über, welche von ähnlichen Aufzählungen bedacht werden, bevor die Metamorphose sämtlicher Organe bei denjenigen, die aus der Quelle durstig getrunken haben, die Klimax der Serie ergibt (vgl. 158f.). Aus einem Katalog verschiedenster „locuras“ besteht das Kapitel „La jaula de todos“ (II,13), das mit einer der häufigen Reihungen nationenspezifischer Narreteien („Vieron los españoles [...] por maliciosos, los italianos por invencioneros, los alemanes por furiosos, los franceses por cien cosas y los polacos a la otra banda“) beginnt (vgl. 524) und bei seinem Fortgang

---

20 Vgl. Schröder, s. L., S. 194.

jede Gelegenheit nutzt, um den Vertretern der einzelnen Verrücktheiten wiederum neue, sozusagen sekundäre satirische Reihungen in den Mund zu legen. Weshalb der Unzufriedene aus der „jaula de los descontentos“ sich und die verkehrte Welt folgendermaßen beklagt:

Señores míos, ¿quién puede vivir contento con su suerte? Si es pobre, padece mil miserias; si rico, cuidados; si casado, enfados; si soltero, soledad; si sabio, impacencias; si ignorante, engaños; si honrado, penas; si vil, injurias; si moço, pasiones; si viejo, achaques; si solo, desamparos; si emparentado, pesares; si superior, murmuraciones; si vassallo, cargas; si retirado, melancolías; si tratable, menosprecios (529).

Wie heftig und konstant das Acharnement der Satire im *Criticón* zur Wirkung gelangt, läßt sich ebenfalls an gewissen Vorkehrungen der narrativen Organisation ablesen, welche primär eben auf den satirischen Effekt hin ausgerichtet sind. So sollte man eigentlich vermuten, daß der Palast der Virtelia einen dem ‚Paradiso‘ nahen Ort darstellt, an dem Tugend und Heiligkeit zusammenkommen und die Satire wenigstens für wenige Momente suspendiert wird. Doch hat Gracián prompt vorgesorgt, um diese fromme Erwartung zu enttäuschen. Der einleitende Apolog des Kapitels teilt nämlich mit, daß Critilos und Andrenios Besuch bei Virtelia in eine Epoche fällt, in der die Ausübung der Tugenden offiziell verboten und unter Strafe gestellt worden ist (vgl. 468f. und 479). Das hat nach dem Ovidschen Prinzip „nitimur in vetitum semper cupimusque negata“<sup>21</sup> zur Konsequenz, daß auch auf den Höhen des Tugendbergs ein überraschend starker Andrang herrscht und daß folglich die literarische Züchtigung der vielen Unwürdigen – der eitlen Dame, des adelsstolzen Herrn oder des sinnenfrohen „moderno Epicuro“ (vgl. 480) – im vertrauten Rhythmus weitergehen kann. Aus solcher Omnipräsenz erwächst der Satire mitunter der Charakter des Eifernden und beinahe atemlos Insistierenden. Nicht selten führt er sogar zu offenkundigen Widersprüchen, wenn durchaus konträre moralische Haltungen – nach Maßgabe des jeweils vorgegebenen satirischen Betrachtungsschemas – gleichmäßig attackiert werden.

Ein Beispiel dafür ist etwa die Haltung der ‚laus temporis acti‘, die in allem Gegenwärtigen das Resultat eines Verfallsprozesses erblickt. Sie wird oft zum Gegenstand satirischer Kritik gemacht und dient dann zur Charakteristik der „Envidia“, die den durch Artemias Tüchtigkeit beförderten zivilisatorischen Fortschritt verleumden möchte (vgl. 203f.), oder des Hochmuts der Alten, welche ihren eigenen Verfall zu ignorieren und einer von ihnen behaupteten allgemeinen Dekadenz anzulasten versuchen (vgl. 556f., auch 387 und 700). An anderen Stellen erscheint die ‚laus temporis acti‘ dagegen nicht als Objekt, sondern – gemäß einer spezifischen Gattungstradition – als perspektivierende Norm der Satire. In dieser Funktion wird sie in der Crisi „El estanco de los Vicios“ (III,2) gerade den ‚guten‘ Alten, den „beneméritos de la vida y despreciadores de la muerte“ (564), als Pflicht aufgetragen: „Alabarán

---

21 Amores III, IV, 17.

siempre lo pasado, que de verdad lo bueno fue y lo malo es, el bien se acaba y el mal dura“ (565). Vor allem aber setzt sie sich auf bezeichnende Weise in einem der letzten Kapitel, „La rueda del Tiempo“ (III, 10), durch, dessen perspektivische Ambivalenzen im übrigen einmal eine genauere Analyse wert wären.

Sein Thema ist – nach alten Bildüberlieferungen – der Kreislauf von Zeit und Geschichte. Dementsprechend müßte die Crisi vorwiegend eine Variante der historischen Zyklentheorie entfalten, wie sie das europäische Geschichtsbewußtsein zumal seit der Renaissance bestimmt hat<sup>22</sup>. Indessen bleibt die zyklische Sicht in Wahrheit auf den theoretischen Rahmen des Kapitels beschränkt, wo es z. B. anfänglich heißt: „se muda las alforjas el Tiempo: hoy está aquí el imperio, y mañana acullá, hoy van delante los que ayer iban detrás“ (746). Im konkreten Detail hingegen wendet sich die Betrachtung – eben als satirische – fast ausschließlich den Verfallsstrecken der Zyklen zu, so daß die geschichtsphilosophische Kreislauftheorie von einer speziell satirischen Korruptionsdoktrin gleichsam unterminiert und aufgesprengt wird. Derart erfährt Critilo zwar einerseits: „Ahí veréis que las cosas las mismas son que fueron, sola la memoria es la que falta“ (746); doch gelangt er angesichts des verwerflichen modernen Luxus bald zu ganz anderen Überzeugungen: „– Por esso digo yo – ponderaba Critilo – que siempre lo pasado fue mejor“ (749). Und in der Tat muß der kluge „Cortesano“, die „höchste Verkörperung der ‚persona‘ im *Criticón*“<sup>23</sup>, hier einräumen, daß die „rueda del Tiempo“ sonderbare Unregelmäßigkeiten aufweist: „detiéndose, y mucho, en volver los siglos de oro y adelantarse los de plomo y de hierro. Son las calamidades más ciertas en repetir que las prosperidades“ (755). Schließlich ist von einem Rad kaum noch die Rede, und stattdessen scheint alle Welt sich auf einer abschüssigen Bahn zu befinden, „que siempre se va todo empeorando“ (754). Jegliche Neuigkeit gilt nun als Übel: in der Sprache, auf dem Lehrstuhl und insbesondere beim Predigtstil, wo streng getadelt wird, was zuletzt noch Graciáns eigene *Agudeza y arte de ingenio* empfohlen hatte<sup>24</sup>. Am schlimmsten aber steht es mit den Kleidermoden: „A cada tumbo de la rueda se mudaban, y siempre de malo en peor, con mucho gasto y figurería“ (752). Bei ihnen hat der ‚Kreislauf‘ keinerlei Bedeutung mehr, und es herrscht allein die Korruption, welche der Satiriker jetzt bewußt vor dem Hintergrund eines ethisch verklärten ‚tempus actum‘ ins Auge faßt:

---

22 Vgl. dazu J. Schlobach, *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik*, München 1980.

23 Vgl. Schröder, s. L., S. 57.

24 Vgl. vor allem S. 759 die Kritik [sic!] an den „descripciones y pinturillas“, den „alegorías frías, metáforas cansadas“ sowie überhaupt der Mischung des „sagrado con lo profano“, die für die ‚neumodischen‘ Prediger charakteristisch sein sollen. Offenbar bringt es die satirische Perspektive mit sich, daß das *Criticón* gegen die *Agudeza* hier verblüffenderweise auf einer ähnlichen „sustancial ponderación del sagrado texto“ beharrt, wie sie später das antibarocke homiletische Ideal La Bruyères ausmachen wird. Vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, „La Bruyère et l'éloquence de la chaire“, in: *La Pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVIIIe siècle en France*, hrsg. v. M. Tietz u. V. Kapp, Paris-Seattle-Tübingen 1984.

Pues es cosa cierta que con lo que gasta hoy una muger, se vestía antes todo un pueblo. [...] no conocían las perlas aquellas primeras señoras, pero éranlo ellas en la fineza. Los hombres eran de oro y se vestían de paño; agora son asco y rozan damasco (754).

### Die Universalität der „agudeza“

Freilich läßt sich nicht leugnen, daß die Hartnäckigkeit, mit der die Satire im *Criticón* zur Welt- und Geschichtsverachtung drängt, auch eine gewisse Monotonie nach sich zieht. Die Illustration asketisch-intellektualistischer „sabiduría“, die zugleich die rigorose Kritik aller Werte des „vivir“ einschließt, erzeugt eine Verengung des Blicks und zugleich eine (relative) Vorhersehbarkeit der wesentlichen moralischen Argumentationsmuster, welche Graciáns früheren aphoristischen Schriften noch fremd waren<sup>25</sup>. Wie zum Ausgleich für die Strenge seiner Botschaft multipliziert das *Criticón* dagegen seine Attraktionen im Bereich des Sprachlichen und Literarischen mit einer Üppigkeit, die man geradezu luxurierend nennen kann. Sicherlich gehört es zu den erstaunlichsten Paradoxa der spanischen Literatur, daß dies Buch, welches über die Welt so streng, ja fanatisch Gericht hält wie kaum ein anderes, gleichzeitig alle nur denkbaren Kunstmittel heranzieht, um der zu verurteilenden oder jedenfalls zu belehrenden Welt doch auch nach Kräften zu gefallen.

Eine solche Vervielfältigung der Kunstmittel, welche wohl einer typischen, ebenfalls kunst- und zumal architekturgeschichtlich konstatierbaren Neigung der jesuitischen Gegenreformation nachkommt, wird von der Literaturkritik gewöhnlich und zu Recht mit dem Begriff des (barocken) Manierismus gekennzeichnet. Indessen verfolgt das *Criticón* innerhalb der Stiltendenzen, die man im 17. Jahrhundert als manieristisch anzusprechen pflegt, wiederum eine eigentümliche und nicht immer klar genug erkannte Richtung, der es nicht zuletzt auf den Effekt größtmöglicher Unterhaltsamkeit ankommt. Tatsächlich verschmäht Gracián im Literarischen, obwohl er ansonsten jeden Schmuck und modischen Zierat im Materiellen unerbittlich geißelt, keinen „gasto“ und keine „figurería“, sofern sie nur geeignet scheinen, unterhaltsam zu wirken. So verspricht schon das Vorwort, das nachfolgende Werk werde verbinden „lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica“ (62f.), und darauf werden als wesentliche Inspirationsquellen die Autoren Homer, Äsop, Seneca, Lukian, Apulejus, Plutarch, Heliodor, Ariost, Boccacini und Barclay genannt. Deren Vielfalt erscheint bemerkenswert nicht nur, weil sie keinerlei Unterschied zwischen ‚Antiqui‘ und ‚Moderni‘ macht, sondern auch weil ihr jegliche Distinktion von Gattungs- oder Stilniveaus offensichtlich völlig gleichgültig ist.

---

25 Umgekehrt urteilt Schröder, s. L., S. 122, der – mir unverständlich – eine „weitere, offenere Menschlichkeit“ zu erkennen meint, „die aus dem *Criticón* spricht“.

Und ohne Zweifel hat Gracián „filosofía cortesana“ all diese Genera unbekümmert um ihren jeweiligen gattungshierarchischen Status benutzt eben zur Maximierung des Unterhaltungseffekts. Dafür ist charakteristisch, daß sie sich – was die epischen Vorbilder betrifft – weniger an den ideologisch naheliegenden Tasso als vielmehr an den zwar unfrohen, doch abwechslungsreich ‚spannenden‘ Ariost hält. Auf das heitere Epos des *Orlando furioso* geht im asketisch weltfeindlichen *Criticón* erstaunlich viel zurück: etwa die These, der alte Rittermut sei durch die Feuerwaffen zerstört worden (vgl. 66 und 441f.)<sup>26</sup>, Anspielungen auf das Horn des Astolfo (vgl. 531) oder auf Orrilos fatales Haar (vgl. 681) und vor allem die im Vorwort erwähnten, Spannung stiftenden „suspensiones“. Dabei handelt es sich um eine spezielle – von Ariost bis in den Feuilletonroman nachwirkende – Technik 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 nach Art der „Quimera“ oder des „Odio“ am Ende von III,2 bzw. III,3 zunächst erschreckend und rätselhaft bleibt. Je ängstiger die Erscheinung, um so stärker ist in der Regel die „suspensión“ akzentuiert. Wie beispielsweise ein ‚Monstrum‘ angekündigt wird, das sich später als Personifikation des ‚Hasses‘, des ‚erstgeborenen Sohnes‘ der ‚Wahrheit‘, erweist (vgl. 612), lautet die kapitelverbindende Überleitung: „Quien quisiera 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“ (610). Der Konzeptismus Gracián kann sich hier nämlich nicht genug tun, die Präsentation seiner Allegorien und oft paradoxen Sentenzen in die Gestalt von „enigmas“ oder – mit einem anderen ‚mot-clef‘ ausgedrückt – von ‚Geheimnissen‘ zu kleiden, so daß Critilos Ausruf „Aquí gran misterio hay“ (275) oder Andrenios „aquí algun misterio hay“ (298) zu einer Art Refrain werden, der die Neugier des Lesers mit einer unablässigen (und quasi kriminalromanhaften) Folge von Problemen und Auflösungen („empeños“ und „desempeños“ nach der Terminologie der *Agudeza y arte de ingenio*<sup>27</sup>) – bei aller Eintönigkeit ihrer moralischen Substanz – immer wieder neu anzustacheln weiß.

Was auf dem Niveau der romanesk-allegorischen Komposition solche und ähnliche Spannungseffekte bewirken, das leistet auf der Ebene des Sprachstils die unvergleichliche Ballung von Calembours und Paronomasien. Sie ausführlich zu kommentieren, fehlt an dieser Stelle der Raum. Den üblichen Hinweisen auf die Strömungen eines barocken Manierismus, des Conceptismo oder des Culteranismo, sei hier nur die Bemerkung hinzugefügt, daß auch die paronomastischen Formen verbaler „agudeza“ in der klassischen Poetologie eines Castelvetro oder Tasso aus dem

26 Vgl. vor allem zur letzteren Stelle Ariosts berühmte Klage im elften Gesang (Str. 26ff.) des *Orlando furioso*.

27 Vgl. Gracián, *Agudeza*, Bd. 2, S. 133ff.

Bereich der tragisch ernstesten Gattungen ausgeschlossen und den leichteren Gattungen von prononciertem Unterhaltungscharakter zugewiesen worden waren. Das *Criticón* läßt nun den Eindruck entstehen, als überwucherten die Wortspiele, die zunächst gewiß Specifica einer ‚unterhaltsamen‘ mittleren Stillage darstellen, den moralistischen Diskurs bei Gracián um so mehr, je nachdrücklicher in ihm das Gewicht der materiellen Realität und damit auch aller Realitätsreferenzen eingeschränkt, ja aufgehoben wird.

So schieben gerade die ausgeprägt satirischen Reihungen die Bedeutungsschemata, von denen sie auszugehen pflegen, häufig zurück zugunsten von Wortschemata, die sich zunehmend den Assoziationen des bloßen Sprachmaterials überlassen. Beispielsweise beginnt die schon erwähnte Kette von Metamorphosen, welche die „fuente de los Engaños“ bewirkt, nach durchaus traditionellen Vorstellungen mit der Austrocknung der Herzen, der Verhärtung der Eingeweide oder der „Verwaltung“ der Köpfe, bevor dann eine Verwandlungsfolge einsetzt, bei der die paronomastischen Beziehungen „color“–„calor“, „cera“–„azero“, „nervios“–„bríos“ und „plomo“–„pluma“ das Gesetz der Serie nicht weniger bestimmen, als es die moralisch-allegorische Hierarchie der angesprochenen Organe tut: „la sangre agua, sin color ni calor; el pecho de cera, no ya de azero; los nervios de estopa, sin bríos; los pies de plomo para lo bueno y de pluma para lo malo“ (159). Ähnliche Techniken sind im Spiel, wenn Gracián in der Episode der gefährlichen Brücke zwischen Virtelia und Honoria, die – wie gesagt – mit kritischen Einwänden („peros“) übersät ist, aus dem Satz „Las mugeres tropezaban en una chinita, en un diamante“ die Paronomasie bildet: „terribles peros las perlas para ellas“ (488); wenn er in der gleichen Episode Polysemien des Wortes „pero“ (‚aber‘ und ‚Birne‘) entdeckt: „Topaba uno con un pero de un antepassado, y aunque tan pasado (nunca maduro), jamás se pudo digerir“ (ebda.); oder wenn er anderenorts die Homonymie von „diablo“ bzw. „día habla“ (591: „¡Calla ya! [...] que sin duda se dixo diablo del que noche y día habla“) oder die Zerlegung von „marido“ in „mar-ido“ bzw. „mari-venido“ (462: „Admiráronse de uno que pretendía por muger la que había muerto a su marido, y él quería ser el marivenido“) zu überraschenden Pointeneffekten ausnutzt.

An allen diesen Stellen wird die Materialität, die eine weltvernichtende Satire den Dingen entzieht, wie zum Ausgleich den Worten und der Sprache überantwortet. Dem entspricht es, daß sich die satirische Entwertung der irdisch-materiellen Güter beim späten Gracián immer wieder in eine Apotheose der Literatur verwandelt. Eine solche Apotheose, wie sie insbesondere die Kapitel II,4 und III,12 vollziehen, betrifft einmal die Funktion moralphilosophischer Erkenntnis und Auszeichnung, welche aus der Synthese stoischer und christlich-asketischer Überlieferungen gewonnen ist, zum anderen die Souveränität sprachlicher Selbstbewegung, in der fast alles wirksam wird, was die Tradition des literarischen Manierismus seit der Antike an Concetti und Pointen erarbeitet hat. Unter beiden Aspekten mußte die Summe, die das *Criticón* den Lesern am Ende des Siglo de Oro bereitstellte, für die nachfolgende Aufklärung, die weder Metaphern noch Askese wünschte, eher wie eine widersinnige, ja



absurde Involution erscheinen, und in der Tat wußte bereits das Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts, das sich immerhin für Graciáns Aphorismenbücher begeisterte, mit dem *Criticón*, seinen inhaltlichen Monotonien und seinen formalen Exuberanzen, nur noch wenig anzufangen<sup>28</sup>. Dagegen mögen eben die Tendenzen zur Autonomie des ‚signifiant‘, welche das *Criticón* einst rasch veralten ließen und von jeder unmittelbaren Nachwirkung ausschlossen, der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts (zwischen Joyce und Ricardou) überaus modern anmuten. Jedenfalls wird das eigentümliche Buch, das viele (allegorische, moralische, ideologische) Traditionen abschließt und gleichsam besiegelt, durch sie auch noch zum Teil einer unvorhergesehenen Vorgeschichte.

#### ANMERKUNGEN

T: *El Criticón* zitiert nach: B. Gracián, *El Criticón*, hg. v. Santos Alonso, Madrid 1980 (Ediciones Cátedra). Philologisch grundlegend die krit. u. komment. Ausg. v. M. Romera-Navarro: *El Criticón*, 3 Bd., Philadelphia 1938–40 (University of Pennsylvania Press). – Erstaussg. T.1 Zaragoza 1651 (J. Nogués), T.2 Huesca 1653 (J. Nogués), T.3 Madrid 1657 (P. de Val). – Dt. Teilübers.: *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*, v. H. Studniczka, Nachw. v. H. Friedrich, Hamburg 1957.  
L: A. Coster, „Baltasar Gracián“, in: *Revue hispanique* 29 (1913); F. Maldonado de Guevara, *El ocaso de los héroes en „El Criticón“*, Zaragoza 1945; M. Romera-Navarro, *Estudios sobre Gracián*, Austin 1950; M. Batllori, *Gracián y el Barroco*, Rom 1958; H. Jansen, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genf-Paris 1958; G. Schröder, *Baltasar Graciáns „Criticón“*, München 1966; E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián – Su vida y su obra*, 2. Aufl. Madrid 1970.

---

28 Vgl. dazu A. Coster, s. L., bes. S. 669ff.