

**Baltasar Graciáns *Oráculo manual*
oder die Schulung der moralischen Produktivität**

1 Borges' Paradox und Valéry's Ideal

Im Februar 1938 erscheint bei Gallimard Paul Valéry's *Introduction à la poétique* insbesondere mit der »Première Leçon«, die er am 10. Dezember 1937 am Collège de France gehalten hat.¹ Jorge Luis Borges bespricht das Buch am 10. Juni 1938 und hält daraus drei zentrale Thesen fest:²

1. Eine wirkliche Literaturgeschichte sollte nicht die der Autoren, der Ereignisse ihrer Lautbahn oder ihrer Werke liefern, sondern eine „Geschichte des Geistes, insofern er Literatur produziert oder aufnimmt, und diese Geschichte könnte erstellt werden, ohne den Namen eines Schriftstellers zu erwähnen. Man kann die poetische Gestalt des Buchs Hiob oder die des Hohenlieds ohne irgendeinen Einbezug der Biographie ihrer Autoren, die vollkommen unbekannt sind, erforschen.³
2. Literatur ist und kann nichts anderes sein als eine Art Erweiterung und Anwendung gewisser Eigentümlichkeiten der Sprache [...] Kann man nicht die Sprache selbst als Meisterwerk der literarischen Meisterwerke ansehen, denn jede Schöpfung dieser Ordnung führt sich auf die Verbindungen der Kräfte eines Vokabulars zurück, das nach ein für allemal eingerichteten Formen gegeben ist?⁴

Schließlich zitiert er Valéry's These, daß es »die Werke des Geistes nur im Vollzug gebe:

Das Wort des nur im Vollzug. / L'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.⁵
Geistes gibt es

Setzt dieser Akt — so beginnt Borges ein feinsinniges Spiel — nicht Leser oder Zuschauer voraus? Wenn Literatur nur aus der Kombinatorik vorgegebener Elemente besteht, gibt es eine »hohe, aber endliche Anzahl möglicher Werke«, wenn aber jeder neue Leser das Werk verwirklicht, dann ergibt sich damit eine unendliche Zahl von Wirkungen. Dies gilt vor allem, wenn »die Zeit und ihre Verständnisstörungen und Zerstreutheiten« wirken. Also — so wird dem Leser mit einem verblüffenden Beispiel aus Cervantes suggeriert — lohnen sich im Grunde weder Literaturgeschichte noch jene Poetik des

¹ Valéry (1957: I, 1340-1358).

² Borges (1996: IV. 368-369).

³ Valéry (1957: I, 1439); wo nicht anders vermerkt, handelt es sich um meine Übersetzung.

⁴ Valéry (1957: I: 1440).

⁵ Valéry (1957: I: 1349) (mehrfach allein in diesem Artikel wieder aufgenommen).

produktiven Geistes, welche mit einem Text und durch die Adressaten wirklich sein soll.

Warum stellt Borges dann aber das Buch Valéry's vor? Die Antwort habe ich an anderer Stelle ausgeführt: Er will durch dieses Paradox und viele andere Verfahren zur Lektüre verführen.⁶ Selbstverständlich kann man jeden Text – und jedes Zeichen überhaupt unendlich verschieden ›verstehen‹. Wer kennt nicht Kollegen, die systematisch mißverstehen, um anderen zu schaden, sich zu profilieren oder einfach nur aus ihrem Pessimismus, Machtwillen oder Neid erfolgreiche Kommunikation zu verhindern? Selbstverständlich bedarf es vielfacher Kompetenzen, um ein Kursbuch nutzen zu können, das Märchen von Rotkäppchen nicht für etwas Zoologisches zu halten oder bei einer Theateraufführung die vielen Ebenen auseinanderzuhalten, auf denen gleichzeitig und oftmals widersprüchlich kommuniziert wird. Niemand leugnet, daß sich historische Bedingungen wandeln und damit auch Wissensvoraussetzung von den einfachen Fakten bis zu den Systemen ihrer Verarbeitung. Und es ist auch klar, daß Texte mehr oder weniger offen formuliert sein können. Die Äußerungen eines Menschen, der spontan seine Vorlieben, seine Wertmaßstäbe und seine gedachten Handlungsoptionen artikuliert, ändern sich schlagartig, wenn er als Außenminister eine heikle Krise zu kommentieren hat. Doch Offenheit, Viel- oder gar Unverständlichkeit können – ebenso wie ihr Gegenteil – vom Text selbst und den Systemen, die er voraussetzt, heuristisch unterschieden werden: Es gibt allgemeine Kontextbedingungen wie den Wandel einer Sprache, welche die Wirkmöglichkeiten gänzlich verändern, es gibt die Möglichkeiten von Texten, sich ein Maximum kontextueller Sicherungen einzuverleiben, und die Freiheit jedes Menschen, sich mit Texten, seinen geistigen Vermögen, seiner Fakultät, sich sozial zu verhalten, oder mit diesem und anderen »Besitztümern« zu machen, was er will — solange ihn eine Gemeinschaft oder sein Gewissen nicht daran hindert.

Borges hat die zentrale These Valéry's einfach übergangen: Die Sprache selbst ist das Meisterwerk der Meisterwerke und zwar, weil sie jene Erzeugungspotenzen birgt, die — wie er immer wieder betont — vor allem in der Kunst systematisch genutzt, entwickelt und weiter entdeckt werden können. Sprache ist nicht nur Lautung, Bedeutung, Syntax und Begrifflichkeit, sondern auch durch sie vermittelte Bilder, Vorstellungen, Welten, die ihrerseits Erzeugungspotenzen in sich tragen.⁷ »Die Literatur spricht in einer besonderen Sprache, die als sekundäres System auf und über der natürlichen Sprache errichtet wird«, führt Jurij Lotman diesen Gedanken weiter.⁸ Natürlich müßte man dies noch differenzieren, denn mit der Wortsprache kann Literatur ein Bild evozieren, das nach dem spezifisch historischen Zeichensystem eine weitere Vorstellung evozieren kann usw. Man denke nur an die literarisch genutzten alltäglichen Zeichensysteme oder gar an andere Literatur,

Gemälde, Musikstücke oder Filme. Dies ist ein großes Thema für sich, zu dem hier nur das

6 Vgl. Klopfer (1999b).

7 In dem zitierten Artikel Valéry (1957: I, 1441).

8 Lotman (1972: 39).

bemerkt werden soll, was für die spätere Argumentation unabdingbar ist: Literatur ist nicht nur eine unendliche Potenzierung der Semiosemöglichkeiten des Menschen, sondern lehrt auch ihre jeweils genutzten oder entwickelten Bedingungen. Mit Lotmans Worten: »Der literarische Text verhält sich wie eine Art lebender Organismus, der mit dem Leser durch eine Rückkopplung verbunden ist und ihm Unterricht erteilt«⁹

Valéry unterscheidet sehr sorgfältig zwischen einer literatur- bzw. kunst-historischen Perspektive und einer poetischen bzw. literatur- oder kunsttheoretischen. Erstere untersucht die sozial- und kulturgeschichtlichen Bedingungen der »Produktion«. Und mit diesem Terminus, den er bewußt aus der Ökonomie wählt, ist auch die Gegenseite gegeben: die »Konsumtion«. Mehr noch: Der Produzent in der Wirtschaft, in der Wissenschaft oder der Kunst hat – wie sehr er auch von seinem Tun »absorbiert« sein mag – in seinem inneren ein Bild vom anderen, ein »Vorgefühl der äußeren Rückwirkung, die das entstehende Werk hervorrufen wird«, und »eine mehr oder weniger bewußte Sorge um die zu erzeugende Wirkung und ihre Folgen für den Erzeuger«. »So versetzt und wendet sich der Geist während seiner Arbeit ununterbrochen zurück vom Selbst zum anderen: und es verändert, was sein innerstes Wesen durch die spezifische Empfindung für das Urteil von Dritten hervorbringt.«¹⁰ Wir finden diesen Gedanken zur gleichen Zeit im Zentrum so unterschiedlicher Denker wie George Herbert Mead, Michael Bachtin und Gregory Bateson. Das »innerste Ich« und »Unpersönlichste« — d.h. der »generalisierte andere« (Mead),¹¹ die herrschende »Ideologie« (Bachtin)¹² oder die herrschende »Gewohnheit« (Bateson)¹³ zu werten – sind keine Gegensätze, sondern komplementäre und – oft oder gar meist – nur heuristisch zu trennende Entitäten. Um so wichtiger ist es, die Fragen nach den Entstehungsbedingungen eines Werkes von denen nach der Produktion seines spezifischen Wertes zu trennen, »das heißt die Wirkungen, die es hier oder da erzeugen kann, in diesem oder jenem Kopf, in dieser oder jener Epoche.«¹⁴

Für die Literaturgeschichte — so fährt Valéry fort — ist das Werk der »Endzweck« (»terme«), für die Poetik ist es jedoch »Ursprung« (»origine«) einer Entwicklung. Beide können miteinander nichts zu tun haben. Was alles den Autor bewegt hat, kann etwas gänzlich anderes sein als das, was mit einem möglichen Leser durch das Werk geschieht.¹⁵ Mag ein Werk über Jahre hinweg und unter den unterschiedlichsten Bedingungen erstellt worden sein, seine Wirkung kann in Sekunden erfolgen, beispielsweise als Schock, der »das

9 Lotmann (1972: 43); ich habe dies das »autopoetische Prinzip« genannt (Klopfer 1975:26).

¹⁰ Valéry (1957: I. 1345): »Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à L'autre; et modifie ce que produit son être le plus intérieur, par cette sensation particulière du jugement des tiers.«

11 Mead (1973: 186).

12 Bachtin (1975: 83).

13 Bateson (1983: 193).

14 Valéry (1957: I, 1346).

15 Valéry (1957: I, 1346).

Gemüt des anderen, das plötzlich der Erregung durch diese ungeheure Ladung geistiger Arbeit unterworfen ist, wie ein Schlag trifft, erstaunt, blendet oder verwirrt. [...] Was in uns das Werk erzeugt, ist inkommensurabel mit unserem eigenen Vermögen momentaner Produktivität«. Das heißt auch: Alle Verfahren, Funde, Tricks — und was Valéry auch immer an poetischer Arbeit aufzählt — können und dürfen uns für den zentralen Effekt gar nicht bewußt sein:

C'est ainsi que le consommateur devient producteur à son tour: producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage ; et ensuite, en vertu d'une application immédiate du principe de causalité (qui n'est au fond qu'une expression **naive** de l'un des modes de production par l'esprit), il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire.¹⁶

Kunstwerke — nicht alle in gleichem Maß, aber viele, insbesondere Gedichte, von denen Valéry vor allem spricht — erzeugen somit systematisch einen Zustand innerer Bewegung (»état affectif«). Als »Werke des Geistes« (»oeuvres de l'esprit«) bergen sie den produktiven Endzweck des Autors gleichgültig wie bewußt ihm dieser war — und den produktiven Ursprung der ganz bestimmten Tätigkeit dessen, der von einem Konsumenten zum Ko-Autor wird, zu einem geleiteten Schöpfer.¹⁷ Deshalb gilt der von Borges hervorgehobene, bereits zitierte Satz »L'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte« aufgrund der eigenartigen Doppelung: Wir müssen das Werk »konsumieren« und damit »entstehen lassen, was es selbst entstehen ließ«.¹⁸ Diese spezifische Potenz verkörpert sich je nach terminologischer Tradition in der Form, der Gestalt der diskursiven Struktur, der Komposition. Entscheidend ist der Zeitfaktor der Wirkung. Wenn es etwas nur im Vollzug gibt, was hat man danach? Wenn ein Text etwas anderes ist als eine Nuß oder ein Tresor, die man »knackt«, um an ihren Inhalt zu kommen, wenn der Stil, die »Verschlüsselung«, die Machart etwas anderes ist als bloße Verpackung, was kann man dann getrost nach Hause tragen? Es geht also darum, erneut die alte Frage nach dem zu stellen, was ein literarisches Werk ausmacht, und zwar nicht irgendein Produkt, sondern eines, welches den Menschen in seinen wirksamsten Vermögen anspricht, herausfordert oder entwickelt. Die systematische Diskussion um den Werkbegriff ist leider seit den fünfziger Jahren von dem umfassenden Niveau abgeglitten, auf dem sie unter phänomenologischem, morphologischem und frühstrukturalistischem Ansatz geführt wurde. In unserem Kontext ist eine Unterscheidung von Interesse: Man spricht von extraliterarischer versus literarischer bzw. sogar »ergozentrischer« bzw. von extrinsischer und intrinsischer Orientierung und meint damit natürlich zuerst einmal den wissenschaftlichen Ansatz, doch teilweise auch die Struktur des Werkes selbst, die mehr exo- oder mehr autogenerisch orientiert ist. Der Aphorismus – das zeigen viele der klassischen Beiträge — ist ein Genre, welches autogenerisch funktioniert, denn im Prinzip soll jedes Stück für sich alleine wirken können, und zwar in

16 Valéry (1957: I, 1347-1348)

17 Valéry (1957. I, 1349; 1348); vgl. Sartre (1948) und Bachtin (1979: 152)

Baltasar Graciáns *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität

tout ce qui dispose de la sensibilité¹. ils attaquent par le plus court. les points stratégiques qui

Neumann (1976): siehe insbesondere den Beitrag von Assimisen.²⁰
Vgl. Kridi (1951).

²¹ Vgl. Assmann / Assmann (1997: 1423; 1429-1431), wo die Auffassung von Derrida wiedergegeben wird, der "Schrift" auf jede Form dauerhafter Zeichen und insbesondere «Spuren» ausweitet, die immer indiziell und oft ikonisch — alle Bedingungen des Menschen erscheinen lassen können. Werke sind genau das Gegenteil dieser kontingenten Semiosemöglichkeit.

²² Valéry (1957: 1, 1350-1351).

commandent notre vie affective, contraignent par elle notre disponibilité intellectuelle, ils accélèrent, ils suspendent, ou mémo, régularisent les divers fonctionnements, dont l'accord ou le désaccord nous donne enfin toutes les modulations de la sensation de vivre, depuis le calme plat jusqu'à la tempête."

Worin besteht demnach das Künstlerische für Valéry? «Im Sichwehren gegen diese Ungleichheit der Augenblicke», die uns die Möglichkeit eines dauerhaften Sinnes rauben und in Beliebigkeit auflösen, und im erzeugten Wunder, daß der Adressat `wollen möchte, was er wollen soll'.²⁶ Und das wäre? Eine produktive Aktivität zur Erzeugung eines Zustandes im Adressaten, welcher dem des ersten Autors analog ist.²⁷ Und wozu diese enorme Anstrengung? Um etwas Neues in diesem Zustand zu erzeugen, «der keinem fertigen Gegenbild unserer Erfahrung entspricht.» Wer nun annimmt, es ginge Valéry um eine Neuformulierung eines «l'art pour l'art», der irrt sich grundlegend: Der Künstler führt von den «Zielen unserer gewohnten Handlungen» weg, und gerade deshalb läßt es sich nicht sicher determinieren, ob dieses Ziel auch wirklich erreicht wird. Das Entscheidende ist und genau das hatte Borges verstanden —, daß man durch solche Kunst zur «Ausführung einer Handlung» «als Ergebnis, Folge, Zweckbestimmung eines inneren Zustandes, der in fertigen Formulierungen nicht auszudrücken ist», geführt wird. Kunst führt demnach nicht zu einem Wissen von etwas, sondern zu einem neuen «savoir faire»:

Dès que l'esprit est en cause. tout est en cause: tout est désordre. et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité. Il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons."

Hier gibt es drei grundlegende Schwierigkeiten, die mit dem Prozeßcharakter von Kommunikation und insbesondere ästhetischer Kommunikation zu tun haben. Zeichen sind in der Regel polyfunktional.²⁸ Sie wirken in der Zeit, so daß ein Zeichen sich zuerst ästhetisch verschließen kann — «Deautomatisation» bei den russischen Formalisten, «Selbstverweis» auf die materielle Qualität bei späteren Theoretikern —, um dann sukzessiv oder simultan zu wirken, zum

²⁶ Valéry (1957: I. 1355). Valéry (1957: I: 1357; 1356).

Es ist nur bei oberflächlicher Betrachtung erstaunlich, daß der größte Theoretiker des Films Sergej Eisenstein immer wieder die gleiche Argumentation anbietet (siehe Kloepfer 1999c; 1999d). Valéry versucht ja nicht nur, Grundlagen einer möglichen Poetik zu legen, sondern diese als Teil einer umfassenden Ästhetik zu entwickeln. Die Durchdringung seiner *Variétés* und insbesondere seiner Tagebücher von Gedanken zum Überschneidungsbereich von Ästhetik und Semiotik sind gerade deshalb faszinierend,

weil sie beides vom Vollzug her denken, also von der wahrnehmenden Erschließung der Organe und der Semiose.

Valéry (1957: I, 1357). Valéry (1957: I, 1358). Jakobson (1979: 88-96).

Beispiel appellativ wie Gracián mit den Überschriften seiner Aphorismen und metasprachlich bzw. metasemiotisch, wenn wir zu merken gezwungen sind, daß die Termini nicht wörtlich zu lesen sind, und schließlich referentiell, wenn wir zu einer Erkenntnis über unsere eigene Natur kommen. Das Maß an Polyfunktionalität ist — wie jede Wirkung — von der Kompetenz und Bereitschaft der Kommunizierenden, dem Entwicklungsstand des jeweiligen semiotischen und kulturellen Systems und — natürlich — von den soziohistorischen Bedingungen abhängig. Die mögliche Vielzahl darf jedoch nicht zugunsten einer bestimmten Form von Referenz — zum Beispiel das, was man auf einen bekannten Begriff bringen kann — aufgegeben werden. Ich komme gleich darauf zurück. Die zweite Schwierigkeit ist die der Erfassung jenseits der künstlerischen Gestalt. Seit hundert Jahren sagen Dichter auf die Frage, was sie «ausdrücken» wollten: «Wenn ich das wirklich beantworten soll, kann ich nur nochmals das Werk geben.» Ebenso lautet die radikale hermeneutische Formulierung für das Verstehen: «[...] ich verstehe nichts, was ich nicht als notwendig einsehe und konstruieren kann. Das Verstehen nach [...] [dieser] Maxime ist eine unendliche Aufgabe.»²⁹ Diese Position könnte man radikal-poetisch umformulieren: Verstehen heißt, gemäß dem Text zu produzieren. Eine semiotische Poetik bzw. Ästhetik im Sinne Valéry hat dieses Wechselverhältnis der Handlungen über das Werk zu modellieren. Schließlich gibt es als dritte Schwierigkeit die Vermittlung. Kritik und Wissenschaft kann nicht bei jedem Werk diese

unendliche Aufgabe erneut beginnen. Sie müssen und darauf will Valéry hinaus Modelle für diese «geistigen Vollzüge» anbieten. Dies ist die Aufgabenstellung, welche jede pragmatische und das heißt — vom zeichen-gesteuerten Tun ausgehende Theorie ästhetischer Kommunikation zu leisten hat. Dies ist eine ungemein klassische Position. Platon und natürlich Aristoteles entwerfen Wirkungstheorien. Bei Horaz wird meist zu Gunsten des «prodesse et delectare» das «movere» vergessen, was jedoch nicht mit oberflächlicher Affizierung gleichzusetzen ist. Ich bin dieser Frage unter vielen Aspekten nachgegangen und komme darauf später zurück.'

Wie ist die Schwierigkeit der Wirkungswerte zu lösen, die Borges mit Valéry nachgewiesen und keineswegs geklärt hat? Daß die konkrete Wirkung eines Werkes eine Funktion aus dem jeweiligen Zeichenangebot und den pragmatischen Bedingungen der Rezeption ist, haben als erste die russischen Formalisten und die Prager Strukturalisten untersucht. Doch gibt es nicht Werke, die die Bedingungen ihrer Rezeption weniger, und andere, die sie mehr steuern? Zwingen extrem hermetische Texte nicht zu einer mehr oder weniger totalen Aufgabe der historisch-pragmatischen Bedingungen? Können vor allem Texte nicht gleichzeitig und auf verschiedene Bedingungen orientiert unterschiedliche Werte im Sinne der Produktivkräfte Valéry's beinhalten, wie es bereits die Lehre vom vierfachen Schriftsinn forderte? Ebenso, wie man in den

Schleiermacher (1952: 31: 56).

Kloepfer (1999d) mit älteren und neuen Arbeiten zu Rimbaud, Baudelaire, Diderot oder Borges, Valle-Inclán, Cervantes und anderen sowie den entsprechenden Theorien der Kunst-und anderer Humanwissenschaften.

siebziger Jahren Typologien von Leerstellen erarbeitete, je nach der Art der Notwendigkeit und Möglichkeit der Ergänzung durch den Leser, kann man ganz unterschiedliche «actes de productivité» feststellen, zu welchen der Leser aufgefordert wird." Schließlich hat ein Text nicht nur eine Rezeptionsgeschichte, welche die Verarbeitung von Individuen in verschiedenen Phasen ihres Lebens, Kollektiven in historischen Momenten und nationalen Verhaltensformen umfaßt, sondern erst einmal die Geschichte während der ersten Verarbeitung: der Lektüre. Die Produktivität, von der Valéry spricht, kann gerade dadurch angeregt werden, dass ganz verschiedene Vermögen angesprochen werden, zum Beispiel in den Para- oder Intertexten an den Krisenpunkten oder am Ende." Ein Text kann anregend, selbstverständlich und leicht daher-kommen, den Leser auf eine verblüffende, anregende, herausfordernde Art enttäuschen, seine Neugier und andere Formen intellektuellen Hungers stimulieren etc., plötzlich langweilen, in totale Beliebigkeit abgleiten oder eine extreme Gier nach Wissen, Lösungen oder zumindest Orientierung erwecken und diese gerade nicht erfüllen.

Wenn wir Valéry ernst nehmen und uns auf den heraklitischen Anspruch einlassen, daß es das Werk des Geistes nur im Vollzug gibt, dann dürfen wir die Kunstwerke nicht nur von jenen «intellektuellen» Ergebnissen her bestimmen, die wir als Begriff oder Ideen in Repertoires ablegen können. Vor allem müssen wir zur Kenntnis nehmen, daß Texte mit mehr oder weniger innewohnendem Entfaltungspotential für den «Geist», in dem sie wirklich werden, sehr unterschiedliche Erinnerungsformen aktivieren können. Das Interesse für die psychischen Bedingungen der ästhetischen Wirklichkeit, das in den dreißiger Jahren allgemein, breit und auf hohem Niveau bestand, wurde durch die nationalsozialistische Diktatur und ihre Folgen in den verschiedenen intellektuellen Restaurationen zuerst auf Psychoanalyse und zuletzt auf deren unfruchtbarste Variante reduziert, nämlich die von Lacan initiierte Anwendung der sterilen Ausprägung des im Prinzip reichen linguistischen Strukturalismus auf eine Variante des Freudianismus.¹ Wenn wir uns also für einen Moralisten des 17. Jahrhunderts interessieren, dann im Hinblick auf die Frage: Wie sind jene energetischen «Werte» Valérys in dem Text Graciáns geborgen, der allein seinen Ruhm ausmacht, dem *Oráculo Manual*?² Wie können Sie uns nach mehr als drei Jahrhunderten etwas Relevantes lehren? Wieso können auch

Kloepfer (1979).

Kloepfer (1997) in Fortführung unter anderem von Genette.

Die Auseinandersetzung mit den fruchtbarsten Ideen Freuds, die wir bei Michael Bachtin (1979), Karl Bühler (1978) und Gregory Bateson (1983) finden, lassen gerade jene «Seelenlehren» wieder reich erscheinen, die in der Moralistik Grundlagen auch für Freud bildeten und die Gracián nach wie vor auch aus diesem Grund aktuell machen. Diesem Zeitgeist entspricht auch Krauss (1947: 39-44), wenn er aus dem Geist des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert

einerseits mit Nietzsche den Anspruch zeigt, dass Psychologie «wieder als Herrin der Wissenschaft anerkannt werden möge», und andererseits auf das inflationäre Psychologisieren verweist.

Alle Zitate erfolgen nach den *Obras completas* (Gracián 1960). Der *Oráculo Manual* wird nach der fortlaufenden Nummer zitiert, um das Nachlesen in der Ausgabe zu erleichtern.

Studierende ohne große romanistische Bildung — aber mit Hunger nach Lebensklugheit— mit relativ wenigen Handreichungen Gracián mit Genuß und Nutzen studieren?³⁵

2 Die Kunst der Seelenführung

Kunst ist Psychagogik im Sinne Platons.¹ Hierbei sind jedoch die inneren Vermögen, die Kant mit «Gemüt» zusammenfaßt und die Vernunft, Verstand und das Gefühl von Lust und Unlust vereinen, nicht als etwas Statisches aufzufassen, sondern als entwicklungsfähige «Organe» («fécondité») mit wachsender Kompetenz. Diese Organisationszentren des Gemütes haben einige Eigenheiten, die man in Unkenntnis des Standardwissens der biologischen bzw. neurologischen Psychologie meist übergeht.³⁷

Sie unterstützen und sichern sich wechselseitig wie die Sinne. Das gilt in der tatsächlichen Wahrnehmung genauso wie in einer vorgestellten Welt. Dieses Theorem ist für Gracián besonders wichtig, weil er in vielen Aphorismen zeigt, daß nur das Zusammenspiel der verschiedenen Seelenvermögen die wirkliche Person und ihren Geschmack ermöglicht, der, aus verschiedenen Vermögen entwickelt, so etwas wie eine zweite Natur ist, welche auf die jeweiligen Werte oder Unwerte zu reagieren imstande ist" 2. Die Organisationszentren des Gemüts werden durch Aufmerksamkeit (*attention*), Erinnerung (*retention*) und vorwegnehmende Phantasie (*protention*) gesteigert. Daher sind viele Verfahren, welche zu einem Teil die Rhetorik beschrieben hat und die von Poetik, Narrativik, Theater- und Filmtheorie etc. zu ergänzen wären, erst einmal umfassende Mittel, um die

In den letzten Jahrzehnten habe ich -- unter teilweise sehr schlechten Bedingungen drei Gracián-Seminar gehalten mit dem jeweils erstaunlichen Ergebnis, daß die Studierenden weit über das erwartbare Maß Bildung im Sinne Graciáns erwarben. Dieser dialogischen Antwort auf Gracián, die meinem Genuß entspricht, entspringt in zweifacher Dankbarkeit

³⁵ vorliegender Beitrag.

Valéry (1957- I, 1786). «La littérature est Fan de se jouer de l'âme des autres. C'est avec cette brutalité scientifique que notre époque a vue poser le problème de l'esthétique du Verbe, c'est-à-dire le problème de la forme» Liest man diese Überlegungen von 1889 weiter, so wird einerseits der Einfluß von Baudelaire und Poe deutlich, andererseits aber auch die Tatsache, daß die radikalen Innovationen des 20. Jahrhunderts auf den Wirkungstheorien des Symbolismus und damit mehr oder weniger direkt auch auf jener Romantik fußen, zu deren Vollender sich Baudelaire erklärte. Für den Film habe ich dies am Beispiel von S. Eisenstein

untersucht (Klopfer 19996). Die Frage nach den positiven Möglichkeiten und dem Mißbrauch der Psychagogik stellt Plat on vor allem im *Phaidros*, in der *Politeía* 076e, 596a-904h) und im Symposion (zum Beispiel 261a) und im *Timaios* (71a).

Das Lehrbuch von Bierbaumer / Schmidt (1996) wird vom Springer-Verlag mit einem Einband als Text gekennzeichnet, der nur den aktuellen und derzeit gesicherten Forschungsstand umfaßt. Siehe hier insbesondere die Artikel zu Gedächtnis, linker und rechter Gehirnhemisphäre, den synergetischen Formen des Zusammenwirkens von den Sinnen bis zur sozialen Interaktion.

Vgl. Klopfer (1999a-d), wo unter Einschluß anderer Humanwissenschaften und an Beispielen extrem diverser Natur das gezeigt wird, was sich aus «Descartes' Irrtum» (1994) ergibt.

grundlegenden Vermögen erst einmal wachzurufen, in gesteigerter Funktion zu erhalten und zu jenem Hochgefühl zu führen, welches man beispielsweise Enthusiasmus genannt hat und welches die Selbsterfahrung des schöpferischen Mitvollzugs ausmacht.

3. Die Gemütskräfte können in globalen Gestalten aktiviert werden, insbesondere durch Begriffe, Indizien und Ikonen, mit denen das Gemüt umgehen kann, ohne die jeweiligen «Inhalte» ganz aktualisiert haben zu müssen. Man denke daran, wie minimal zum Beispiel Ironiesignale sein können, wenn ein Text erst einmal die entsprechende Handlungsbereitschaft erweckt hat. Wenn der Leser Gracián das Spiel von «engaño» «desengaño» einmal erfaßt hat — und vor allem, wenn dies mit spielerischer Lust geschieht —, dann kann er immer feinsinniger herausfordern, bestätigen, trainieren und die «Funktionslust» des Lernens als höchstes Gut entfalten.
 4. Die Gemütskräfte wirken insbesondere dann unbewußt, wenn es sich um die gewohntesten Verarbeitungen von Zeichen handelt. Und dies sind gerade die in der Wertung einer Gesellschaft zentralen Bereiche. Sie implizieren die größte Gewöhnung. Man denke an den Umgang mit Zeit und Raum. Dies ist ein ungemein folgenreiches Theorem, das es ansatzweise bei Montaigne, Gracián, Diderot, Nietzsche und natürlich Valéry und vielen anderen gibt, das jedoch systematisch erst Gregory Bateson parallel zu Künstlern wie Eisenstein entwickelt hat.' In der Auseinandersetzung mit Freud, die erstaunlich mit der von Bachtin oder Bühler übereinstimmt, wird festgestellt, daß das Unbewußte weniger Traumatisierendes denn das Gewohnte birgt, welches den komplexesten Formen des Zusammenlebens zugrunde liegt. Es schreibt vor allem der Kunst die Fähigkeit zu, diese gerade nicht unmittelbar be- oder angreifbaren Prämissen heben zu können.
 5. Die Gemütskräfte und insbesondere jene, welche an Semiosen beteiligt sind wirken sukzessiv und simultan. Ich verwies weiter oben schon am Beispiel von Jakobsons Zeichenfunktionen darauf. Ein Beispiel aus Gracián muß hier genügen. Sein Fein- oder Scharfsinn läßt uns ein Wort buchstäblich und übertragen im Kopf wenden (zum Beispiel von einer übertragenen Bedeutung zurück zu einer wörtlichen); diese «Wendungen», welche mit allen «Figuren» der
-

Wortkunst mehr oder weniger komplex vollzogen werden müssen, um wirklich zu verstehen, laufen teilweise auf mehreren Ebenen gleichzeitig ab. So kann durch kleine, Impulse eine Simultaneität des ironischen Gestus erhalten bleiben, und gleichzeitig kann es innerhalb dieses Raumes Bilderfolgen geben: Man soll sich die Fähigkeiten von Tintenfisch, Luchs, Chamäleon oder dergleichen aneignen. Deshalb ist der Gemütszeitraum, in dem ein Stück Literatur wirkt, unterschiedlich gestaltet, je nach Art des Gedächtnisses, welches primär eingesetzt werden kann. Kurze Gedichte und Aphorismen können im Arbeitsgedächtnis simultan behandelt werden.

Baltasar Graciáns *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität

Deshalb bedarf es nicht der Komprimierung zu Gestalten für längerfristige Verarbeitungsprozesse.

⁹ Bateson (1983. 182-213).

Ästhetische Kommunikation — und vor allem literarische — kann nun zu den verschiedensten «Akten» im Sinne von Valéry führen. Das größte Problem des «Verstehens» beruht darauf, daß dies auf eine extrem enge Form kognitiver Umsetzung reduziert wurde, und zwar mit der Auflage der reflexiven und sprachlichen Ausdrückbarkeit. Gemäß der abendländischen Tradition heißt das in der Regel: Etwas wird auf den Begriff gebracht. Versuche wie die von Charles Sanders Peirce, das Geschehen im Gemüt («Interpretanten») systematisch zu differenzieren, sind von den Humanwissenschaften kaum rezipiert worden.⁴⁰ Verstehen kann ebenso die Aktualisierung eines Wissens von etwas («connaissance»: Weltwissen aller Art. «Enzyklopädie») wie die eines savoir-faire sein. Genres und andere ästhetische Gestalten aktualisieren vor allem die Kompetenzen dieses Umgehenkönnens. die beim Märchen anders als bei der Legende, bei einem Roman anders als bei einem Aphorismus sind. Gerade die (post-)modernsten Entwicklungen setzen diese Kompetenzen voraus, um mit ihnen unter anderem dekonstruktiv verfahren zu können.

Baltasar Gracián hat ein bewegtes Leben in bewegten Zeiten gelebt." Er wurde als Jesuit in den höchsten Formen der damaligen Seelenführung ausgebildet und hat eine profunde humanistische Bildung." Sein Anspruch kann als heroisch bezeichnet werden, geht es doch um nichts weniger, als den alten Heroen und den vorbildlichen Heiligen einen klugen Weltmann hinzuzufügen, dessen Entwurf und Bildung er in verschiedenen Schriften entwickelte.⁴⁴ Gracián war in verschiedenen Berufen tätig, in denen Kommunikation eine entscheidende Rolle spielte. Er pflegte das Kunsthandwerk der Rede auch mündlich mit großen Erfolg, sei es bei der Ermunterung kriegerischer Truppen oder der Ausbildung von Studierenden. Daß in allen Lehren der Moral seit

⁴⁰ der Antike die Praxis im Zentrum steht, ist unbezweifelbar.
Das sokratische Problem. daß die ethische Praxis — zum Beispiel das Liehen der Weisheit oder das Lieben des Logos (die «organische» Möglichkeit,

⁴³ Peirce (1986; 1990; 1993) mit ausgezeichnetem Stichwortverzeichnis. wovon für Gracián neben den eher semiotischen Begriffen wie Interpretant oder den Zeichentypen besonders 'Denken', 'Form'. 'Geist'. 'Gewohnheit oder 'Person'. 'Subjekt', 'Oberzeugung', 'Wirkung' und 'Zweifel' von Interesse sind

Darauf haben gleichzeitig Jolles (1930) und Bachtin (1975) verwiesen.

Krauss (1947) bietet nach wie vor den reichsten Ansatz, wenn man die kulturgeschichtlichen Bedingungen als Ursachen für Graciáns Verarbeitungsimpuls verstehen will.

Am nützlichsten erweist sich hierbei Jansen (1958), der nicht zufällig wie auch Kremers (1951), Schröder (1966), Stackelberg (1982) und viele andere aus einer Tradition kommen, die Friedrich (1949) geprägt hat und der wir das andauernde Interesse an Moralistik verdanken ,«Zur Ethik des Baltasar Gracián» vgl. Werle (1992), ein kluges Buch. das wie fast alle den *Oráculo Manual* als Steinbruch benutzt: Ansätze, Begriffe, Konzeptionen werden von Platon, Aristoteles, Thomas von Aquin etc. bis ru den Texten Graciáns verfolgt Was jedoch mach(Gracián, damit sehn *exercitum* tatsächlich zur XXXwvâi(pgatXXX; als Praxis führen kann (*Oráculo Manual* 96 [Gracián 1960: 177])? Es ist weniger wichtig, oh

Gracián z.B. im *Comulgatorio* (Werle 1992: 76) drei oder vier Seelenkräfte nach Thomas von Aquin oder Vives unterscheidet, als dass er im *Oráculo Manual* nicht nur ihre kreativen Spannungsverhältnisse vorführt und genau dies durch seine Verfahren den Leser in der Praxis der Lektüre selbst erfahren läßt.

aus Chaos Kosmos zu machen) — nur im lebendigen Austausch möglich ist, hat zur Steigerung seiner Schriften und zur Variation in den Genres geführt. Die Meditation (*El comulgatorio*), der Traktat bzw. die rhetorische Poetik (*Aire de Ingenio*), die narrative Komposition des *Criticón* weisen alle das auf, was Ulrich Schulz-Buschhaus «Gattungskombinationen» nannte, wobei es vor allem darum geht, auch die früher relativ verachteten und insbesondere die neuen literarischen Formen dem Niveau «hoher Dichtung» gleichzustellen."

3 Ein unfertiger Versuch zur ästhetischen Praxis

usar del reporte. Hase de estar más sobre el caso en los acasos. Son los ímpetus de las pasiones deslizaderos de la cordura. y allí es el riesgo de perderse. Adelántase uno mis en un instante de furor o contento que en muchas horas de indiferencia; corre tal vez en breve rato, para correrse después toda la vida. Traza la ajena astuta intención estas tentaciones de prudencia para descubrir tierra o ánimo; válese de semejantes torcedores de secretos, que suelen apurar el mayor caudal. Sea contraaridid el repone. y más en las prontitudes. Mucha reflexión es menester para que no se desboque una pasión, y gran cuerdo el que a caballo los es. Va con tiento el que concibe el peligro. Lo que parece ligera la palabra al que la arroja, le parece pesada al que la recibe y la pondera (Gracián 1960: 206).

²*Zurückhaltung nutzen.* 'Bei Zufälligkeiten darauf achten, was der Fall ist. 2Es sind die Impulse der Leidenschaften Rutschbahnen der Lebensklugheit. 'und hier liegt die Gefahr, sich zugrunde zu richten. 4Ein Moment der Wut oder der Freude führen einen weiter fort als Stunden der Gelassenheit: 'Man bewegt sich einen Moment. um ein Leben lang die Scham zu bewahren. ⁶Die listige Absicht des anderen bereitet der Klugheit solche Versuchungen, um Terrain und Gemüt zu sondieren: 'gleiches gilt für geheime Daumenschrauben, die den Vermögendsten zum Äußersten treiben. 'Zurückhaltung sei das Gegenmittel. vor allem in unmittelbarer Gewandtheit. 99Viel Vernunft bedarf es, damit die Leidenschaft nicht scheut und durchgeht, 10uⁿd groß ist ein Kluger, der sich im Sattel hält. "Behutsam bewegt sich, wer die Gefahr kennt, ⁴⁵wer sie begreift. "So leicht ein Wort dem erscheint, der es hinwirft. so schwer erscheint es dem, der aufnimmt und wiegt.

Ein Aphorismus à la Gracián ist so etwas wie ein Miniaturdrama, und das heißt eine Partitur bzw. eine Vorlage, um ein Schauspiel aufzuführen. Die Bühne ist das Gemüt des Lesers. Ähnliches gilt für ganz kurze Gedichte wie beispielsweise das Haiku. Um dies zu verstehen, muß man die ganzen kleinen Tricks an sich (verstehend) erlebt haben und dann auch noch wissen, was da vor allem unbewußt — abgelaufen ist. Hierbei ist es stets wichtig, Interpretieren des Gracián zu fragen — und Interpretieren des *Oráculo Manual* tun das viel zu selten: «Ja, wieso denn?» Die Szenerie ist die des üblichen Ortes von Urteilen: das Gericht, insbesondere das Verwaltungsgericht. Ich bemühe mich, in meiner

beschreibenden Sprache genau so zwei- oder gar vieldeutig zu sein wie

Schulz-Buschhaus (1990: 89); vgl. den schönen Hinweis auf *Oráculo Manual* 120 (Gracián 1960: 183) (*Vivir a lo plático*) auf S. 88, wobei er allerdings gemäß der philologischen

Tradition nicht darauf achtet, daß jedes Genre und insbesondere der Aphorismus à la Gracián eine jeweils andere Praxis involviert. *Agudeza* im *Oráculo Manual* ist eine Praxis, an der der fähige andere teilnehmen darf, genauer: derjenige, welcher bereit

Baltasar Gracián's *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität

ist, sich in diese mit Hilfe des Werkes einzuüben. Es

geht hierbei nicht um «Mechanismen, deren primäres Ziel die «Innovation» ist (Schulz-Buschhaus 1991: 85), sondern die Effizienz. Diese kann sich

sekundär der Neuheit wie vieler anderer Verfahren bedienen.

Gracián, um diesen Text nicht allzulang werden zu lassen. Günstigerweise ist das Deutsche manchmal sogar mehr noch als das Spanische eine «philosophie portative», die es in sich hat. Banalität und Tiefsinn sind ja nicht nur im Titel neugierigerregend zusammengeballt. Mein Verfahren ist ansatzweise ikonisch. Es imitiert den Gestus der Vorlage paraphrastisch und versucht, den Kitzel des Hin-und-Her von Bedeutungen herauszustreichen, welche die Übersetzung nur ansatzweise imitiert. Die Szenen habe ich durch hochgestellte Zahlen im Text durchnummeriert. Die Akteinteilung könnte man verfeinern. Zu fast jeder «Szene» gibt es einen ganzen Aphorismus. Diesen Nachweis muß ich jedoch auf ein anderes Mal verschieben. Parallelstellen gibt es natürlich im ganzen Werk, doch kommt es darauf nicht an, sondern auf die geistigen Figuren, zu denen uns der Text zu führen versucht. Voraussetzung ist, daß wir stutzen. An jeder Stelle, wo man stolpern, verweilen, sich wundern oder zumindest ein wenig schwanken soll, gibt es rhetorische Figuren.⁹

Der Titel gibt das Thema, die direkte Anweisung der Aufgabe.

Wieso ist Zurückhaltung beziehungsweise das Aufschieben einer Handlung, einer Re-Aktion etwas Positives oder gar Nützliches? Kann Nichtstun gutes Tun sein (vgl. *Oráculo Manual* 138 [Gracián 1960: 188] mit dem Arzt, der durch Nichthandeln heilt)? Natürlich, vor allem, wenn man davon ausgeht — wie in vielen Aphorismen entwickelt —, daß unmittelbare Reaktion oftmals «reaktionär» und das heißt so dumm oder töricht wie der Anlaß ist. Es ist eine Kunst ("arte»), die negativen Ereignisse, die einem zukommen, so zu betrachten wie einen juristischen Fall, ohne zu werten («Suspende el juicio!»). Dann nämlich ist der Kasus voller lehrreicher Elemente wie die kleinen «Unfälle» oft nichts anderes als die Botschaft des Leibes an uns sind, so daß wir ein Fall sind (typisch gehetzt, typisch ungeduldig, typisch kleinmütig, typisch arrogant aus übertriebenem Anspruch, typisch lebensgierig, ohne die Kräfte zur Erfüllung zu haben etc.). So verstehen wir, warum das erste Wortspiel («conceptismo») mit «caso — acaso», das wir deutsch gut nachbilden können, gleichsam eine intellektuelle Hürde ist.

Erster Akt (= erstes Drittel des Textes): Was es bedeutet, scheinbar zufällig⁹ aufgebracht zu werden

- 1 1. Szene: Wieso den Fall im Zufall suchen (oder im Unfall auf der Rutschbahn, zu dem uns der Gegner verführt)? Weil der Zufall, das Schicksal, das fehlende Glück — sogenannte Mächte, die über den Menschen herrschen, gegen die «nichts zu machen ist» nach Gracián eine sich selbst erfüllende Prophezeiung sind, ein Konstrukt der Menschen, um sich ihren Anteil am Schicksal zu verschleiern. Der Fall, der juristische Kasus, veranlaßt den Richter, erst einmal zu unterscheiden: «discreción»

Deshalb ist es bedauerlich, daß die seinerzeit innovativen Arbeiten von Kremers (1951) und Heger (1952) kaum Fortsetzungen gefunden haben. Der Untertitel von Heger gibt leider

eine Rückführung ins Literarische, denn es geht nur zuerst um eine «literarische Haltung», dann jedoch um konkrete Einübung.

des «discreto» ist die Urteilskraft auf der Grundlage von Unterscheidungen: Dieses und jenes Element kommt, um mir zu gefallen, das und das Element kommt aus mir, weil ich eben so ein blöder «Fall» bin, und wenn ich abwarte, wird mir noch einfallen, daß das, worüber ich mich so aufregen könnte, entweder nur schlimm erscheint und auch ganz andere Elemente in sich birgt oder umgekehrt das, worüber ich mich maßlos freuen möchte, gar nicht so ungefährlich ist. Man denke an die «Grippe», die man im Streß immer bekommt (weniger ein Krankheitszufall- oder - unfall als der Fall einer falschen Lebensführung).

«Impuls» heißt «Anstoß», plötzlicher Antrieb, Anreiz. Beweggrund, welche die Gemütskräfte des Fühlens gleichsam zur Verfügung stellen. In den Aphorismen 155 oder 135 zeigt Gracián, daß die Gefühllosigkeit gleichsam die negative Variante der Unerschütterlichkeit des Gemütes (griech. $\alpha\pi\alpha\sigma\tau\alpha\sigma\iota\alpha$) nicht erstrebenswert ist. Ebenso wenig das Fortgerissenwerden von jedem kleinen Affekt. Hier bedarf es einer Ausweitung, eines Exkurses über die abzulehnende Apathie, der später gegeben wird. Was also meint Gracián mit diesen Impulsen?

Wieso redet er von Rutschbahnen, einem eher trivialen Alltagsding, im Zusammenhang mit dem hohen Zentralbegriff «Lebensklugheit», der Fähigkeit eines herzhaft zupackenden Urteils? Hat man denn «cordura» nicht ein für allemal? Die Banalität des Ausdrucks ist Indiz für die Banalität (und Wichtigkeit) der Tatsache, daß nichts im Leben endgültig gewonnen ist.

3. Das geht zu schnell. Zwischen Impuls und Abgrund gibt es offenbar keinen Übergang.
4. «Seelenbewegungen» können einen «mitreißen». «außer sich geraten lassen» etc., bis dass man im «Strudel der Leidenschaften» versinkt. Dieses Metaphernfeld der Alltagssprache («Seele» aus dem wässrigen See der Ursuppe oder des Mutterbauches) hat eine schöne Variante mit «Wem das Herz voll ist, dem läuft der Mund über», auf die der Aphorismus am Ende zurückkommt. Dem Hochgefühl impulsiven Selbstgenusses im «schönen Gefühlsmoment», dem Aufschwung also ist der Absturz immanent. Wortspielerisch: Der Grund, weshalb man auf die Nase fällt, ist, daß man die Begründung des Hoch- oder Negativgefühls falsch sieht.

Wir sehen gleichsam das Gemütsdrama vor uns aufgeführt: Gemütsbewegungen rasen irgendwohin (egal, ob in Aggression oder Zustimmung). Ist nun Gelassenheit nicht einfach das Fehlen von Regungen, Bewegungen, tiefen und langfristigen Motivationen des Gemüts, sondern eine (Aus-)Haltung, dann kann diese Energie vom Beherrschten gut eingesetzt werden. Die «indiferencia» läßt nämlich das Gefühl durchaus zu, aber gleichsam willentlich und nicht zu Gegenreaktionen sich verführen lassend.

5. Wenn Gracián nun Sich-Gehenlassen («correr») im Lautspiel mit Sich-Schämen («correrse») verbindet, dann läßt er uns physisch erfahren, wie eng das eine

mit dem anderen verknüpft ist. Hier bedarf es einer zweiten Vertiefung, und zwar zum Problem der sprachlichen Zeichenkörper und ihrem gestuerten Potential (siehe unten).

Zweiter Akt: Nicht «zufällig», sondern perfide wurden wir vom Versucher aufgebracht und ... aufgebrochen.

6. Mögen wir auch noch so klug sein, immer gibt es jemanden, der noch listenreicher klüger sein kann — und sei es auch nur für kurze Zeit. Er macht ein kleines Experiment mit uns, versucht uns, fühlt den Puls, wie es anderenorts heißt, sucht die tiefsten Gründe, Motivationen, Sehnsüchte, und hat uns dazu aufs Glatteis geführt. Und genau das hat Gracián im I. Akt mit uns gemacht. Wir meinten, es fiele der Person, um die es geht, etwas zufällig zu, dabei stellen wir nun verblüfft fest, daß einer da war, der uns zu Fall brachte und uns zum Studierfall machte. Verblüffung! Listig hat auch der Autor sich• verhalten. Der Autor des Aphorismus tut das, was die Versuchung ausmacht: Er stellt eine Falle. Wir könnten einen Anfall von Arger über unsere halsstarrige Überzeugung bekommen, immer schon Bescheid zu wissen.
7. Das Gemüt ist der Ort, woher die verschiedenen Kräfte herauswirken und das Hereinkommende verarbeitet wird. Wie wir aus vielen Aphorismen wissen, bedarf es einer semiotischen «Entzifferungskunst», um an dessen «Gründe» zu kommen. Nachdem der gute Held des I. Aktes nun als Opfer des bösen Versuchers erscheint, kommt es zur Krise:

Geheim wird nun vorgegangen (ich bin mir nicht ganz sicher, ob ich richtig übersetze), und zwar mit seelischen Foltertmitteln. Was mag das sein? Wieso können Sie den strahlenden Guten so schrecklich in Versuchung führen? Was macht ihn so «reaktionär»? Offenbar nicht das Schicksal und im Grunde auch nicht der böse andere, sondern seine mangelnde Stärke.

Dritter Akt: Lösung und Abschluß

8. Es geht um die fehlende Konstanz. Das ist jenes Aushaltevermögen, das dem ersten Helden des Abendlands, Odysseus zugesprochen wurde. Aushalten, Auseinanderhalten, Spannungen erhalten, bis sich aus ihnen etwas ergibt. setzt erst einmal Zurückhaltung voraus, Zurückhaltung impulsiver, unüberlegter, unausgereifter Reaktionen: Gegengehandelt muß werden, aber nur durch scheinbar passives Aushalten (*retentio*) der Spannung.

Unmittelbar nichts zu tun, klingt paradox, ist jedoch die Leistung zu wissen, daß etwas geschehen muß und daß dies genau das Zurückhalten ist.
9. Das zweite große Metaphernfeld für die Seele nach dem Wässrigen ist Platons Bild von den Pferden, die der Lenker (Vernunft) braucht, um voran zu kommen, und doch ⁹ut beherrschen muß. Das spanische Sprichwort sagt, daß ein «Kluger» — sozusagen ein Studierter nicht im Sattel bleibt (nämlich der praktischen Bewährung in der Tat zum Beispiel auf dem Pferd), weil er leicht zu ängstlich ist. Die Leidenschaften sind unsere Pferdestärken: je größer, desto ungestümer, desto besser und desto gefährlicher.
10. Wenn daher jemand gleichzeitig die scheinbar ausschließlich gegensätzlichen Vermögen entwickelt hat — also still am Schreibtisch sitzen kann

und sich in der schnelle Entscheidungen fordernden Alltags- oder Extremsituation behaupten kann (er hat, wie Gracián sagt, den Arm und den Kopf), dann kommt er zu wirklichem Mut: auf dem Pferd der Leidenschaft sitzen zu bleiben und mit der aufwallenden Energie ruhig umzugehen!

I I. «El tiento», die Balancierstange, der Stock des Blinden, das Werkzeug, um etwas zu betasten, wird um so wichtiger, je mehr man die Größe der Gefahr begreift.

12. Schlußfolgerung: Der Schein beziehungsweise die Perspektive macht die Sache so schwierig.

Baltasar Gracián *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität

Gracián ballt die

Alliterationen und andere Wiederholungen: «[...] peligro! parece legera la palabra [...] parece pesada [la palabra] al que la recibe y la pondera.» Plötzlich wendet sich das Ganze noch einmal. Haltung hat, wer etwas halten kann (aushalten, einhalten, verhalten), weil er weiß, daß für den, der es erhält, je nach Bedingung die scheinbare Kleinigkeit unhaltbar oder gar unaushaltbar wirkt.

Ich habe verkürzend die entsprechende, in der deutschen Sprache versteckte Psychologie benutzt, analog zu dem Spiel des Gracián. Was ist eigentlich der Witz? Es ist das Konzept, die Empfängnis der Gefahr («el que concibe el peligro»). Dies ist zumindest zu einem großen Teil in uns. Die mit «arte» entwickelte «prudencia» ist nicht selbstgefällig, denn dann richtete sie sich bereits selbst schon wieder zugrunde, sondern auf der Hut und also behutsam. Sie schützt das gefährdete Gut vor allem dadurch, daß sie jeweils auch die Rolle des anderen einnehmen kann im Guten wie im Schlechten und sich damit selbst erstellen, selbst behaupten. selbst verantworten kann, wie das nach und mit Gracián später Kant in einem Buch darlegt, das nicht zufällig nach dem «discreto» *Kritik der Urteilskraft* heißt.

Es ist nun hoffentlich deutlich geworden, daß Gracián uns durch die verschiedenen Verfahren das, wovon die Rede ist, ein wenig hat erleben lassen. Er hat uns — wenn wir uns darauf einlassen —, ein wenig mit minimalen Gesten nach einem Plan bewegt. und das nennt man (Ein-)Übung. Diese Gesten entsprechen den rhetorischen Figuren. Diese minimalen seelischen Figuren, welche offenbar nach Gracián die eigentliche seelische Energie ausmachen. nannte Nathalie Sarraute vor sechzig Jahren *Tropismen*. Auch sie läßt sie sich mit und auf Gemeinplätzen aufführen. Militärisch gesprochen hat Gracián mit uns exerziert. Er nutzt kleine und große Fiktionen dazu, wirkliche Erfahrungen zu ermöglichen, die von bleibendem Wert sein können.

Es kommt mir weniger darauf an, Quintessenzen mit Feinsinn zur Entfaltung zu bringen, als die Abfolge von minimalen Wendungen zu verdeutlichen. Ich muß ausdrücklich betonen, daß wirkliche Spezialisten noch viel besser erfassen könnten. was Schröder in anderem Kontext die List der Vernunft nannte." Hidalgo-

Serna ist zuzustimmen, daß der «genio / ingenio» nichts Manieristisch-Artifizielles bei Gracián bedeutet, sondern «philosophisch» ist" Doch sind die «conceptuosas imágenes» nicht nur auf einzelne Bilder zu

Vgl. Schröder (1966: 1972). wo naturgemäß die Makroperspektive dominiert. Hidalgo-Remo (1985: 86-98).

beziehen, sondern auf jene feinsinnigen Gestalten, welche wir aufzuführen eingeladen sind. Es geht nicht um das Reden über Philosophie, sondern das Einüben in philosophische Haltungen bzw. Handlungsweisen. Die Innovationen, die Schulz-Buschhaus diskutiert und zu recht als das Angebot einer «nueva senda» bzw. von «nuevos (...) caminos» beschreibt, haben eine ästhetische Dimension: Und dies beruht auf Wahrnehmbarmachen, Umgehenlernen, Perspektiven-Einnehmen etc. im Sinne Valéry's. Die Mittel dazu sind Verstellungen, Täuschungen, Evokation von Vorstellungen, die als falsch entlarvt werden, Schwindel aller Art, Verwirrung und vor allem Zweifel. Und natürlich auf der anderen Seite alle Arten von Bestätigung.

Alle Autoren, die einen hohen Anspruch haben und insbesondere die mit einem hohen begleitenden Reflexionsniveau, nutzen in der Kommunikation alle Vermögen des Adressaten. Sie geben jenseits aller mehr oder weniger Gewohnheit gewordenen Anleitungen zum Mithandeln (das heißt die sprachlich, textuell und semiotisch konstitutiven Verfahren) steuernde Angebote, die ich Anfang der achtziger Jahre als «Sympraxis» bezeichnete.¹ Es geht um jene systematischen, zusätzlichen Zeichenpraxen, deren bekannteste natürlich die minimal rhetorischen sind. Jeder Kenner weiß, wie man zum Ergänzen, zum Verkehren, zum Reduzieren, zum Überbrücken durch und als mentale «Figuren» aufgefordert wird. Was man trotz der eine Zeit lang sehr erfolgreichen Adaptationen insbesondere des Prager Strukturalismus durch die Konstanzer Schule nicht systematisch verfolgt hat, ist die Tatsache, daß alles Gattungsspezifische, Stilistische, Rhetorische, Poetische, Narrativische etc. immer auch eine mehr oder weniger starke sympraktische Komponente hat. Diese macht die Zeichen in dem radikalen Sinn von Lotman ökonomisch.²

Die Einbeziehung des ganzen Lesers, die Bachtin terminologisch als Überführung von Bedeutung in Sinn und das heißt Wertung bezeichnet, ist das riesige Gebiet der textimmanenten Dialogizität es bezieht den Menschen «von Kopf bis Fuß (ein): Er wird als ganzer Mensch gebraucht, der atmet (Rhythmus), sich bewegt, sieht, hört, sich erinnert, liebt und versteht »³ Man versteht dies nur, wenn man das uralte und von Karl Bühler in die Semiotik systematisch integrierte Theorem der Versetzung annimmt: Der Leser kann sich in eine

Schulz-Buschhaus (1990: 417). Die Studie verweist auf Aphorismen immer nur im Hinblick auf die partiell referenzielle Relevanz¹ Es interessiert, was Gracián zur Neuheit in verschiedenen Aphorismen explizit sagt (*Oráculo Manual* 58; 63; 269: 81 [Gracián 1960: 165, 168, 221, 174] etc), nicht jedoch, inwiefern er sich um eine innovative Praxis der ästhetischen Kommunikation bemüht. Es geht demnach um Formulierungen oder gar Wiederholungen von «Grundgedanken», die Gracián selbst verschiedentlich äußert oder von Castiglione übernimmt oder aus älteren Quellen schöpft Der *Héroe* soll ein Meister des «disimular» sein, doch ist Gracián selbst ein viel größerer *disimular*. wenn er durch sein fingiertes Dissimulieren uns und andere Schüler praktisch lehrt, in dieser Welt zu bestehen.

Kloepfer (1999d).

Dolman (1972); vgl. Kloepfer (1999d) und Kloepfer / Landheck (1991).

Bachtin (1975: 152, 172, 353, 229, 233): leider ist das Dialogische, welches Bachtin auch nach Nietzsche (1960) entwickelt, durch die von Kristeva verursachte totale Verallgemeinerung zur «Intertextualität» / «le texte général» gänzlich unfruchtbar geworden (vgl. Kloepfer 1997).

andere Zeit, einen anderen Raum, in eine andere Person etc. bis zu den differenziertesten Bedingungen versetzen, wenn er dazu systematisch veranlaßt wird, die Kompetenz und den Willen zu dieser Hingabe hat.⁵³ Man kann diese Dimension der Sympraxis auch die werkimmanente Pragmatik nennen oder genauer: die zeichengesteuerten Handlungen oder Haltungen im Verstehensvollzug. Dies umfaßt natürlich auch Gefühle (was wären Horror-Videos der Kids ohne den «Kick»?), doch muß man sich hüten, diesen Bereich zu privilegieren. Das Gebiet ist immens" Es geht von der Wirkung des Rhythmus in der Komposition des Ganzen bis zu den indiziellen

Baltasar Graciáns *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität 33 Verweisen auf der Mikroebene, von der zum

Beispiel der klassische Kriminalroman lebt.

Bevor wir zur Mikroebene und Gracián zurückkehren, sei mit Nietzsche zumindest ein allgemeiner Aspekt skizziert, nämlich der ästhetische Zustand allgemein und die «tonische Funktion» von Kunst" Er geht davon aus, daß es Zustände gibt, «in denen wir eine *Verklärung* und *Fülle* in die Dinge legen und an ihnen dichten, bis sie unsere eigene Fülle und Lebenslust zurückspiegeln». Er zählt neben Kunst einiges wie Geschlechtstrieb, Rausch, Mahlzeit, Frühling und Ekstase auf. Es sind somit die Dinge, «welche diese Verklärung und Fülle zeigen», also im Wechselspiel stehen. Und in diesem Zustand

antwortet das animalische Dasein einer *Erregung jener Sphären*, wo alle jene Lust-zustände ihren *Sitz* haben und eine Mischung dieser sehr zarten Nuancen von animalischen Wohlgefühlen und Begierden ist der *ästhetische Zustand*. Letzterer tritt nur bei solchen Naturen ein, welche jener abgebenden und überströmenden Fülle des leiblichen *vigor* überhaupt fähig sind: in ihm ist immer das *primum mobile*. Der Nüchterne, der Müde, der Erschöpfte, der Vertrocknete (zum Beispiel der Gelehrte) kann absolut nichts von der Kunst empfangen, weil er die künstlerische Urkraft, die Nötigung des Reichtums nicht hat, wer nicht geben kann, empfängt auch nichts.⁵⁶

Man muß sich davor hüten, dies für allgemeine Schwärmerei zu halten. Bühler hat einige der zeichengesteuerten Bedingungen für «Funktionslust»⁹enannt. Es geht um die Erweckung von der allen Gemütskräften zugrundeliegenden Dynamis. Nietzsche hat in der Nachfolge Kants diesem Prinzip im Nachlaß immer wieder nachgespürt und es in verschiedene Kontexte gestellt (von denen einige mir gar nicht passen). Er rückt es in die Nähe des allesbewegenden Eros. Wenn er von «Liebe» spricht, dann nur in Anführungszeichen. Es ist «größtes Stimulans des Lebens». Ästhetische Erfahrung macht reich in Potenz (=Dynamis), und er zählt auf, inwiefern Menschen in diesem Zustand verschwenderisch sein können: Sie bekommen Mut für Abenteuer, Großzügigkeit für Großmut und Unschuld, Kraft für Glauben an Tugenden, und es

Vgl. Klopfer (1999b), wo eine Menge solcher Spiele à la Borges vorgeführt werden.

Die «Rolle des Lesers», wurde viel zu früh auf ein Tun zurückgeführt, das im Grunde jeder

Automat leisten kann. Zugegebenermaßen hat es mich eineinhalb Jahrzehnte gekostet, um einigermaßen verstehen zu können, warum zumindest mir Kunst ohne diese dynamische Dimension des Ästhetischen nicht angemessen beschreibbar erscheint (siehe Klopfer 1999d).

Nietzsche ('1960). Nietzsche (² 1960: III, 535).

wachsen «des Glücks Flügel» mit anderen «neuen Fähigkeiten»." Der Hispanist erinnert sich an die vielen Stellen hochgradiger Literatur- und Kunsttheorie bei Cervantes, die genau diesen Aspekt ausführen, und zwar teilweise schichten- und kompetenzspezifisch.⁵⁸

Der ästhetische Zustand hat einen Überreichtum von *Mittelungsmitteln*, zugleich mit einer extremen Empfänglichkeit für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der .Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen er ist *die* Quelle der Sprachen. Die Sprachen haben hier ihren Entstehungsherd: die Tonsprachen so gut als die Gebärden- und Blicksprachen. Das vollere Phänomen ist immer der Anfang: unsere Vermögen sind subtilisiert aus vollere Vermögen. Aber auch heute hört man noch tait den Muskeln, man liest selbst noch mit den Muskeln.

Jede reife Kunst hat eine Fülle Konventionen zur Grundlage insofern sie Sprache ist. Die Konvention ist die Bedingung der groben Kunst, nicht deren Verhinderung [...] Jede Erhöhung des Lebens steigert die Mitteilungs-Kraft, insgleichen die Verständnis-Kraft des Menschen. Das *Sich-hineinleben* in andere Seelen ist ursprünglich nichts Moralische, sondern eine physiologische Reizbarkeit der Suggestion: die «Sympathie» oder was man «Altruismus» nenni, sind bloße Ausgestaltungen jenes zur Geistigkeit gerechneten psychomotorischen Rapports [...]. Man teilt sich nie Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf den Gedanken zurückgelesen werden.⁵⁴

Kehren wir nun zur Mikroebene der Miniatursympraxen zurück, die bei Gracián vor allem relevant sind. Allerdings stehen sie unter der umfassenden Perspektive der Einübung in «discreción». Es ist methodisch für Aphorismen á la Gracián wie für Romane, Theaterstücke oder Filme sinnlos, einzelnen

Figuren unmittelbar irgendwelche Funktionen zuzuschreiben. Diese müssen in sich⁵⁵ korrespondieren, Gestalten («cluster») bilden. Eine Antithese kann selten ein Verhalten steuern, wird sie jedoch beispielsweise mit einem Chiasmus verbunden, dann erhöht sich die Wahrscheinlichkeit. Wenn diese darüber hinaus mit einer verblüffend wörtlich genommenen Metapher verbunden ist, haben wir eine kaum noch übersehbare Gestalt. Kremers hat zu Recht darauf verwiesen, daß solche Gestalten, dazu noch im Rhythmus präsentiert, eine zusätzliche Sicherung ausmachen."

Nietzsche (² 1960: III, 752).

Vgl. Klopfer (1986). Don Quijote erlebt und beschreibt die auch von Nietzsche thematisierte leibhaftige, im radikalen Sinn psychosomatische Wirkung: Gegenüber dem in diesem Sinn «Unliebendwerten / Unschönen» reagiert der "ästhetische Mensch» mit einem körperlich-gestuellen «Nein", erfährt ganz wörtlich Depression. Verarmung, Verlust von Kraft und die Suggestion von allem, was Schlechtbefinden verursacht, Ohnmacht und Verwesung, denn er verliert den Sinn für Sinn. "r,Alle Kunst^{wirkt} tonisch,

mehrt die Kraft, entzündet die Lust (d. h. das Gefühl der Kraft), regt alle die feineren Erinnerungen des Rausches (se. insbesondere des Enthusiasmus) an es gibt ein eigenes Gedächtnis, das in solche Zustände hinunterkommt: eine ferne und flüchtige Welt von Sensationen kehrt da zurück». Daher redet Kunst immer nur zu Künstlern, das heißt zu Menschen, welche "zu dieser Art von feiner Beweglichkeit des Leibes» fähig sind. «Der Begriff `Laie' ist ein Fehlgriff. Der Taube ist keine Spezies des Guthörigen» (Nietzsche '1960: III, 753).

Nietzsche (2 1960: III, 753-754). Kremers (1951: 42).

Wenn man im Kreis wahrer Kenner einen solchen etwas innovativen Entwurf präsentiert, ist die Gefahr groß, daß die Schwächen mehr ins Auge stechen als die möglicherweise lobenswerte Intention. Deshalb sei mit einem Aphorismus geschlossen, der dies Problem thematisiert (*Oráculo Manual* 23 [Gracián 1960: 157]):

No tener algún desdoro. El sino de la perfección, pocos viven sin achaque. así en lo moral como en lo natural, y se apasionan por ellos. pudiendo curar con facilidad. Lastímase la ajena cordura de que tal vez a una sublime universalidad de prendas

Baltasar Gracifins *Oráçdo* manual oder che Schulung der moralischen Produktivität 37 se le atreva un minimo defecto.

basta una nube a eclipsar todo un sol. Son lunares de la reputación. donde para luego. y aun repara, la malevolencia. Suma destreza sería convertirlos en realces. Desta suerte supo César laurear el natural desaire.

Keinen Makel aufweisen. Die Bestimmung der Vollkommenheit, wenige leben ohne Schwäche im Moralischen oder im Körperlichen. sie liehen sie heiß und konnten sie clod, leicht heilen- Das bedauert die Klugheit des anderen. daß sich an ein erhabenes Miteinander von Vermögen ein winziger Fehler hängt. und cinc kleine Wolke reicht, die Sonne auszulöschen. Es ist die Verfinsterung des Ansehens, welche die Mißgunst sofort kritisch aufgreift. Kurz: Es ware der Kunstgriff, sie in Ruhm zu verwandeln. So wußte Caesar ein natürliches Versagen in etwas Lobenswertes zu verwandeln.

Caesar fiel — erstmals in Afrika. wie uns kluge Kommentatoren aus dem Schatz damaligen Wissens nachweisen — vom Pferd und sagte so etwas wie: «So umarme ich Dich, afrikanische Erde!» Nun interpretierten alle diese Geste wie die des jetzigen Papstes als einen heroischen Akt, sich dem Kontinent zu stellen. Nicht jeder ist ein großer Reiter. man ist im Streß nicht immer in Form, nicht jeder ist mental schnell. es kann einen immer in bestimmten Situationen Schüchtern- oder Unwissenheit überkommen, jeder hat seine Macken. Die Aufforderung, vollkommen zu sein. ist eher paradox, wenn doch jeder Schwächen hat. Dies wird verschärft durch die elliptische Wiederholung der Aufforderung in der Variante. daß dies unser Geschick ist: Heißt das,

- a) als *genetivus subiectivus*, daß die Vollkommenheit uns bestimmt, unser Schicksal ist und wir somit vollkommen werden sollen (wie die *Liebe Gottes* hier seine Liebe zu uns bedeutet) oder
- b) daß im *genetivus obiectivus* die Vollkommenheit von uns bestimmt wird (wie die *Liebe Gottes* dann unsere Liebe zu ihm heißt).

Wenn nun Gracián das als Ellipse «hingeknallt» hätte, damit wir durch die Deautomatisation unserer selbstsicheren «Realitäts»deutung einmal anfangen würden, uns über uns selbst zu wundern? Vielleicht behauptet er sogar beides auf einmal, das würde heißen:

- a) Die (Gnade der) Vollkommenheit hat uns so gemacht, daß sie für die maximale Entfaltung des Vermögens angelegt ist («Funktionslust» nennt dies Bühler). Aber auch:
- b) Wir haben die Freiheit, selbst zu bestimmen, was wir als Vollkommenheit überhaupt erstreben wollen, sollen, möchten. Und wie hängt beides

zusammen? Ich vermerke, daß dieses Thema in der religiösen Diskussion seit Augustinus viel diskutiert wurde, sowohl vor als auch nach dem Tridentinum. Gracián aber verwendet auch den grammatischen Trick feinsinnig für die weltlichen Belange.

5 Es wird endlich Zeit, sich ein wenig zu wundern

Ebenso paradox ist, daß man nicht nur Schwächen aller Art hat, sondern sie auch heiß liebt, und sie deshalb nicht bearbeitet, wegtrainiert, heilt und also nichts daran tut ... obwohl das so leicht wäre. Wie kann etwas gleichzeitig so leicht und so schwer sein? Hier gibt es schon wieder eine Lücke. Jeder ist ein Fall wie Caesar, aber nicht jeder weiß, was er tun muß, wenn er in der Öffentlichkeit ist, und weil es so wichtig ist, in seiner Schwäche auffällt. Ein anderer kann so etwas aber sehen, also gilt der Umkehrschluß: Man sieht sich nicht genügend mit den Augen des anderen, um dadurch etwas tun zu können.⁶¹ Die Sonnenmetapher und die indirekte Mondmetapher zeigen, daß Licht (Glanz, Ruhm und überhaupt Erscheinung von etwas Gutem) auch eine Sache der Perspektive ist. Extrem: Wenn ich vor meinen Augen einen ebenso großen Gegenstand halte, sehe ich gar nicht mehr das unendliche nächtliche All. Es kommt also darauf an, die Perspektive — man könnte auch sagen: die Einstellung — zu ändern. Der Mißgünstige hält den kleinen Fehler, den er entdeckt hat, den anderen so vor Augen, daß sie vom guten Rest nichts mehr sehen. Gracián ist aber ein Lehrer des Glücks, der «Selbstgünstigkeit», wie ich einmal analog zu Kant zu formulieren wage. Wie in der Homonymie

Die Unterscheidung von Ich (aus subjektiver Sicht) und Selbst (aus der Sicht von mir, die ich von den anderen in mich hineingehe) hat George Herbert Mead in allen seinen Schriften zur Grundlage gemacht. Sie ist deshalb wichtig, weil sie die Antizipation der Reaktion des anderen zur Voraussetzung von selbstbestimmtem Handeln macht, ja zur Grundlage von Geist überhaupt. In der zitierten Rhetorikstelle gibt Aristoteles auch die wirkungsästhetische, sympraktische Anweisung, die Metapher mit einer Art Täuschung zu versehen, «denn es wird [dem Hörer] eher klar, daß er etwas gelernt hat, wenn es sich entgegen [seiner Erwartung] verhält, und die Seele selbst scheint sich zu sagen: 'Wie wichtig, doch befand ich mich im 'Irrtum'- Ferner beruht der Witz der sentenzartigen Sprache darauf, daß man nicht das sagt, was man meint (...)'» (Aristoteles 1980: 195). So sind Rätsel angenehm, denn sie «vermitteln lernen». Wortwitze und alle möglichen sprachlichen Verfahren (Neologismen, Figuren, Tropen), die eine Täuschung herbeiführen und den Zuhörer / Leser auflösen lassen, sind besonders lerneffektiv, weil sie den Zuhörer über die aufgelöste Täuschung, also die selbst-gelistete Enttäuschung mit eben der Lust am Lernen zur Erweckung seines Ingeniums führen.

Alle diese Verfahren sind besonders gut, wenn sie ebenwie beispielsweise die Homonymie

mit Ähnlichkeit und Differenz überraschend spielen. Sodann gilt Grundlage der «agudeza» und des «concepto»: «je kürzer und je antithetischer man sich ausdrückt,

desto größeren Beifall findet man. Der Grund dafür liegt darin, daß das Erfassen des Sinnes durch die antithetische Ausdrucksweise besser und durch die Kürze schneller vonstatten geht» (III, 11, 9; 1412b [Aristoteles 1980: 193-194]). Interessanterweise argumentiert Aristoteles in der Rhetorik I, 18 genauso, wie es sein späterer Leser Gracián tut: Wenn man feststellen will, was ein Gut ist, dann sehe man sich an, was unserem Gegner schadet und umgekehrt. Was diese als Übel ansahen, könnte für uns ein Gut sein. Der Feige ist dem Gegner nützlich, das Gegenteil von Feigheit ist Tapferkeit, also ist sie für uns ein Gut (1362b [Aristoteles 1980: 33]).

gleichlautende Wörter etwas gänzlich anderes bedeuten und wir nur durch den Kontext (= Einstellungsrahmen) wissen, was gemeint ist — der lebende oder der Wasser-Hahn, das schließende oder das Fürsten-Schloß, der runde oder kalte Reif, wie also die natürliche Ambiguität durch das geklärt wird, was man damit macht. so ist der Witz Caesars durch sein Ingenium praktisch geworden: Er macht den Unfall zu einem Kniefall, den Ausfall seiner praktischen Begabung zu einem Einfall seiner Intelligenz, und wendet somit nicht nur die Perspektive, sondern die Sache. Wohl gemerkt Er tut das wirklich, denn jemand kann so schwach (in einem Punkt)

Baltasar Gracián's *Oráculo manual* oder die Schulung der moralischen Produktivität 41
sein, wie er will, wenn er die Erscheinung

(gleichsam den Signifikant, den Erscheinungskörper) für einen anderen Inhalt (gleichsam den Signifié, den wirklichen Sinn) zu gebrauchen weiß, dann hat er nicht nur aus der Not eine Tugend gemacht, sondern gezeigt, was eigentlich wichtig ist nämlich: <geistreich> zu sein.

Scharfsinn («agudeza») ist die Entwicklung einer Naturbegabung (*Oráculo Manual* 60 [Gracián 1960: 167J]), die man natürliche Klugheit nennen könnte und die irgendwie jeder hat und die zu den «genios y propiedades de las personas» (*Oráculo Manual* 291 [Gracián 1960: 2261]) gehört — und zwar vor allem im Hinblick auf das eigene Glück. Aber die wenigsten entwickeln diese Möglichkeit. Hierfür wird ein ungemein interessanter psychologischer Grund genannt: Die Passion für die eigene Schwäche. Wieso sind Menschen in ihre Mängel quasi selbstverliebt? Es gibt dafür viele Gründe; der am häufigsten auftretende ist wohl, daß die Schwäche als Alibi des Nichtlernens-, des Sichnicht-Entwickeln-Müssens gebraucht werden kann. Der Unterschied zwischen einem Caesar, der sich vielleicht immer mit Scharfsinn die Welt so arrangierte, daß er auf dem Hügel über der Schlacht auf dem Pferd sitzend nicht in Gefahr kam, herunterzufallen, und uns ist, daß wir uns genau in die Situationen bringen, in denen wir wieder und wieder scheitern (Freud nennt das Wiederholungszwang). Es gibt viele Aphorismen, in denen Gracián die Entwicklung der Befähigung zum Glück und zum Glückenlassen thematisiert (siehe die Interpretation zu einem Musterbeispiel). Kurz: Scharfsinnig erkennt Caesar und nun wir mit und über Gracián's Samen, daß wir die Kunst der Perspektivenveränderung lernen müssen.

Nun erinnern wir uns sofort an diejenigen Aphorismen vor allem am Anfang des *Oráculo manual*, in denen er umgekehrt zur Verdunkelung alle Verdienste der Erhellung, Aufwertung, ja Entwicklung⁹ von minimalen Werten durch die künstliche Verdunkelung entwickelt (beispielsweise *Oráculo Manual* 3 [Gracián 1960: 151]) Würden wir den Aphorismus aus dem Kontext des spannenden Gewebes unseres Handorakels lösen, dann erführen wir nicht die Lust unendlicher weiterer Entsprechungen. Caesar rückt eine Schwäche als bedeutende und staatsmännische Geste ins rechte Licht der Umwelt und gewinnt so zu Recht Ruhm. Und nochmals: Warum wollen wir nicht ein bißchen in diesem Punkt von Caesar lernen? Weil wir selbstverliebt in die Alibischwäche sind, sowieso nie

Caesar sein zu können (und außerdem wollen wir das ja gar nicht, weil das ja ein fieser Typ war etc. etc.), obwohl es doch eigentlich darum geht, daß wir nichts für unser Glück tun, was wir tun können. Das nennt man kleinmütig. Das Handorakel gibt uns demnach vor, aus einer

durchaus kritisch-pessimistischen Annahme der Situation des Menschen einige Übungen in kritischem Optimismus mitzuspielen, die dazu geeignet sein können, das Maß unserer Selbstbestimmung zu erhöhen. Deshalb wurde Gracián von Aufklärern so geliebt.

Primärliteratur

373

- Borges, Jorge Luis (² 1996): *Obras completas*, Barcelona: Emecé.
Gracián, Baltasar (1954): *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, Madrid: Jura.
Gracián, Baltasar (1960): *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
Valéry, Paul (1957): *Œuvres*, 2 Bde. . Paris: Gallimard.

Sekundärliteratur

- Aristoteles (1980): *Rhetorik*, München: Fink.
Assmann, Aleida / Assmann, Jan (1997): «Schrift», in: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hrsg.) (1977): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1417-1431.
Bachtin, Michail M. (1975): *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Ullstein (publiziert unter dem Namen xxxVolo"sinovxxx).
Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bateson, Gregory (1983): *Ökologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [¹1981]
Bierbaumer, Niels / Schmidt, Robert F. «1996): *Biologische Psychologie*, Berlin; Heidelberg; New York: Springer.
Blanco, Mercedes (1992): *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris: Champion.
Bühler, Karl (1978): *Die Krise der Psychologie*, Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Ullstein [¹1927].
Bühler, Karl (1965): *Sprachtheorie*, Stuttgart: G. Fischer E1934'1.
Damasio, Antonio R. (1995): *Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: Paul List.
Friedrich, Hugo (1949): *Montaigne*, Bern: Francke.
Genette, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil (deutsche Ausgabe: *Einführung in den Architext*, Stuttgart: Legueil).
Genette, Gérard (1992): *Paratexte*, Frankfurt am Main; New York: Campus [¹1989].
Heger, Klaus (1952): «Baltasar Gracián: eine Untersuchung zu Sprache und Moralistik als Ausdrucksweisen der literarischen Haltung des Conceptismo»,

Diss. Heidelberg.
Hidalgo-Serna, Emilio (1985): *Das ingenöse Denken bei Baltasar Gracián*,
München: Fink.

- Hidalgo-Serna, Emilio (1991): «La 'agudeza de acción en 'El Heroe'», in: Neumeister / Briesemeister (1991: 159-170).
- Hugo, Friedrich (1949): *Montaigne*, Bern: Francke.
- Hugo, Friedrich (1957): «Zum Verständnis des Werkes», in: Grassi, Ernesto (Hrsg.) (1957): *Baltasar Gracián: Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*, Hamburg: Rowohlt, S. 212-226.
- Jakobson, Roman (1979): «Linguistik und Poetik», in: Jakobson, Roman (1979): *Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83-121 (englisch 1960).
- Jansen, Hellmut (1958): *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genève; Paris: Droz; Minard.
- Jolles, André (1972): *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile. Märchen, Witz*, Tübingen: Niemeyer (1930].
- Kloepfer, Rolf (1975): *Poetik und Linguistik: semiotische Instrumente*, München: Fink.
- Kloepfer, Rolf (1979): «Fluchtpunkt 'Rezeption': Gemeinsamkeiten szientistischer und hermeneutischer Konzeptionen in Bielefeld und Konstanz», in: Kloepfer, Rolf (Hrsg.) (1979): *Bildung und Ausbildung in der Romania*, 3 Bde., München: Fink, Bd. 3. S. 621-657.
- Kloepfer, Rolf (1986): «Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes». in: Knaller, S. / Mara, E. (Hrsg.) (1986): *Das Epos in der Romania: Festschrift für Dieter Kremers*, Tübingen: Narr, S. 145-164.
- Kloepfer, Rolf (1997): «Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip: Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie», in: Roloff, Volker (Hrsg.) (1997): *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen: Stauffenberg.
- Kloepfer, Rolf (1999a): «La puissance des prémisses anthropologiques dans la théorie du film de Sergej M. Eisenstein», in: Château, Dominique / Jost, François (Hrsg.) (1999): *Eisenstein* (Arbeitstitel. im Druck).
- Kloepfer, Rolf (1999b): «Seduction: the Borgesian Temptation of the Reader to Perform at His Best», in: de Toro, Afonso (Hrsg.) (1999): *El siglo de Borges*. Frankfurt am Main: Vervuert (in Vorbereitung).
- Kloepfer, Rolf (1999c): «Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik», in: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeck, Thomas A. (Hrsg.) (1999): *Semiotik / Semiotics: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur* Bd. 3, Berlin; New York: de Gruyter (im Druck).
- Kloepfer, Rolf (1999d): *Sympraxis Ko-Autorschaft des Publikums in Literatur und Film*, Dresden: München: Dresden University Press (in Vorbereitung).
- Kloepfer, Rolf / Landbeck, Hanne (1991): *Asthetik der Werbung: der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Krauss, Werner (1947): *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kremers, Dieter (1951): «Die Form der Aphorismen Graciáns», Diss. Freiburg im Breisgau.

Kridl, Manfred (1951): «The Integral Method of Literary Scholarship», in:
Comparative Litterature 3/1, S. 18-31.

- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink. Mead, George H. (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [1934].
- Nerlich, Michael (1994): «Gracián in der Todeszelle», in: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (Hrsg.) (1994): *De orbis Hispani unguis litteris historia moribus Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, Bd. 2, S. 1021-1066.
- Neumann, Gerhard (1976): *Der Aphorismus: zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Neumeister, Sebastian / Briesemeister, Dietrich (Hrsg.) (1991): *El mundo de Gracián: Actas del Coloquio Internacional Berlin /98S*, Berlin: Colloquium Verlag (Bibliotheca Ibero-Americana: 36).
- Nietzsche, Friedrich (1960) *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser.
- Peirce, Charles Sanders (1986-1993): *Semiotische Schriften*, 3 Bde., hrsg. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1986. 1990 und 1993.
- Platon (1964): *Sämtliche Werke*. nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, 6 Bde., Reinbek: Rowohlt [1958].
- Sartre, Jean-Paul (1948): *Qu'est-ce que la littérature?*. Pa'is: Gallimard.
- Schleiermacher, Friedrich (1952): *Hermeneutik*, herausgegeben von H. Kimmerle, in: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* (Philosophisch-Historische Klasse; 2. Abh.).
- Schröder, Gerhard (1966): *Baltasar Graciáns Criticón: eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik* München: Fink.
- Schröder, Gerhard (1972): «Gracián und die spanische Moralistik», in: Buck, August (Hrsg.) (1972): *Renaissance und Barock* Frankfurt am Main: Athenäum (*Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*; Bd. 10), S. 257-279.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1979): «Über die Verstellung und die ersten 'Primores des Héroe von Gracián». in: *Romanische Forschungen* 91, S. 411-430.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1990): «Innovation und Verstellung bei Gracián», in:

König, B. / Lietz, J.

(Hrsg.) (1990): *Gestaltung — Unigestaltung: Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen: Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Margot Kruse*, Tübingen: Narr, S. 413-427.

Stackelberg, Jürgen von (1982): *Französische Moralistik im europäischen Kontext*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Werle Peter (1992): *El heroe: zur Ethik des Baltasar Gracián*, Tübingen: Narr.

Zarate-Ruiz, Arturo (1996): *Gracián, Wit and the Baroque Age*, New York; Frankfurt am Main; Bern; Canterbury: Lang.