

Jörg Dünne (Erfurt)

Die Waffen des Menschen

Graciáns Inselhöhle und die Kulturtechniken der Weltabwehr

Die folgenden Überlegungen verstehen sich als ein Versuch, Baltasar Graciáns von 1651 bis 1658 in drei Teilen veröffentlichten allegorischen Roman *Criticón*¹ mittels eines *close reading* seiner ersten Kapitel auf die aktuelle Kulturtechnikforschung zu beziehen.² Interessant könnte eine solche Lektüre im Hinblick auf das Thema „Graciáns Künste“ vor allem deswegen sein, weil es mit ihr möglich wird, die Vielschichtigkeit dieser Künste als menschliche *artificios* zwischen *ars* und *techne* zu denken. Die Kulturtechnikforschung findet in Graciáns Texten nicht nur ein literarisches Erprobungsfeld für ihre theoretischen Ansatzpunkte, sondern sie erhält möglicherweise auch Einblick in einen Moment ihrer eigenen Genealogie, der wichtige ihrer Einsichten bereits vorwegnimmt, dabei aber auch auf ein zentrales Problem des Verhältnisses von Literatur und Kulturtechniken verweist, nämlich das Verhältnis zwischen Operationalität und Rhetorizität.

Den Ansatzpunkt für meine sich in zwei Teile gliedernden Überlegungen soll Hans Blumenbergs doppelte Auseinandersetzung mit Graciáns *Criticón* darstellen: In ihr sind zwei Fragen enthalten, die eine weitere Entfaltung im Licht der Kulturtechnikforschung verdienen, nämlich zum einen die Frage nach einer Anthropologie der Technik und zum anderen diejenige nach den Medien der vom Menschen entfalteten *artificios* sowie ihrer literarischen Gestalt.³ Blumenberg hat sich in zwei seiner größeren

¹ Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. v. Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2001. In der Folge wird aus dieser Ausgabe unter Angabe von Teil, Kapitel („crisi“) und Seitenzahl zitiert.

² Vgl. zu einem Überblick über die aktuelle Kulturtechnikforschung Harun Maye: „Was ist eine Kulturtechnik?“. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010). S. 121–136, sowie Bernhard Siegert: „Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory“. In: *Culture & Society* 6/30 (2013). S. 48–65. Zu einem aktuellen Versuch, die Kulturtechnikforschung auf die Frühe Neuzeit, auch in Spanien, zu beziehen, vgl. Tobias Nanz u. Armin Schäfer (Hg.): *Kulturtechniken des Barock. Zehn Versuche*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

³ Vgl. zur Anthropologie der Technik die aus dem Nachlass herausgegebenen Texte in Hans Blumenberg: *Geistesgeschichte der Technik*. Hg. v. Alexander Schmitz u. Bernd Stiegler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Studien mit Graciáns *Criticón* beschäftigt, zunächst in *Die Lesbarkeit der Welt* (1981)⁴ – diese erste Begegnung kreist um die allegorische Gestalt des „Descifrador“ sowie um die Überbietung des „abgenutzten Topos“ des „Buchs der Natur“ durch das von Menschen ständig neu verschlüsselte und wieder zu entschlüsselnde „Buch der Welt“.⁵ Seine zweite Auseinandersetzung mit dem *Criticón* findet in den *Höhlenausgängen* (1989)⁶ statt, wo Blumenberg grundlegender ansetzt und die erkenntniskritische Prägung des *Criticón* durch die Situation der Höhle, in der Andrenio aufwächst, im Vergleich mit dem cartesianischen *cogito* untersucht. Während die *Höhlenausgänge* die anthropologische Frage nach den Grundlagen der menschlichen Selbstwahrnehmung aufwerfen und dabei, selbst wenn dies Blumenberg nicht direkt thematisiert, auch die prekäre Abgrenzung zwischen Mensch und Tier in den Blick geraten lassen, verweist *Die Lesbarkeit der Welt* auf die Frage nach den Mitteln, mit denen sich Menschen voneinander abgrenzen. Im *Criticón* selbst lassen sich beide Fragestellungen auf die sujetkonstitutiven räumlichen Bewegungen beziehen, die diesen barocken Abenteuerroman in Form einer allegorischen Lebensreise prägen – konkret lassen sie sich an zwei Raum-Figuren auf Handlungsebene festmachen, die gleichzeitig als kulturtheoretische Denkfiguren fungieren, nämlich an der Höhle und der Insel. In den folgenden Überlegungen möchte ich zunächst ausgehend vom der Figur der Höhle und in Auseinandersetzung mit Blumenbergs *Höhlenausgängen* dem Verhältnis von Mensch und Tier bei Gracián nachgehen, um in einem zweiten Schritt in Anlehnung an Blumenbergs *Die Lesbarkeit der Welt* zur Frage des spezifisch menschlichen Umgangs mit Sprache und Schrift zu kommen, die bis in die Poetik des Textes von Gracián hineinreicht.

Von Höhle zu Höhle: Mensch und Tier

In seiner Studie mit dem Titel *Höhlenausgänge* beschreibt Blumenberg die Ausgangssituation von Graciáns *Criticón*, die geographisch auf der Atlantik-Insel St. Helena angesiedelt ist, im Vergleich mit zwei paradigmatischen Figuren des Anfangs der theoretischen Erkenntnis bzw. des praktischen Weltbezugs – er grenzt seine Lektüre klar von traditionellen philolo-

4 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. V. a. S. 108–120. Vgl. dazu auch den Beitrag von Pablo Valdivia Orozco: „Die diskrete Metapher. Blumenbergs Metaphorologie im Lichte Graciáns“. In: Radaelli, Giulia u. Johanna Schumm (Hg.): *Graciáns Künste*. Themenband *komparatistik online* 1 (2014). S. 156–184.

5 In Anlehnung an Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1993. S. 323–329; vgl. Blumenberg: *Lesbarkeit*, S. 116.

6 Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. V. a. S. 450–464.

gischen Lektüren im Zeichen der Quellen- und Einflussforschung ab:⁷ Der junge, zunächst unerfahrene Weltenpilger Andrenio tritt so in Blumenbergs Überlegungen zwischen das meditierende Subjekt des cartesianischen *cogito* und Daniel Defoes Zivilisations-Helden Robinson Crusoe. Blumenberg macht dabei deutlich, dass er gewillt ist, Graciáns Fiktion als ein kritisches fiktionales Gedankenexperiment⁸ zu verstehen, das, anders als in den cartesianischen *Meditationes de prima philosophia*, jedoch nicht zur Begründung eines unbezweifelbaren *cogito* gegen die Anfechtungen eines *genius malignus* dient, und das, anders als bei *Robinson Crusoe*, die Beschreibung des Lebens eines Menschen auf einer einsamen Insel auch nicht zum Prototyp der praktischen Einrichtung in der ‚äußeren‘, ausgedehnten Welt macht: Gracián experimentiert im *Criticón* mit der Figuration eines Menschen, der der Welt ohne den festen Bezugspunkt eines unbezweifelbaren Selbstbewusstseins ausgeliefert ist und der auch nicht angetreten ist, sich die Welt, in der er lebt, handelnd anzueignen.

Die doppelt negative Bestimmung von Andrenios Situation, die exemplarisch für die Situation des Menschen überhaupt zu verstehen ist,⁹ besteht einerseits in dem Aufwachsen fern von allen anderen Menschen – dies ist im Topos der Insel ausgedrückt –, aber auch fern von aller spezifisch menschlichen Außenweltwahrnehmung, d. h. in einer Höhle. Diese doppelte Urszene des auf sich selbst gestellten Menschen fasst Blumenberg im Kompositum der „Inselhöhle“ zusammen.¹⁰ In der Folge möchte ich mich zunächst auf die Figur der Höhle und ihre anthropologischen Implikationen konzentrieren.

Der Rekurs auf die Höhle hat bei Gracián, folgt man Blumenberg, nichts mit den proto-medialen Trugbildern des platonischen Höhlengleichnisses zu tun. Vielmehr zeigen sich in der Höhle am Beginn des *Cri-*

⁷ Um die philosophische Dignität seiner Analyse von Andrenios Höhle als „Höhle der Vernunft“ zu verteidigen, schreibt Blumenberg zur von ihm behaupteten Parallele zwischen Descartes' Meditation und Graciáns Inselhöhle: „Das sind die Spuren jenseits des Zitats, die sich der Wahrnehmung des Philologen entziehen, dem diese Selbstverdopplung des Andrenio in der Höhle bloß bildhafte Floskel bleibt.“ (Ebd., S. 455). Mit dem „Philologen“ spielt Blumenberg auf Karl Vossler und seine dreibändige Studie *Poesie der Einsamkeit* (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1935–1938) an, der glaubt, einen nur geringfügigen, an einem einzigen Zitat wirkungsgeschichtlich belegbaren Einfluss Descartes' auf Gracián ausmachen zu können.

⁸ Vgl. zur strukturierenden Funktion der „crisi“ für das *Criticón* Theodore L. Kassier: *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's „Criticón“*. London: Tamesis 1976, sowie zur Herleitung der Ausdrücke „crisi“, „Crito“ sowie nicht zuletzt des Titels *Criticón* von gr. *krinein/krisis* Hellmut Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Genf u. Paris: Droz u. Minard 1958. S. 46f.

⁹ Vgl. zur Herleitung von gr. *aner/andros* für Mann/Mensch Gracián: *Criticón* I, 1, S. 69, Anm. 26.

¹⁰ Vgl. Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 450.

ticón Grundlagen eines spezifisch menschlichen Reflexionsvermögens bereits vor aller sprachlichen Exteriorisierung – nur so kann Blumenberg überhaupt auf die Idee kommen, das Eingesperrtsein in einer Höhle mit einer cartesianischen Meditation zu vergleichen. Was für Blumenberg das Höhlendasein Andrenios und das cartesianische *cogito* vergleichbar macht, ist die Schaffung eines den *Meditationes* vergleichbaren Reflexionsraums der voraussetzungslosen Selbsterkenntnis durch Selbstverdoppelung – im Fall des in der Höhle aufwachsenden Andrenio geschieht dies noch vor dem eigentlichen Erlernen der Sprache, wie er später seinem Retter und Vater Critilo berichtet: „¡Qué de soliloquios hazía tan interiores, que aun este alivio del hablar exterior me faltaba!“¹¹

Als entscheidenden Unterschied zu Descartes lässt sich mit Blumenberg die Tatsache festhalten, dass Selbstreflexion für Gracián nie zum Ausgangspunkt einer positiven Weltaneignung im Sinn zweifelsfreier Erkenntnis wird. Während bei Descartes die Einklammerung der gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung der Welt letztlich zu einer neuen Selbstgewissheit gegenüber der Welt als *res extensa* führt, ist in Graciáns *Criticón* der Weg aus der Höhle, der durch das äußere Ereignis eines Erdbebens ausgelöst wird, von einer ebenso berausenden wie unkontrollierbaren Sinnlichkeit und allen voran Sichtbarkeit geprägt: „[L]legué a asomarme del todo a aquel rasgado balcón del ver y del vivir; tendí la vista aquella vez primera por este gran teatro de tierra y cielo.“¹²

Andrenios Fähigkeit zur sinnlichen Selbstaffektion erhebt ihn zwar von Anfang an über sein mit wilden Tieren geteiltes Schicksal in der Höhle, lässt ihn aber andererseits wehrlos auf die Welt der sinnlichen Eindrücke stoßen, weil, so Blumenberg, „an dieser Figur alles Eindruck, nichts Widerstand“¹³ ist. Es gibt bei Andrenios Inseldasein keine geregelte Vermittlung zwischen Innen- und Außenraum: Hinausgeworfen in die Welt durch die Katastrophe des Erdbebens, die als plötzlicher Höhlenausgang auch eine Art exteriorisiertes Geburtstrauma darstellt, gibt es aus dem Draußen der Sinnlichkeit keinen Weg zurück in die immerhin als minimale Positivität gesetzte Innerlichkeit vor der Welt.

Von draußen, aus der Welt betrachtet, ist nunmehr also die Höhle kein Raum der ursprünglichen Reflexivität mehr, in den man sich zur Selbstvergewisserung zurückziehen könnte, sondern das Nichts, in dem diejenigen verschwinden, die in ihrem Leben auf Erden keine bleibenden Spuren hinterlassen – so die berühmte „cueva de la nada“ in der achten *crisi* des dritten und letzten Teils des *Criticón*, mit dem die Inselhöhle zu Beginn des Romans in Spannung steht. Mit einem fast identischen Ausdruck bezeichnet Andrenio im Rückblick seine Höhle als „cueva de mi nada“, in die er sich angesichts der verkehrten Welt, des „mundo al revés“, bzw. des schmutzigen „in-mundo“ in der sechsten *crisi* des ersten Teils vergeblich

¹¹ Gracián: *Criticón*, I, 1, S. 72.

¹² Ebd., I, 1, S. 76.

¹³ Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 453.

zurückwünscht.¹⁴ Offensichtlich gibt es jedoch zwischen der „cueva de *mi nada*“ des Beginns und der „cueva de *la nada*“ fast am Ende der Reise des *Criticón*¹⁵ einen kleinen, aber entscheidenden Unterschied: Das auf die konkrete Situation eines Menschen bezogene Nichts in der Höhle des Lebensanfangs scheint im direkten Vergleich das ‚positivere‘ Nichts zu sein als das vollständig negative Nichts der umfassenden „cueva de *la nada*“, in der sich jede Spur derjenigen, die in sie eingehen, auslöscht.

Worin liegt aber diese minimale Positivität der menschlichen Situation nach Gracián beschlossen? An dieser Stelle möchte ich mich von Blumenberg und seiner Verknüpfung von cartesianischer Subjektphilosophie und Graciáns Moralistik lösen, weil Blumenberg in seiner Analyse des Höhlenausgangs erstaunlicherweise eine im Text angelegte Spur vernachlässigt, nämlich die Frage nach der Anthropologie als der Frage nach den Besonderheiten des Menschen gegenüber den Tieren.

Andrenios Aufwachsen in einer Höhle, gesäugt von wilden Tieren, verweist in bestimmten Aspekten bereits voraus auf die aufklärerischen Gedankenexperimente mit wilden Kindern,¹⁶ selbst wenn diese unter ganz anderen philosophischen Prämissen stattfinden: Was Andrenio in seiner anfänglichen Inselhöhle durchaus an ‚Welt‘ um sich spürt und was ihm in seiner Situation als Wolfskind als erstes differenzerzeugendes Prinzip dient, ist nicht allein, wie Blumenberg annimmt, sein prä-sprachliches *cogito*, sondern zumindest auch seine anthropologische Unterschiedenheit von den „fieras“, von denen er gesäugt wird bzw. mit denen er seine Kindheit verbringt: „¿Soy bruto como estos? Pero no, que observo entre ellos y entre mí palpables diferencias: ellos están vestidos de pieles; yo desabrigoado, menos favorecido de quien nos dio el ser.“¹⁷ Andrenios Selbsterfahrung im Zeichen seiner Unterschiedenheit von den Tieren, mit denen er aufwächst, erscheint in dieser Passage nicht nur als eine Erfahrung der Differenz, sondern auch noch – lange bevor dies die philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts zu einem *definiens* des Menschen und seiner Fähigkeiten gemacht hat – als eine Erfahrung des Mangels, der sich im Fehlen von schützendem Fell und auch in der Freiheitsberaubung äußert.¹⁸ Doch handelt es sich bei Andrenios Inselleben wirklich nur um den Versuch der Kompensation eines natürlichen Mangels oder zeichnet sich in dieser Situation nicht vielmehr eine grundlegende Fähigkeit des Menschen zum Einsatz von spezifischen Kulturtechniken ab?

Die Möglichkeit, die menschlichen Fähigkeiten auf das zu beziehen, was man Kulturtechniken nennen könnte, wird durch eine andere Text-

¹⁴ Gracián: *Criticón*, I, 6, S. 146f.

¹⁵ Ebd., III, 8, S. 701–723 (meine Hervorhebungen).

¹⁶ Vgl. Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2007.

¹⁷ Gracián: *Criticón*, I, 1, S. 71.

¹⁸ Vgl. zur Anthropologie des „Mängelwesens“ Mensch Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Klostermann 1990.

stelle eröffnet, die ebenfalls aus der ersten *crisi* des ersten Teils des *Criticón* stammt, die aber nicht mehr der direkten Rede Andrenios zuzurechnen ist: Ein auktorialer Erzählerkommentar schließt die Beschreibung der Begegnung des Schiffbrüchigen Critilo mit dem inzwischen aus der Inselhöhle befreiten Andrenio (seinem Sohn, wie sich später herausstellt) mit folgenden Worten ab, nachdem er zuvor beobachtet hatte, dass der junge Wilde auf der Insel zwar nicht sprechen kann, aber sehr wohl eine wache Wahrnehmung besitzt: „Que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza“.¹⁹

Hier wird dem Menschen Andrenio also immer schon gegen eine in der Natur angelegten Tendenz zum Verfall²⁰ die Fähigkeit bescheinigt, sich auf *artificios* zu berufen – sofern man hier noch von einem ‚Mangel‘ sprechen kann, erscheint dieser nun nicht mehr in der Schwäche des Menschen, sondern vielmehr in der Natur selbst angelegt,²¹ während der Mensch im Gegensatz dazu positiv als das Wesen verstanden wird, das dem ursprünglichen Verfall durch seine *artificios* (die sich hier wohl tatsächlich am besten mit dem deutschen Ausdruck ‚Kulturtechniken‘ übersetzen lassen) Einhalt gebietet.²² Diese – nicht überall im *Criticón* so positiv wie hier beurteilte Mediation der Natur durch *artificios*²³ – verweist zumindest *in*

¹⁹ Gracián: *Criticón*, I, 1, S. 68.

²⁰ Die Lesart „se pervierte“ ist dabei umstritten, sie findet sich nicht in der Erstausgabe von 1651, sondern erst in der zweiten Ausgabe von 1658; vgl. dazu den Kommentar des Herausgebers in ebd., I, 1, S. 68, Anm. 22.

²¹ Auf die Gefahr eines Anachronismus hin könnte man also mit einem bekannten Theorem aus Jacques Derridas Rousseau-Lektüre von einem „supplément d’origine“ sprechen, der die Natur von vornherein als gefallene Natur ansieht. Vgl. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit 1967. S. 441–445. Auf die Frage eines möglichen Naturzustands am Anfang des *Criticón* komme ich gleich noch einmal zurück.

²² Zum hieran anschließbaren Gedanken einer habitualisierten, durch Kulturtechniken geschaffenen „zweiten Natur“, den Gracián etwa in seinem *Oráculo manual* entfaltet, vgl. Christoph Strosetzki: „Calderóns Segismundo und die zweite Natur“. In: Matzat, Wolfgang u. Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012. S. 113–122, hier S. 113. Diese positive Sicht einer zweiten Natur ist jedoch nicht die einzige Konzeption von Natur in Graciáns Schriften – bisweilen tritt sie in Spannung mit eine harschen Gegenübersetzung von Natur auf der einen und menschlicher Kultur auf der anderen Seite gegenüber – eine Position, die man mit Philippe Descola als „Naturalismus“ bezeichnen könnte und die in seinen verschiedenen Spielarten die westliche Rationalität der Neuzeit und die ihr eigene strikte Trennung von Natur und Kultur prägt. Vgl. Philippe Descola: *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard 2005 (für den Hinweis auf Descola danke ich Kirsten Kramer).

²³ So findet sich etwa in der fünften *crisi* des ersten Teils eine Umkehrung der Bewertung der menschlichen *artificios* im Verhältnis zur von Gott geschaffenen Natur, wenn Critilo zu Andrenio anlässlich des Aufbruchs von der Insel sagt: „Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admiráolas con razón; verás

nuce auf eine positive Anthropologie der Weltaneignung durch spezifisch menschliche Kulturtechniken; jedoch wird dieser Ansatz nie wirklich zu einer Anthropologie der Technik ausgestaltet, die Andrenio zu einem Inselhelden à la Robinson Crusoe machen könnte. Um nun die Frage nach der spezifischen Gestalt der von Andrenio exemplarisch für den Menschen überhaupt entfalteten Kulturtechniken stellen zu können, gilt es zum anderen Teil des Kompositums der „Inselhöhle“ überzugehen, nämlich von der Anfangsfiguration der Höhle zu der ihr korrespondierenden, aber andere kulturtheoretische Implikationen ins Spiel bringenden Figur der Insel – auch sie ist im *Criticón* doppelt vorhanden, auch sie spannt einen Bogen vom Anfang zum Ende des Romans.

Von Insel zu Insel: Sprache und Schrift

Das *Criticón* lässt nicht nur die Stationen der allegorischen Reise der beiden Lebenspilger Critilo und Andrenio proliferieren, sondern multipliziert auch die Figurationen des Anfangs. Im Unterschied zum Szenario der *Höhle*, in dem, wie gezeigt, die Frage nach dem Menschen im Unterschied zu den Tieren verhandelt wird, ist Andrenios Leben im offeneren, aber immer noch klar umgrenzten Raum der *Insel* ganz der Entfaltung seiner spezifisch menschlichen Fähigkeiten gewidmet, zunächst allein und dann in Begleitung seines Vaters und Erziehers Critilo. Wie bereits kurz im Zuge der Analysen zu Andrenios Höhle erwähnt, ist der Neuanfang des Lebens auf der Insel als sinnliche Öffnung zur Außenwelt dabei anfänglich erstaunlich positiv konnotiert: Die Insel Andrenios erscheint zunächst wie ein irdisches Paradies,²⁴ und sie wird erst in der Folge, d. h. mit dem Auftreten anderer Menschen, zum Schauplatz eines vopolitischen bzw. vorsozialen Naturzustandes, der nun deutlich ambivalente Züge trägt. Hier nimmt das *Criticón*, möglicherweise bereits inspiriert von Thomas Hobbes,²⁵ jedoch mit anderer Stoßrichtung, die Theoriefiktion eines ursprünglichen Zustandes des Menschen vorweg, die später nicht zuletzt als Kontrastfolie für Rousseaus Naturzustand wichtig werden wird.

Zunächst aber zur Insel als Paradies: Paradiesisch ist der offene Raum, in den Andrenio nach dem Aufenthalt in seiner Inselhöhle eintritt, inso-

de hoy adelante las del artificio, que te han de espantar.“ (Gracián: *Criticón*, I, 5, S. 114).

²⁴ Vgl. zu dieser häufig gemachten Beobachtung bereits die posthum veröffentlichte Notiz von Friedrich Gundolf: „St. Helena als irdisches Paradies“. In: *Modern Language Quarterly* 6/3 (September 1945). S. 329–331. Zu einem kurzen Überblick über die Geschichte der Verknüpfung des irdischen Paradieses mit Inselräumen vgl. Volkmar Billig: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz 2010. S. 61–66.

²⁵ Vgl. dazu Mercedes Blanco: „*Homo homini lupus*: Estado de naturaleza y hombre artificial en Baltasar Gracián y Thomas Hobbes“. In: *Ínsula* 655–656 (Juli/August 2001). S. 13–16.

fern, als er zunächst gar nicht angeeignet oder in irgendeiner Weise erschlossen werden muss – er bietet sich dem Schauenden vielmehr als Theater der Welt in ekstatisch erfahrener Fülle und in momenthafter Evidenz dar. Als Andrenio von dieser Ekstase der sinnlichen Neugier in der zweiten und dritten *crisi* berichtet, verleiht sogar der stets skeptische Critilo seinem Neid über die „felicidad“²⁶ der rückhaltlosen Hingabe an die Freuden der schauenden Sinnlichkeit Ausdruck. Was Andrenio auf der Insel nach dem Verlassen seiner Höhle erfährt, ist nichts weniger als die Gesamtheit der konzentrisch aufgebauten kosmischen Ordnung nach dem Vorbild der aristotelischen bzw. ptolemäischen Kosmographien der frühen Neuzeit – Andrenio befindet sich im irdischen Paradies im „cristalino centro“ dieses Kosmos.²⁷ Der Erzählerdiskurs in der Einleitung der ersten *crisi* des ersten Teils setzt die Insel St. Helena, auf der sich die Inselhöhle befindet, programmatisch und in einer auch von frühneuzeitlichen Kosmographien verwendeten Edelsteinmetaphorik genau ins Zentrum des von den Bahnen der Gestirne nach außen umgrenzten Kosmos: Wenn Andrenio also aus seiner Höhle heraus Stück um Stück die umgebende Natur sowie die Sphären des Himmels entdeckt, so befindet er sich in einer ganz für ihn selbst eingerichteten Welt, die sich von der Mikro- bis hin zur Makrosphäre der kosmischen Ordnung erstreckt.²⁸ Hier deutet sich in der ekstatischen Wahrnehmung des zuvor in einer Höhle Eingeschlossenen zum ersten und vielleicht einzigen Mal im *Criticón* ein uneingeschränkt positiver Weltzugang an, den selbst Critilo vor dem Hintergrund der jesuitischen Imaginations-technik der *compositio loci*²⁹ als einen höchst profitablen Vorstellungsgegenstand lobt, indem er die Vorstellung einer Neugeburt in einer unberührten, paradiesischen Schöpfung zu den *artificios* besonders kluger

²⁶ Gracián: *Criticón*, I, 2, S.77.

²⁷ Im Kontext lautet die Stelle, deren Bezug zur frühneuzeitlichen Kosmographie sich v. a. über die mit einem Lob der spanischen Herrscher verknüpfte Beschreibung von St. Helena als Zentrum der weltumspannenden Macht der spanischen Monarchie in kulteranistischer Edelsteinmetaphorik herstellen lässt: „brillante círculo en cuyo cristalino centro yaze engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra“ (ebd., I, 1, S. 65). Ein mögliches Modell für diese Schau des Weltengetriebes, die auch auf einer Insel angesiedelt ist und ebenfalls von einem diaphanen Globus ausgeht, findet sich im zehnten Gesang von Luís de Camões' *Lusiadas* (vgl. Luís de Camões: *Lusiadas*. Hg. v. António José Saraiva. Lissabon: Figuerinhas 1999. S. 420–442, Str. 77–143). Vgl. dazu Jörg Dünne: „Luís de Camões und der globale Blick. Die bewegte Welt der *Lusiadas*“. In: Ganz, David u. Stefan Neuner (Hg.): *Mobile Eyes*. München: Fink 2013. S. 295–320.

²⁸ Andrenios irdisches Paradies ist in seiner mikro-/makrokosmischen Doppelgestalt zugleich Blase und Globus im Sinn von Peter Sloterdijks Sphärologie (vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären*. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998–2004).

²⁹ Zum literarischen Potenzial der jesuitischen *compositio loci*, wenngleich nicht mit direktem Bezug auf Gracián, vgl. Christian Wehr: *Geistliche Meditation und poetische Imagination: Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*. München: Fink 2009. V. a. S. 84–90.

Menschen zählt: „Por eso, los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente.“³⁰

Doch die Sinnlichkeit des irdischen Inselparadieses kann nur so lange in unmittelbarer oder imaginativ refigurierter Form genossen werden, wie sie nicht mit anderen Menschen geteilt werden muss; mit ihrer Anwesenheit kommt nämlich nun der *engaño* ins Spiel, wird die Sinnlichkeit zum Trugbild versteckter Ziele: Während die Abgrenzung gegenüber der Tierwelt Andrenio aus seiner Höhle in die, wenn auch nur momenthaft erfahrbare, Ekstase des irdischen Insel-Paradieses führt, führt ihn der erste Kontakt mit seinen menschlichen Artgenossen in die sehr viel ambivalenteren Situation eines Naturzustandes im Sinn von Thomas Hobbes. Mercedes Blanco hat dargestellt, wie das Inselfzenario in Graciáns *Criticón* im Licht von Hobbes' nahezu zeitgleichem Diktum vom ambivalenten Umgang der Menschen miteinander verstanden werden kann, die für ihre Mitmenschen zu einem gottgleichen Vorbild oder aber zu einem wolfsartigen Todfeind werden können: „profecto utrumque vere dictum est, Homo homini Deus & Homo homini Lupus.“³¹ Critilo jedenfalls vertritt in der vierten *crisi* im Hinblick auf die Erziehung Andrenios einen zugespitzt pessimistischen Standpunkt hinsichtlich der Gemeinschaft der Menschen – in konzeptistischer Metaphorik behauptet er, dass die Gesellschaft der Menschen an Wildheit sogar noch diejenige eines Wolfes überbiete und dass sich daher derjenige sogar noch glücklich schätzen könne, der unter wilden Tieren aufwächst: „Dichoso tú que te criaste entre las fieras, y ¡ay de mí! que entre los hombres, pues cada uno es un lobo para el otro, si ya no es peor el ser hombre.“³²

Doch wie Blanco weiterhin bemerkt, nutzt Gracián, anders als Hobbes, den Wolfsvergleich als Ausgangspunkt für die Beschreibung des Menschen im Naturzustand nicht, um daraus die Notwendigkeit der Begründung einer politischen Gemeinschaft abzuleiten, womit die Brücke zu den Kulturtechniken des Regierens geschlagen wäre, sondern er verbleibt auf der Ebene des individuellen Zusammenlebens bzw. der Erziehung eines jungen Individuums durch einen älteren, lebenserfahrenen Mann.³³ Dies geht einher mit einer signifikanten Einschränkung der Sphäre des kulturtechnischen Agierens des Menschen, und zwar auf den Bereich sprachlichen Handelns: Die Voraussetzungen für die Weltaneignung eines Wesens, das sich für ein Zusammenleben mit seinen Mitmenschen wappnet, beschränkt

³⁰ Gracián: *Criticón*, I, 2, S. 77. Mit dieser Bemerkung gibt Critilo natürlich nebenbei auch ein Urteil über die Kunstfertigkeit Graciáns ab, der mit der Vorstellung von Andrenios Insel genau ein solches Gedankenexperiment in Form eines fiktionalen Erzählanfangs schriftlich fixiert.

³¹ Thomas Hobbes: *Elementorum philosophiae sectio tertia: De cive*, zit. nach Blanco: „Homo homini lupus“, S. 16.

³² Gracián: *Criticón*, I, 4, S. 99.

³³ Blanco: „Homo homini lupus“, S. 16.

sich im *Criticón* im Wesentlichen auf das Sprachenlernen – die Urbarmachung der Insel als wirtschaftlicher Produktionsraum ist hier, im Unterschied zu Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ein gutes halbes Jahrhundert später, ebenso unnötig wie unmöglich: Die Insel liefert Andrenio, wie auch vielen anderen Schiffbrüchigen aus den Reiseberichten und Abenteuerromanen der Frühen Neuzeit, alles Lebensnotwendige, ohne sich ihrerseits ‚zivilisieren‘ zu lassen – allenfalls steht aus der Tradition der Reiseliteratur heraus der umgekehrte Prozess der Verwilderung eines Inselbewohners in Angleichung an die umgebende Natur als latente Drohung im Raum.³⁴ Somit wird die Insel zwar zum Ort für die Entfaltung spezifisch menschlicher *artificios*, die letztlich wieder auf eine andere Insel führen, nämlich die Insel der Unsterblichkeit – der Doppelung der Höhlen entspricht im *Criticón* also auch eine Doppelung der Inseln, wobei der Schluss des Romans die zweite Insel für diejenigen reserviert, die gerade nicht in der bereits erwähnten „cueva de la nada“ verschwinden.³⁵ Diese *artificios*, die der Mensch für seinen Lebensweg von Insel zu Insel braucht, sind jedoch bei Gracián relativ eingeschränkt, d. h. sie umfassen weder das Wirtschaften noch das Regieren, sondern allein den virtuosen Umgang mit der Sprache.

Die Sprache ist nicht selbst schon Teil der anthropologischen ‚Grundausstattung‘, die Andrenio auf seiner paradisischen Insel nach dem Verlassen der Höhle genießt. Sie setzt vielmehr ein wissendes Gegenüber voraus, das dafür sorgt, dass der Mensch für den Menschen nicht zum bedrohlichen Wolf, sondern zum schützenden Vater- und Schöpfergott wird. Dieser Gott, in dessen Rolle der Schiffbrüchige Critilo schlüpft, bringt seinem Geschöpf als erste Lektion zunächst einmal Eigennamen bei bzw. erlegt ihm gar erst seinen eigenen Namen auf, mit dem er überhaupt Teil dieser spezifischen Sprach-Schöpfung wird: „Comencó [Critilo] por los nombres de ambos, proponiéndole el suyo, que era el de Critilo, y imponiéndole a él el de Andrenio“.³⁶ Die Funktion des Sprachlehrers übernimmt Critilo, solange er Andrenios einziges menschliches Gegenüber bildet: Sprachenlernen ist für den unerfahrenen jungen Menschen zugleich Imaginäres und Symbolisches, es ist ein aus dem Spiegel hervorgehendes Nachahmungsbegehren gegenüber seinem gottgleichen Lehrer und Vater,

³⁴ Vgl. zu solchen Imaginationen der Verwilderung am Beispiel des Inca Garcilaso de la Vega sowie von Álvaro Núñez Cabeza de Vaca Jörg Dünne: „Mit Haut und Haar. Wildheit und Nacktheit bei Cabeza de Vaca und El Inca Garcilaso de la Vega“. In: Matzat, Wolfgang u. Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012. S. 141–159.

³⁵ Vgl. Blanco: „Homo homini lupus“, S. 15, zu den beiden Inseln als „límites míticos“ der menschlichen Erfahrung: „El primero es el de una naturaleza sin hombres, despelgada como un espléndido espectáculo, ante el ojo aislado de Andrenio, Adán en el paraíso de una isla desierta. El segundo límite, la Isla de la Inmortalidad, es el de un universo forjado por el artificio humano, un mundo de personas donde ha sido abolida la naturaleza.“

³⁶ Gracián: *Criticón*, I, 1, S. 69.

wenn er behauptet: „en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente“;³⁷ es ist aber auch die Annahme des Gesetzes, das ebenfalls an den Vater geknüpft ist – nicht zuletzt darum erfolgt der Spracherwerb bei Andrenio wohl so erstaunlich schnell und reibungslos. Im Unterschied zu den Wolfskindern ab dem 18. Jahrhundert und auch im Unterschied zu Friday in Defoes *Robinson Crusoe* erfordert das Sprachenlernen im *Criticón* ebenso wenig Mühe wie auch Zeit – die Sprachbeherrschung ist die Sprung-Trope der Kulturoisierung für Andrenio, und sie ist fortan auch die Waffe, die ihn befähigt, seine Auseinandersetzungen mit den anderen Menschen auszutragen.

Signifikant ist nun in der Folge die raffinierte metaphorisch-metonymische Verschiebung, mittels derer Gracián die ‚Waffen des Menschen‘ jenseits der Vater-Sohn-Dyade beschreibt. Diese Verschiebung erfolgt, als die Mitmenschen auftauchen, die Andrenio und Critilo aus ihrer vorübergehenden Einsamkeit auf der Insel St. Helena herausreißen bzw. befreien. Mit ihrer Landung auf der Insel gerät zumindest vorübergehend die Seefahrt und damit die eigentlich ja so bedeutsame frühneuzeitliche Kulturtechnik der Navigation in den Blick.³⁸ Doch sehr schnell wird auch hier von den Schiffen, von den Waffen und von der damit verbundenen materiellen Einflussnahme menschlicher Handlungen abgesehen, um ihre verderbliche Macht stattdessen auf die Macht der Sprache zu übertragen.

Ich möchte diese signifikante Verschiebung näher an einer kurzen Passage aus der vierten *crisi* des ersten Teils erläutern: Auf die (noch an seine Höhlen-Zeit bei den wilden Tieren erinnernde) Frage Andrenios, wie die Menschen, die doch über keine natürlichen Waffen wie Klauen, Rüssel, Hörner, Hauer oder spitze Zähne verfügen würden, denn überhaupt so viel Schaden anrichten könnten, antwortet Critilo, indem er die vorrangig metonymischen Körperextensionen des Menschen, die von der Körpertechnik zum Waffengebrauch führen, durch eine dominant metaphorische Beziehung von Waffen und geistiger Aggressivität ersetzt – deren prägnantester Ausdruck ist die Sprache:

–Y aun por esso –dixo Critilo– la próvida naturaleza privó a los hombres de armas naturales y como a gente sospechosa los desarmó; no se fió de su malicia. Y si esto no hubiera prevenido, ¡qué fuera de su crueldad! Ya hubieran acabado con todo. Aunque no les faltan otras armas mucho más terribles y sangrientas que éssas, porque tienen una lengua más afilada que las navajas de los leones que desgarran las personas y despedaçan las honras; tienen una mala intención más torcida que los cuernos de un toro y que hiere más a ciegas; tienen unas entrañas más dañadas que las víboras, un aliento más venenoso que el de los dragones, unos ojos envidiosos y malévolos más que los colmillos de un xabalí y que los dientes de un perro, unas narizes fisgadas (encubridoras de su irrisión) que exceden a las trompas de los elefantes.

³⁷ Ebd., I, 1, S. 70.

³⁸ Vgl. ebd., I, 4, S. 99f.

De modo que sólo el hombre tiene juntas todas las armas ofensivas que se hallen repartidas entre las fieras y así él ofende más que todas.³⁹

An dieser komplexen Stelle, die hier nur ansatzweise besprochen werden kann, kommt Graciáns Maschine der allegorischen *agudeza* vielleicht zum ersten Mal im *Criticón* so richtig in Gang: Wenn laut Ulrich Schulz-Buschhaus an Stellen wie dieser „die Materialität, die eine weltvernichtende Satire den Dingen entzieht, wie zum Ausgleich den Worten und der Sprache überantwortet“ wird,⁴⁰ so ist es besonders aufschlussreich, dass die Sprache hier gleichzeitig Gegenstand und Medium der Reflexion ist: Die „lengua“ wird von Critilo in der langen Kette der Metaphern, die die Gefährlichkeit des Menschen darstellen sollen, besonders hervorgehoben, weil sie die Liste der Waffen des Menschen eröffnet und dominiert. Die „lengua“ transformiert sich in dieser Passage selbst von einer Zunge als natürlichem Organ des tierischen Körpers zur Macht der Sprache als vom Menschen geschaffenen *organon*; analog wird die „navaja“ vom Reißzahn eines Tieres zur Bezeichnung für einen Menschen, der sich der üblen Nachrede bedient. Auffällig ist jedoch, dass die Grundbedeutung des ‚Messers‘ als des eigentlichen Gegenstands bzw. des *artificio* im kulturtechnischen Sinn, das zwischen Natur und Kultur vermittelt, hier fast vollständig übergangen wird – sein kulturtechnischer Waffencharakter wird bemerkenswerterweise nur zur Herstellung einer Verbindung zwischen den ‚materiellen‘ tierischen Waffen und den ‚geistigen‘ menschlichen Waffen benötigt. Ist diese Verbindung einmal etabliert, hat das Messer bei Gracián seine Mediationsfunktion vollständig erfüllt.

Welche Schlüsse kann man nun aus der hier vorgeführten Überführung von materieller Technik in sprachbasierte Rhetorik ziehen, die man in den sich an diese ‚Urszene‘ anschließenden *crisis* des *Criticón* immer wieder findet? Es ist keineswegs damit getan zu behaupten, dass mit diesem Schritt zur Sprachlichkeit die graciánschen *artificios* die Ebene der *techne* verlassen haben und ganz auf der ästhetischen Ebene der *ars* angekommen sind, selbst wenn es natürlich unbestreitbar ist, dass die *crisis* des *Criticón* nicht unwesentlich von einer unbändigen Lust am Sprachspiel angetrieben werden – ein Sprachspiel, das obendrein nicht mehr die aphoristische Knappheit der Maximen etwa des *Oráculo manual* respektiert, sondern sehr viel stärker zu proliferieren scheint. Doch letztlich gibt die Art, wie Gracián im *Criticón* die Operationalität von Zeichenketten steuert, auch Aufschluss über sein Verständnis von Kulturtechniken generell: Wie abschließend erläutert werden soll, zeigt sich in der sprachlichen Polemologie

³⁹ Ebd., I, 4, S. 101f.

⁴⁰ Ulrich Schulz-Buschhaus: „Baltasar Gracián: *El Criticón*“. In: Roloff, Volker u. Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Der spanische Roman*. Düsseldorf: Schwann-Bagel 1986. S. 142.

des *Criticón* ein skeptisch-moralistischer Umgang⁴¹ mit der Operationalität menschlichen Handelns, der versucht, die gefährlichen Offensivwaffen der Sprache bzw. generell der menschlichen Kulturtechniken zu taktisch eingesetzten Defensivwaffen zu machen.

Entscheidend für Graciáns Verständnis von Kulturtechniken nach Maßgabe der Sprache scheint mir dabei gerade ein Moment zu sein, das sich in einer Skepsis gegenüber jeder Akkumulation im Sinn einer Anreicherung durch rekursive Operationsketten äußert, sei es in stärker zeichenbasierten oder in materiell-technischen⁴² Zusammenhängen: Wie die Kulturtechnikforschung unter Berufung auf ein Denken in „Operationsketten“ gezeigt hat, eröffnen bereits materielle Techniken die Möglichkeiten einer Akkumulation von produzierten Gütern und ökonomischem Mehrwert, und auch Kulturtechniken des Wissens, die mit symbolischen Codes operieren, zeichnen sich durch eine rekursive Verarbeitung von Information aus, die immer darauf angelegt ist, Anschlussoperationen zu generieren, also etwa Sprache wieder in materielle Handlungen zu überführen (oder umgekehrt).⁴³ Dagegen wird durch Gracián im *Criticón*, so möchte ich es zugespitzt formulieren, Rekursivität in diesem Sinn bewusst unterbrochen: ‚Welt‘ wird bei Gracián nicht über Kulturtechniken und materielle oder kommunikative Netzwerke als Ort konstituiert, an dem man sich Schritt für Schritt in einem ‚praktischen‘ Leben einrichten kann, sei es als wirtschaftender Mensch wie Robinson Crusoe auf seiner Insel oder im Hinblick auf die politische Gemeinschaftsbildung durch den Leviathan nach Hobbes. Die von Gracián beschriebene ‚Welt‘ wird vielmehr, wenn man erst einmal das glückliche Gefängnis des reinen Sinneseindrucks, in dem Andrenio auf seiner Insel allein ist, verlassen hat, zu einer Entität, die momenthaft und in ihrer durch kein *cogito* kontrollierbaren Überfülle über den Menschen hereinbricht. Es handelt sich nunmehr um eine Welt, in der die paradiesähnliche Einbettung in einen natürlichen Versorgungszusammenhang umschlägt in eine Lebenswirklichkeit der allgegenwärtigen Täuschung und der Feindschaft.

Dabei drängt die ganze Welt potenziell in jeder sprachlicher Äußerung zur Darstellung, wie sie auch ebenso plötzlich, d. h. in der nächsten rhetor-

⁴¹ Zu Gracián als Moralist vgl. grundlegend Hugo Friedrich: „Nachwort“. In: Gracián, Baltasar: *Criticón*. Hg. v. Hugo Friedrich. Übers. v. Hanns Studniczka. Reinbek: Rowohlt 1957. S. 212–226.

⁴² Vgl. zur Unterscheidung von Zeichentechniken und materiellen Techniken Erhard Schüttpelz: „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“. In: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)? Archiv für Medien-geschichte* 6 (2006). S. 87–110. Auf den dritten Typ der von Schüttpelz untersuchten Techniken, die sog. „Ritualtechniken“, komme ich gleich noch einmal zurück.

⁴³ Vgl. hierzu in Anschluss an Bruno Latour Erhard Schüttpelz: „Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten“. In: Ders. u. a. (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 234–258.

rischen Wendung, die ihre Darstellung nimmt, wieder vernichtet und als bloße Illusion entlarvt werden kann. In jeder *crisi* des *Criticón* vollzieht sich so in gewisser Weise aufs Neue eine Welterschöpfung und eine Weltvernichtung⁴⁴ – man könnte auch, unter Berufung auf die Makrostruktur des Romans sagen: eine Bewegung von einer ersten Höhle, der „cueva de *mi nada*“, die mit selbst- und weltgebender Potenz ausgestattet ist, zu einer zweiten Höhle, der Ultrahöhle⁴⁵ bzw. der „cueva de *la nada*“, in der alle die Heraussetzungen dieser Potenz wieder genichtet werden. Das alles erfolgt im Spiegel von Graciáns Reflexion über die Sprache, die ihrerseits als Paradigma eines *in nuce* bei ihm angelegten Verständnisses von Kulturtechniken überhaupt aufzufassen ist und die man versuchsweise in die Terminologie aktueller Kulturtechnikforschung übersetzen kann.

Diese Form der Heraussetzung von ‚Weltfiktionen‘ bei gleichzeitiger Unterbrechung ihrer operationalen Folgen lässt sich möglicherweise als eine besondere, mit frühneuzeitlichen Meditations- und Askesepraktiken verwandte Form der Kulturtechniken verstehen, wie sie, wenngleich in anderen Kontexten, Erhard Schüttpelz untersucht: Schüttpelz unterscheidet in Anlehnung an Lévi-Strauss’ Unterscheidung von ‚heißen und ‚kalten‘ Gesellschaften ‚heiße‘, das heißt in der Kombination von symbolischen und materiellen Operationsketten auf Akkumulation von Wissen und Macht zielende Kulturtechniken von ‚kalten‘, nicht-akkumulierenden Ritualtechniken. Man könnte nun behaupten, dass Graciáns schwindelerregend schnelle Wendungen von Welterschöpfung zu Weltvernichtung die Symboltechniken, derer er sich bedient, aus ihrer Artikulation mit den materiellen Techniken löst und damit ihre operationalisierende Funktion ganz bewusst unterbricht: Symbolische Techniken werden bei Gracián also selbst zum Ort nicht-akkumulierender Ritualtechniken, sie treten an die Stelle von Praktiken der Meditation oder der Askese.

In eine ähnliche Richtung gehen die Überlegungen von Helmut Lethen, die zeigen, wie sich unter Berufung auf Gracián die Sprache von einer Offensiv-Waffe des Menschen zu einer defensiven ‚Armatur‘ oder ‚Rüstung‘ zur Verfertigung einer „kalten *persona*“ verstehen lässt, die sich mittels der Sprache weniger der Welt operativ zu bemächtigen als sich vielmehr immer wieder davon zu distanzieren versucht.⁴⁶ Um dies näher zu unter-

⁴⁴ Vgl. dazu Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. München: Fink 2010. S. 403–408; im Unterschied zu Ehrlichers Überlegungen möchte ich hier aber nicht so sehr die Relevanz von Graciáns Imaginationen für die Schaffung fiktionaler Welten im modernen Sinn betonen, sondern vielmehr den Prozess der Nicht-Akkumulation, die in der Serialität von Welterschöpfung und Weltvernichtung steckt, auf die Frage kulturtechnischer Operationsketten im Allgemeinen beziehen.

⁴⁵ In Anlehnung an Gaston Bachelards Formulierung der „ultra-cave“. In: Gaston Bachelard: *Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F. 1957. S. 37.

⁴⁶ Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. V. a. S. 53–75.

suchen, müsste man natürlich nicht in erster Linie den Neukontextualisierungen und -operationalisierungen der kalten *persona* im 20. Jahrhundert nachgehen, sondern u. a. mit Lethens Gewährsmann Werner Krauss⁴⁷ den historischen Voraussetzungen dieser „Lebenslehre“ Graciáns: Es steht dabei zu vermuten, dass für diese Techniken der meditativen Welterschöpfung und -vernichtung neben der bereits erwähnten Vorstellungstechnik der *compositio loci* auch die *ratio studiorum* der jesuitischen Pädagogik mit ihrem Prinzip der unablässigen *repetitio* eine Rolle spielt,⁴⁸ die immer wieder Unterbrechungen, Neuansätze und variierende Wiederholungen des einmal Gelernten fordert: „Graciáns *persona* ist ein Trennungskünstler“, heißt es dazu bündig bei Lethen.⁴⁹

Gracián lässt sich jedoch nicht restlos auf der ‚kalten‘ Seite dieser – selbst kaum anders als metaphorisch formulierbaren, auf anthropologischer und medienwissenschaftlicher Grundlage operierenden – Opposition von ‚heißen‘, d. h. akkumulierenden, und ‚kalten‘, d. h. nicht-akkumulierenden Kulturtechniken verorten: Zumindest im Sinn einer endlosen Serie von Aufzählungen, Sprachspielen und anderen rhetorischen Figuren demonstriert Graciáns *Criticón* sehr wohl eine ‚heiße‘ Technik der ungeheuren Anhäufung, wenn es sich auch programmatisch der Versuchung, aus der Fülle ‚weltliches‘ Kapital zu schlagen, verweigert und stattdessen die in jeder *crisi* aufs neue entstehende Fülle immer gleich wieder als nichtig und eines erneuten Neuanfangs bedürftig ausweist. Sprachliche Akkumulation schlägt also um in die unmittelbar darauf folgende Vernichtung des soeben Akkumulierten.

Doch kann man eigentlich, wenn man die ‚heißen‘ bzw. ‚kalten‘ Techniken der Nicht-Akkumulation bei Gracián untersucht, überhaupt noch von Techniken des Sprechens bzw. der Sprache in dem Sinn reden, wie Andrenio sie auf St. Helena von seinem Vater erlernt – oder geht es nicht eigentlich vielmehr um den Operationsraum der Schrift,⁵⁰ in dem Graciáns an der jesuitischen Pädagogik geschulten Sprach-Übungen zu spezifischen Operationsketten eigenen Rechts werden, die allererst die hier am Beispiel der „Waffen des Menschen“ beschriebene Entkoppelung von Sprache und materieller Kulturtechnik erlauben? Diese Frage nach dem Operationsraum Schrift führt abschließend noch einmal zu Blumenbergs früherer Auseinandersetzung mit Gracián in *Die Lesbarkeit der Welt* und zu seiner dort skizzierten Geschichte der Metapher des „Buchs der Welt“ zurück.

⁴⁷ Lethen bezieht sich auf die bekannte Studie von Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1947.

⁴⁸ Vgl. Jean-Yves Calvez: „Le ‚Ratio‘: charte de la pédagogie des jésuites“. In: *Études* 2953 (2001). S. 207–218. URL: http://www.ignace-education.fr/SITES/ignace-education.fr/IMG/pdf/ETU_953_0207.pdf (letzter Abruf 1.3.2014).

⁴⁹ Lethen: *Verhaltenslehren*, S. 58.

⁵⁰ Vgl. hierzu programmatisch Sybille Krämer: „Operationsraum Schrift“. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift“. In: Dies. u. a. (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Fink 2005. S. 23–61.

Allerdings gilt es aus kulturtechnischer Perspektive hinter die metaphoro-logische Fragestellung Blumenbergs zurückzugehen und das Buch nicht als bloße Metapher für das „Ganze der Erfahrbarkeit“⁵¹ zu verstehen, sondern als den tatsächlichen Ort bzw. die „Schreibszene“⁵², an der der ständige Wechsel von Akkumulation und Unterbrechung in Graciáns Umgang mit der Welt sichtbar wird. Dass dem so ist, wird bereits im *Criticón* selbst reflektiert: Wenn Blumenberg die allegorische Gestalt des „Descifrador“ als Inbegriff der ständigen horizontalen, d. h. von Menschenhand betriebenen Ver- und Entschlüsselung des „Buchs der Welt“ versteht, so ist diese Gestalt in ihrer Tätigkeit immer schon an die „brillantes caracteres“⁵³ der Schrift gebunden, in der sich eine medial kontrollierbare Form der Sinnlichkeit artikuliert, die in der Welt selbst („el mismo mundo“) das beste aller möglichen Bücher vorfindet.⁵⁴ Es sind nur die raffinierten De- und Rechiffrierer und somit diejenigen Menschen, die lesend bzw. schreibend mit der Welt umgehen, die bei Gracián der „cueva de la nada“ als Ort, an dem alle Zeichen im differenzlosen Nichts auflösen, entkommen.

Die Schrift ist somit das entscheidende *artificio*, d. h. die Kunstfertigkeit, die bei Gracián den Übergang von der Insel des Anfangs auf die den Roman abschließende Insel der Unsterblichkeit sichert – um die zweite Insel zu erreichen, in die Gracián sich und sein *Criticón* buchstäblich selbst ‚einschreibt‘, muss ein Meer aus der „preciosa tinta de los famosas escritores que en ella bañan sus plumas“⁵⁵ überquert werden: Die Unsterblichkeit gebührt bei Gracián also in erster Linie den Schriftstellern, die sich auf diese Weise einen kontrollierten Zugriff auf die Welt verschaffen.⁵⁶ Der Schluss des *Criticón* mit seiner provozierend lebensimmanenten Wendung des christlichen Jenseitsdenkens untermauert also noch einmal die charakteristische Verschiebung in Graciáns allegorischem Schreiben, die aus einer offensiven Kulturtechnik der materiellen Welteroberung ein defensives Exerzitium schreibender Selbstbewehrung macht.⁵⁷ Diese Verschie-

⁵¹ Blumenberg: *Lesbarkeit*, S. 9–17.

⁵² Vgl. dazu Rüdiger Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 759–772.

⁵³ Vgl. dazu Blumenberg: *Lesbarkeit*, S. 111f.

⁵⁴ Vgl. Gracián: *Criticón*, III, 4, S. 611.

⁵⁵ Ebd., III, 12, S. 790.

⁵⁶ Vgl. zur ‚schriftgestützten‘ Moralistik Graciáns auch bereits Jörg Dünne: „Die Tilde der Welt. Graciáns moralistische Kulturtechniken“. In: Behrens, Rudolf u. Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*. München: Fink 2010. S. 171–195. Die dort versammelten Überlegungen stellen einen ersten Versuch der Auseinandersetzung mit Graciáns Kulturtechniken dar, den der vorliegende Beitrag weiterzuführen sucht.

⁵⁷ Man müsste die Frage der weltgebenden Potenz, aber auch der generalisierten Ent-Operationalisierung bei Gracián wohl neben der Sprache selbst auch noch an einer anderen medialen Anordnung untersuchen, nämlich anhand von Graciáns Umgang mit visuellen Medien, denen Gracián durch das ganze *Criticón*

bung ist dafür verantwortlich, dass Welt bei Gracián nicht oder nur sehr ansatzweise in einem steuerbaren zeitlichen Prozess der Akkumulation durch rekursive Operationen erscheint, der ein „gemischtes Milieu“ (*milieu mixte*)⁵⁸ aus Natur und Kultur schaffen kann, sondern in erster Linie als Kippfigur zwischen vor-menschlicher Natur als Ausgangspunkt und der sich ihrer intellektuell erwehrenden Technik der schreibenden Meditation als Zielpunkt menschlicher Existenz wahrgenommen wird – nur mit dieser Technik kann für Gracián die Welt, die in der ganzen Macht ihrer Eindrücke über den Menschen hereinbricht, auch als ganze wieder auf Distanz gebracht werden. Graciáns kulturtechnische Kulturkritik beruht auf diesem Apriori, d. h. der im Medium der Schrift prozessierten Übertragung der ‚Waffen des Menschen‘ von den materiell handhabbaren Waffen auf die rhetorischen Waffen der Sprache. Die aktuelle Kulturtechnikforschung siedelt sich damit genau in der Lücke an, die Graciáns schreibende Moralistik aufreißt, wenn sie sich der Schrift als vorrangig defensiver Kulturtechnik der Weltabwehr bedient.

hindurch wahrnehmungsleitende Funktion zuweist – insbesondere der Optik mit ihren Apparaturen: Wo Andrenio auf seiner Insel sich noch ungehemmt den Ekstasen des Sehens hingeben kann, liegen die wundersamen „artificios“ des Sehens in einer Welt der Menschen eher darin, die distanzlose Nähe durch einen optisch generierten Blick aus der Ferne zu ersetzen, der nicht der Welt verfällt, sondern sie sich im Gegenteil vom Leib hält – bereits Blumenberg hat das bemerkt, wenn er von der artifiziösen Mediation optischer Dispositive behauptet, sie sei eine technische „List der Entzauberung“ (Blumenberg: *Höhlenausgänge*, S. 462).

⁵⁸ Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier 2012. S. 68.

Literaturverzeichnis

- Bachelard, Gaston: *Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F. 1957.
- Billig, Volkmar: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz 2010.
- Blanco, Mercedes: „*Homo homini lupus*: Estado de naturaleza y hombre artificial en Baltasar Gracián y Thomas Hobbes“. In: *Ínsula* 655–656 (Juli/August 2001). S. 13–16.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Ders.: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Ders.: *Geistesgeschichte der Technik*. Hg. v. Alexander Schmitz u. Bernd Stiegler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Calvez, Jean-Yves: „Le ‚Ratio‘: charte de la pédagogie des jésuites“. In: *Études* 2953 (2001). S. 207–218. URL: http://www.ignace-education.fr/SITES/ignace-education.fr/IMG/pdf/ETU_953_0207.pdf (letzter Abruf 1.3.2014).
- Camões, Luís de: *Lusíadas*. Hg. v. António José Saraiva. Lissabon: Figueirinhas 1999.
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszenen, Schreiben“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 759–772.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1948.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967.
- Descola, Philippe: *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard 2005.
- Dünne, Jörg: „Die Tilde der Welt. Graciáns moralistische Kulturtechniken“. In: Behrens, Rudolf u. Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*. München: Fink 2010. S. 171–195.
- Ders.: „Mit Haut und Haar. Wildheit und Nacktheit bei Cabeza de Vaca und El Inca Garcilaso de la Vega“. In: Matzat, Wolfgang u. Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012. S. 141–159.
- Ders.: „Luís de Camões und der globale Blick. Die bewegte Welt der *Lusíadas*“. In: Ganz, David u. Stefan Neuner (Hg.): *Mobile Eyes*. München: Fink 2013. S. 295–320.
- Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. München: Fink 2010.
- Friedrich, Hugo: „Nachwort“. In: Gracián, Baltasar: *Criticón*. Hg. v. Hugo Friedrich. Übers. v. Hanns Studniczka. Reinbek: Rowohlt 1957. S. 212–226.
- Gehlen, Arnold: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Klostermann 1990.
- Gracián, Baltasar: *El Criticón*. Hg. v. Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2001.
- Gundolf, Friedrich: „St. Helena als irdisches Paradies“. In: *Modern Language Quarterly* 6/3 (September 1945). S. 329–331.

- Jansen, Hellmut: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Genf u. Paris: Droz u. Minard 1958.
- Kassier, Theodore L.: *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's „Criticón“*. London: Tamesis 1976.
- Krämer, Sybille: „Operationsraum Schrift“. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift“. In: Dies. u. a. (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Fink 2005. S. 23–61.
- Krauss, Werner: *Graciáns Lebenslehre*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1947.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Maye, Harun: „Was ist eine Kulturtechnik?“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010). S. 121–136.
- Nanz, Tobias u. Armin Schäfer (Hg.): *Kulturtechniken des Barock. Zehn Versuche*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.
- Pethes, Nicolas: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2007.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Baltasar Gracián: *El Criticón*“. In: Roloff, Volker u. Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Der spanische Roman*. Düsseldorf: Schwann-Bagel 1986. S. 126–144.
- Schüttpelz, Erhard: „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“. In: *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)? Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006). S. 87–110.
- Ders.: „Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten“. In: Ders. u. a. (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 234–258.
- Siegert, Bernhard: „Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory“. In: *Culture & Society* 6/30 (2013). S. 48–65.
- Simondon, Gilbert: *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier 2012.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären*. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998–2004.
- Strosetzki, Christoph: „Calderóns Segismundo und die zweite Natur“. In: Matzat, Wolfgang u. Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2012. S. 113–122.
- Valdivia Orozco, Pablo: „Die diskrete Metapher. Blumenbergs Metaphorologie im Lichte Graciáns“. In: Radaelli, Giulia u. Johanna Schumm (Hg.): *Graciáns Künste. Themenband komparatistik online* 1 (2014). S. 156–184.
- Vossler, Karl: *Poesie der Einsamkeit*. 3 Bde. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1935–1938.
- Wehr, Christian: *Geistliche Meditation und poetische Imagination: Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*. München: Fink 2009.