

Hanno Ehrlicher (Augsburg)

Über die Kunst, Graciáns Kunst der Allegorie zu verstehen

Allegorieforschung allgemein und in der Gracianistik

Wer von Graciáns allegorischer Kunst reden möchte, muss zunächst einmal klären, welchen Begriff des Allegorischen er dabei eigentlich genau zugrunde legen möchte, denn der Gebrauch des Wortes ‚Allegorie‘ ist traditionell unscharf und überwölbt mehrere Problemfelder, die zwar miteinander verknüpft sind, aber keineswegs identisch. Erstens ist da die Allegorie als eine Technik der Personifikation, mit der abstrakte Eigenschaften oder Entitäten sinnlich anschaulich gemacht werden können wie z. B. in der Darstellung des Prinzips der Gerechtigkeit durch eine Göttin, die eine Wage in ihrer Hand hält. Diese Spielart der Allegorie kann – wegen ihres geradezu technischen Charakters – sicher am leichtesten gehandhabt werden, weshalb sie auch die einzige ist, die noch heute in der pädagogischen Praxis des Schulunterrichts Verwendung findet. Historisch setzte diese – mit Ausnahmen, die umso schwerer wiegen – im Grunde bis heute anhaltende Verkürzung des viel umfangreicheren allegorischen Komplexes auf die Technik der veranschaulichenden Personifizierung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ein¹ und war wohl Voraussetzung für eine im Zeichen der Aufklärung betriebene Diskreditierung der Allegorie als einer ebenso geistlos-mechanischen wie ‚unnatürlichen‘ Darstellungsform.² Zwei weitere, nicht weniger bedeutende Traditionslinien wurden im Zuge dieser Verengung tendenziell an den Rand gedrängt. Einerseits die rhetorische Bestimmung der Allegorie als einer Trope bzw. eines Vertextungsprinzips im

¹ Darauf wies schon Christel Meier hin: „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976). S. 1–70, hier S. 58f.

² Beispielhaft für diese Tendenz zur aufklärerischen Diskreditierung der Allegorie kann die Meinung Denis Diderots angeführt werden, der im Salon von 1767 äußerte: „Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais, jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours; d'où il ressort un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques et non des nôtres.“ (Denis Diderot: *Œuvres*. Hg. v. Laurent Versini. Bd. 4: *Esthétique-Théâtre*. Paris: Robert Laffont 1996. S. 811).

Sinne einer fortgesetzten Metapher, wie schon Quintilian ausführte.³ Andererseits die Allegorese als ein hermeneutisch-exegetisches Verfahren zur Auslegung eines mehrfachen Schriftsinns in Schriften, deren besondere Bedeutung gerade durch den Nachweis einer Mehrschichtigkeit des in ihnen enthaltenen Sinns belegt werden sollte. Für das Zeitalter des Barock und die Neuzeit vor der Aufklärung generell darf es aber wohl als gesichert gelten, dass der allegorische Komplex noch nicht klar ausdifferenziert war und auch noch nicht mit der späteren Tendenz zur Einseitigkeit behandelt wurde. Die drei hauptsächlichen kulturellen ‚Triebkräfte‘ der barocken Allegorik – nämlich Rhetorik, Allegorese und Emblematisik⁴ – wirkten im 17. Jahrhundert noch weitgehend ungeschieden produktiv zusammen. Die Kunst des Allegorischen feierte so in der Praxis jener Zeit in all ihren Formen eine besondere Blüte und zeigte sich in vielfältigen Gestaltungen, und das nicht trotz, sondern vielmehr wegen der weitgehenden Abwesenheit an theoretisch-systematischen Reflexionen zum Allegorischen. Auch Graciáns dreibändiger *Criticón* ist ein ergiebiges Beispiel für dieses Missverhältnis zwischen allegorischer Fülle in der barocken Kunstpraxis bei gleichzeitiger Armut an systematischer Reflexion. Zwar finden sich im Rahmen der *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648) vereinzelte Passagen zur Allegorie, aber die dort vorhandenen recht knappen Äußerungen des Jesuiten⁵ gehen kaum über die tradierten Topoi hinaus,⁶ vor allem aber sind sie Teil einer

³ Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Hg. v. Michael Winterbottom. Oxford: Oxford University Press 1970, Bd. 2. S. 498f. (= 9, 2, 46): „quem ad modum ἀλληγορίαν facit continuam μετὰφορα, sic hoc schema faciat tropos ille contextus.“

⁴ Vgl. Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen: Niemeyer 1995. S. 37–44.

⁵ Vgl. Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*. Hg. v. Evaristo Correa Calderón. 2 Bde. Madrid: Castalia 1987. Bd. 1. S. 46, 63; Bd. 2. S. 114, 173, 195, 197f., 201. Noch wesentlich geringer ist die Rolle, die das Allegorische in der ersten Version, *Arte de ingenio*, von 1642 spielt, wo die Allegorie lediglich in der einleitenden Erklärung an den Leser als eine mögliche Option zur Gestaltung des Textes erwähnt wird, die jedoch verworfen wurde: „Pudiera aver dado a este volumen la forma de alguna alegoría, ya sazonzando un combite en que cada una de las nueve Musas sirviera en delicado plato su género de Conceptos; o si no, erigiendo un nuevo monte de la mente, en competencia del Parnaso, con sus nueve Agudezas en vez de las nueve Piérides, o cualquiera otra invención. Pero heme dexado llevar del Genio Español, o por gravedad o por libertad en el discurrir.“ (Baltasar Gracián: *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Hg. v. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra 1998. S. 134).

⁶ Die Allegorie wird an diesen Stellen vor allem moralisch begründet als notwendige List zur Verhüllung einer Wahrheit, die nicht unverhüllt erscheinen darf, weil der Rezipient, der die nackte Wahrheit nicht ertragen kann, geschont werden muss bzw. umgekehrt, weil dieser Rezipient aus Überforderung heraus aggressiv werden könnte und sich die Wahrheit durch Verhüllung deshalb selbst schützen muss. Beide Begründungen sind, wie schon Gerhart Schröder formuliert, an sich „alt“ (Gerhart Schröder: *Baltasar Graciáns „Criticón“*. Eine Un-

Abhandlung, die gar keine Rhetorik darstellen will, sondern eine Konzeptistik bietet, deren genauer Ort zwischen Rhetorik, Poetik, Ästhetik und Philosophie der Forschung bis heute Rätsel aufgibt und deren Systematik – so es sie denn überhaupt gibt – alles andere als offensichtlich ist. Der untergeordneten Rolle, welche die Allegorie in dieser dichtungstheoretischen Schrift Graciáns noch spielt, steht dagegen die Dominanz der Allegorie in seiner kurzen Zeit darauf folgenden schriftstellerischen Praxis im *Criticón* (1651-1657) gegenüber. Die bisherige Forschung zu Gracián hat natürlich schon mehrfach versucht, diese Kluft zu schließen und die Praxis des Autors theoretisch einzuholen. Bevor ich mit einem eigenen Deutungsversuch einsetze, empfiehlt es sich daher, einen kurzen Überblick über das bisher Geleistete zu geben. Schließlich können ja selbst Zwerge bekanntlich weit blicken, wenn sie sich auf die Schultern von Giganten stellen, jedenfalls weiter als beim törichten Versuch, sich ausschließlich auf die eigenen subjektiven Fähigkeiten zu verlassen.

Graciáns *Criticón* wurde schon von seinem Kenner und Übersetzer Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* als eines von „drei ausführliche[n] allegorische[n] Werke[n]“ der Weltliteratur gewürdigt, wobei es den einzig explizit allegorischen Roman darstelle neben den beiden implizit bzw. „versteckt[]“ allegorischen, als welche Schopenhauer Swifts *Gulliver* und Cervantes' *Don Quijote* bespricht. Der „unvergleichliche Criticon“ sei, so Schopenhauer,

ein große[s] und reiche[s] Gewebe aneinandergknüpfter, höchst sinnreicher Allegorien [...], die hier zur heitern Einkleidung moralischer Wahrheiten dienen, welchen er ebendadurch die größte Anschaulichkeit erteilt und uns durch den Reichtum seiner Erfindungen in Erstaunen setzt.⁷

Den quantitativen Aspekt des von Schopenhauer nur summarisch hervorgehobenen Reichtums der allegorischen Textur hat die moderne Gracián-Forschung schon seit längerem mit positivistischer Akribie im Einzelnen belegt. Miguel Romera-Navarros erstellte bereits in seiner kommentierten Edition des Textes 1938 im Sachregister eine umfangreiche Liste wesentlicher allegorischer Passagen⁸ und erweiterte diese Übersicht dann kurze Zeit darauf in einem Artikel, in dem er insgesamt 73 Allegorien aufzählt.⁹ Einen Schritt weiter gingen dann Gerhart Schröder 1966¹⁰ und etwas spä-

tersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik. München: Wilhelm Fink 1966. S. 149).

⁷ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Wolfgang von Löhneysen. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. Bd. 1. § 50. S. 338.

⁸ Vgl. Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. v. Miguel Romera-Navarro. Philadelphia: Philadelphia University Press 1938. Bd. 3. S. 454.

⁹ Miguel Romera-Navarro: „Las alegorías del Criticón“. In: *Hispanic Review* 9/1 (1941). S. 151–175.

¹⁰ Schröder: *Baltasar Graciáns „Criticón“*.

ter Theodore L. Kassier, der 1974 die erste Monographie vorlegte, die ausschließlich der Allegorie des *Criticón* gewidmet war und dabei zwischen einer makro-, einer meso- und einer mikrostrukturellen Ebene des Allegorischen unterschied. Bei allem Bemühen, die Vielfalt der allegorischen Formen des Romans zu systematisieren, konstatiert der Interpret am Ende allerdings ein wenig ratlos, dass die Proliferation allegorischer Formen keine logische Kohärenz und Stringenz des Ganzen ergebe:

While it is possible to identify and at times to interrelate Gracián's particular ideas, they do not form a coherent whole or what might be considered a consistent philosophical system. Their essentially fragmentary, particular nature is confirmed by the nature of their exposition in Gracián's previous works, where they are enumerated in the form of discrete *reales*, *primores*, or the individual aphorisms of the *Oráculo manual*. The unity achieved in the *Criticón*, though not without its significances, is an aesthetic and not a logical one.¹¹

Der Roman würde demnach zwar allegorisch funktionieren, bleibe philosophisch aber wegen des Fehlens einer zentralen Leitidee unbefriedigend. Der „Reichtum“ an „Erfindungen“ im *Criticón*, der den Moralisten Schopenhauer noch positiv in Erstaunen versetzte und in dem auch Gerhart Schröder ein qualitatives Mittel der moralisch-kritischen Analyse erkannte,¹² verwandelt sich offenbar dann zum Problem, wenn Einheitlichkeit und Selbstidentität als eine zentrale Norm des Denkens auch an die allegorische Kunst herangetragen wird.

Nach der philosophischen Kritik, die Kassier am *Criticón* formuliert, erschien eine ganz anders geartete Form der Kritik mit Luis F. Avilés' Studie *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón* von 1998, der zweiten und bis dato letzten Monographie zur Allegorie des *Criticón*. Avilés entdeckt die von Kassier vermisste funktionale Einheit der allegorischen Textur wieder, die er anders als Schröder aber nicht als eine moralisch-verbessernde Kritik des falschen Scheins der Welt interpretiert, sondern als aggressive Verneinung oder Vernichtung des Anderen. Avilés' ideologie- und sozialkritische Stoßrichtung wird dabei schon deutlich, wenn er die Allegorie etymologisch aus dem ‚anders sprechen‘ (*allos agoreun*) herleitet und diesen Sachverhalt so deutet, dass das andere, allegorische Sprechen als eine bewusste Abkehr von der kommunikativen und sozialen Norm der Agora erscheint – Avilés spricht gar vom „rechazo paranoico de lo público“.¹³ Gracián's Allegorie wäre demnach im Grunde eine antidemo-

¹¹ Theodor L. Kassier: *The truth disguised. Allegorical structure and technique in Gracián's „Criticón“*. London: Tamesis 1976. S. 133.

¹² Gerhart Schröder versucht insgesamt zu zeigen, „daß das *Criticón* tatsächlich sehr konsequent das ist, was der Titel andeutet: ein Werk der Analyse“ (Schröder: *Baltasar Gracián's „Criticón“*, S. 11).

¹³ Luis F. Avilés: *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*. Madrid: Fundamentos 1998. S. 108.

kratische Agoraphobie und letztlich eine Allophobie, die auf eine reaktio-
näre Unterdrückung des Anderen in seinen unterschiedlichen Gestaltun-
gen hinausläuft: Unterdrückung des sozialen Anderen, das sich auf dem
Marktplatz und in der Welt tummelt und von Gracián moralisch genichtet
werde, Unterdrückung des kulturellen Anderen, das entweder systema-
tisch abgewertet werde (im Falle der nicht-spanischen Nationen) oder aus
der Erzählwelt ausgeschlossen sei (im Falle Amerikas), und, *last but not
least*, Unterdrückung des geschlechtlichen Anderen, das in Gestalt der
Weiblichkeit als Prinzip der Täuschung verleumdet und satirisch attackiert
werde.

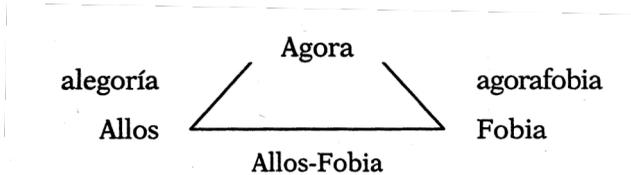


Abbildung 1:
Graciáns Allegorik als Agoraphobie¹⁴

Avilés' Studie ist mit dieser Lektüre des *Criticón* als einem allegorisch
gestalteten, aber in seinen Intentionen klar bestimmbaren Werk eines
sozial reaktionären Autors sicher originell und bietet durch den Nachweis
einer durchgängigen ideologischen Funktionalisierung des Allegorischen
auch die von Kassier so vermisste Einheitlichkeit des Textganzen. Zugleich
liegt in dieser Funktionsbestimmung aber auch unvermeidlich eine Ver-
einseitigung eines typisch barocken allegorischen Komplexes. Das *allos* der
Allegorik Graciáns wird letztlich auf die negative Abwehr der vorhandenen
Welt und des in ihr vorhandenen Potentials zur Alteritätserfahrung redu-
ziert. Das Anderssprechen der Allegorie stellte für Gracián selbst aber wohl
mehr dar als nur eine antidemokratische Form, anders zu sprechen, es
beanspruchte auch, ein Anderes als Wahrheit auszusprechen. Der Text
wirkt deshalb sicher nicht nur allophob, sondern ist auch allophil konzi-
piert und kann auch so verstanden werden. Ziel einer philologisch-herme-
neutischen Lektüre wäre es, die allegorische Komplexität des Werkes nicht
nur kritisch als Mangel an Einheitlichkeit zu behandeln oder ebenso kritisch
auf eine negative Moral der Alteritätsverneinung zu reduzieren, son-
dern auch zu erkennen, dass das Allegorische dabei einen Raum neuer
Möglichkeiten eröffnet, Möglichkeiten des Barock, die keineswegs nur auf
eine mittelalterliche Weltansicht zurückverweisen, die in der Gewissheit des
Glaubens auf scheinbar gesicherten Wissensbeständen ruhte, sondern die
gleichzeitig auch in die Moderne und ins Offene führen.

¹⁴ Interpretationsschema aus ebd., S. 109.

Zum Begriffsgebrauch von ‚Allegorie‘ im *Criticón*

In einem ersten Schritt zu einem solchen hermeneutischen Verstehen kann man vom Gebrauch des Begriffs der Allegorie in Gracián's Werk selbst ausgehen. Auffällig ist dabei zunächst, dass der Begriff dort nur sehr sparsam eingesetzt wird und sich Gracián, anders als sein Kommentator Romero-Navarro, keineswegs in erster Linie auf die Technik der veranschaulichenden Personifikation des Abstrakten bezieht, sondern vor allem auf das exegetische-hermeneutische Verfahren der Allegorese. In diesem Sinne verwendet er „alegoría“ ein erstes Mal im Vorwort an den Leser („A quien leyere“), wo er seinen *Criticón* als eine überbietende Imitatio unterschiedlichster Genre ausweist:

En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Eliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo.¹⁵

Mit Verweis auf die Allegorien Homers stellt Gracián sein eigenes allegorisches Verfahren in eine prominente Traditionslinie. Diese reicht bis in die Homer- und Mythenhermeneutik des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts zurück, die nach der Antike im christlichen Kontext allerdings in eine spannungsvolle strukturelle Konkurrenz zur heilsgeschichtlichen Allegorese der Bibel geriet, die sich über die Auslegung der Heiligen Schrift hinaus auch in der Predigtpraxis als ein beliebtes, aber nicht unumstrittenes Verfahren etablierte. An anderer Stelle – nun nicht mehr im Para-, sondern schon im Haupttext des Romans – wird dieses Konfliktfeld auch direkt angesprochen. In der zehnten *crisis* des dritten Teils („La rueda del tiempo“) wird ausdrücklich die Anwendung tropisch-rhetorischer Allegorien bei der Auslegung der Heiligen Schrift in der geistlichen Predigtpraxis als eine verderbliche Mode kritisiert:

Lo mismo que en la cátedra sucedía en el pulpito con notable variedad, que en el breve rato que se asomaron a ver la rueda notaron una dozana de varios modos de orar. Dexaron la sustancial ponderación del sagrado texto y dieron en alegorías frías, metáforas cansadas, haziendo soles y águilas los santos, inares las virtudes, teniendo toda una hora ocupado el auditorio pensando en una ave o una flor. Dexaron esto y dieron en descripciones y pinturillas. Llegó a estar muy valida la humanidad, mezclando lo sagrado con lo profano, y començava el otro afectado su sermón por un lugar de Séneca, como si no huviera San Pablo ya con traças, ya sin ellas, ya discursos atados, ya desatados, ya uniendo, ya postulando, ya echándolo todo en frascillas y módulos de dezir, rascando la picacón de las orejas de quatro impertinentillos bachilleres, dexando la sólida y sustancial doctrina y aquel

¹⁵ Gracián: *El Criticón*, I, „A quien leyere“, Bd. 1, S. 98.

verdadero modo de predicar del boca de oro y de la ambrosía dulcísima y del néctar provechoso del gran prelado de Milán.¹⁶

Mit der Invektive gegen auf bloße Versinnlichung ausgelegte rhetorisch-tropologische Allegorisierung der Heiligen Schrift ist hier die Forderung nach einer Trennung von Sakralem und Profanem verbunden bzw. nach einer Entmischung der Sphären, deren Verschränkung besonders im Humanismus der Renaissance (Stichwort „humanidad“) vorangetrieben worden war. Nimmt man dieses Plädoyer für eine Trennung von Sakralem und Profanem aber ernst, so impliziert dies wohl auch, dass Gracián seinen eigenen allegorischen Text nicht als eine didaktische Veranschaulichung einer spirituellen Botschaft konzipiert hat. Er strebte vielmehr eine komplexere ethisch-moralische Allegorik an, die er zumindest an dieser Stelle nach zwei Seiten hin abgrenzt: gegenüber einer bloß mechanisch-instrumentellen Technik allegorischer Veranschaulichung einerseits und gegenüber einer allzu sorglosen Vermischung von sakraler Sphäre und Weltlichkeit andererseits, wie sie aus Graciáns Sicht im Humanismus zu finden war.

Von hoher Wertschätzung der ethisch-moralischen Homerallégorie zeugt auch die zweite Passage, in der innerhalb der Diegese des *Criticón* ausdrücklich der Betreff der Allegorie eingesetzt wird. Es ist gleichzeitig die interessanteste Stelle, weil sie eine durchaus rätselhafte Meta-Allegorie konstituiert und damit unter allen Passagen expliziten Begriffsgebrauchs die uneindeutigste darstellt. In der vierten *crisi* des zweiten Teils, die den Leser ins Museum des Verständigen führt („El museo del Discreto“), sieht Critilo, der allein Zutritt zum Palast des Verstandes hat, in der Nische der Poesie auch auf eine ganz besondere Zither, die Erz- oder Archi-Zither, von der Folgendes gesagt wird:

Vieron una arquícitara de estremada composición, de maravillosa traza, y aunque estaba baxo de otra, pero en el material artificio ni ésta la cedía, ni aquélla en la invención la excedía; y así, dixo el alma de los instrumentos:

—Si el Ariosto hubiera atendido a las morales alegorias como Homero, de verdad que no le fuera inferior.¹⁷

Diese Meta-Allegorie darf als paradox bezeichnet werden, insofern sie die Technik allegorischer Personifikation einsetzt, um ein Prinzip des Allegorischen zu veranschaulichen, das über die Technik der Personifizierung hinausgeht, nämlich das Allegorische (der Dichtung) als eine Doppelsinnigkeit, die in der Kopräsenz von literalem Erst- und figurativem Zweit-sinn liegt. Mit der sprachlich-begrifflich evozierten Vorstellung von zwei formal voneinander getrennten Instrumente, die aber eine gemeinsame „Seele“ besitzen, wird ein sinnlich-unsinnliches ‚Bild‘ geschaffen, das sich nicht als bloße Substitution eines Abstrakten durch ein Sinnfällig-An-

¹⁶ Ebd., III, 10, Bd. 3, S. 330–332.

¹⁷ Ebd., II, 4, Bd. 2, S. 133.

schauliches erklären lässt. Ähnlich wie in Calderóns bekannter Definition des Allegorischen im Auto sacramental *El verdadero Dios Pan* handelt es sich vielmehr um eine paradoxe Spiegelung, in der sich „lo que es“ und „lo que no es“ kreuzen,¹⁸ eine stereoskopisch geistig-sinnliche Doppelsicht, die Aufgabe der „alma“ ist. Die Seele der Instrumente, die solche allegorische Doppelsinnigkeit zu erkennen vermag, erteilt nun am Ende aber eine geschichtliche Lektion, die noch einmal bestätigt, dass der christliche Humanismus, für den hier wohl der Autor Ariost steht, in Sachen allegorischer Welterkenntnis der Antike, deren Tradition auf Homer zurückgeht, keineswegs überlegen ist.

Die Durchsicht des sehr knappen, aber darum nicht weniger bemerkenswerten expliziten Begriffsgebrauchs im *Criticón* hat deutlich gemacht, dass Gracián sich in seiner Konzeption des Allegorischen klar auf der Seite einer aus der Antike tradierten moralisch-hermeneutischen Allegoresepraxis verortet, die nicht auf ein einfaches rhetorisches Substitutionsprinzip reduziert werden kann. Dass die allegorische Verfassung des *Criticón* im Text selbst nur verhältnismäßig punktuell im Rekurs auf den Begriff der Allegorie reflektiert wird, und zwar nicht diskursiv-erläuternd, sondern integriert in den Gang der erzählten Geschichte, ist dabei nur konsequent. Im Rahmen der *Agudeza y Arte de Ingenio* war besonders in den Ausführungen zur *agudeza compuesta fingida* die begründende Arbeit bereits geleistet worden.¹⁹ Im *Criticón* versucht Gracián den allegorischen Komplex, der für ihn keine klar abgrenzbare Figur aus dem Fundus der rhetorischen Tradition darstellt, sondern Teil der neuen Disziplin der Konzeptistik bildet, als erzählerische Praxis ins Werk zu setzen.

Die allegorische Komplexität des *Criticón*: *allos* als Aufgabe

Die Allegorik des *Criticón* ist komplex und kann meta-allegorisch genannt werden, weil in ihr nicht nur sämtliche Formen mittelalterlicher Allegorien, sondern auch die unterschiedlichen Traditionslinien des Allegorischen enthalten sind und in eine zusammenhängende erzählerische Textur integriert werden. In der Tradition der Allegorie als einer Technik der Personifizierung sind zunächst die vielen Figuren gestaltet, die dem menschlichen Protagonistenpaar Andrenio und Critilo auf seinem Lebensweg begegnen und es ein Stück weit auf diesem Weg begleiten. Sie stellen allesamt Verkörperungen dar, die in ihrer Mehrheit gerade deshalb, weil sie abstrakte Eigenschaft zu verkörpern haben, als groteske Gestalten erschei-

¹⁸ Pedro Calderón de la Barca: *El verdadero Dios Pan*. Hg. v. Fausta Antonucci. Pamplona u. Kassel: Universidad de Navarra u. Reichenberger 2005. S. 132f.: „La alegoría no es más/que un espejo que traslada/lo que es con lo que no es,/y está toda su elegancia/en que salga parecida/tanto la copia en la tabla,/que el que está mirando a una/piense que está viendo a entrambas“ (Verse 143–150).

¹⁹ Vgl. dazu Anm. 5.

nen. Entweder bilden sie monströse Mischwesen, die kein selbstidentisches Ganzes formen wie der Zentaure Quirón (*crisi* I, 6), das proteushaft wandelbare Monster (*crisi* I, 7), der als Allegorie der Freundschaft fungierende Gerión (*crisi* II, 3), der zwar drei Köpfe aber nur ein Herz besitzt, oder der *gigantinano* (*crisi* II, 13), der abwechselnd wächst und schrumpft. Oder ihr allegorischer Charakter führt zu Hypertrophien eines einzigen Körperteils, wie im Falle von Argos, der ganz Auge ist (*crisi* II, 1), oder beim *sesudo* (*crisi* III, 6), der eben nicht nur der „Vernunfte“ ist, wie Hartmut Köhler ins Deutsche überträgt,²⁰ sondern auch und vor allem als Hirn auftritt und die Materialität des Körpers bewusst werden lässt. Mit dieser kontinuierlichen Reihung monströs-grotesker Personifikationen verliert die Allegorie als veranschaulichende Darstellungstechnik jene Stabilität und Statik, die ihr traditionell eignete und wird zu „einem sehr elastischen Darstellungsmittel“, und dies in einem derartigen Maße, dass die Anschaulichkeit der Figurationen letztlich aufgelöst wird und man im Grunde eigentlich nicht mehr von allegorischen Figuren im Sinne von Begriffsbildern sprechen kann, sondern eher, wie Gerhart Schröder formuliert hat, von „Wortgefügen, die das Wesen der betreffenden Sache umschreiben“.²¹ Die groteske, vom Ideal harmonischer Proportionalität drastisch abweichende Körperlichkeit, die den allegorischen Monstren eignet, welche vor den Augen des Lesers wie eine Art Freak-Show defilieren, zeigt einen Mangel an, der den ganzen Diskurs des Textes als ethischer Imperativ vorantreibt: der Versuch, zur einheitlichen, ganzen und idealen *persona* zu werden. In der Monstrosität der personifizierenden Allegorien wird vor allem deutlich, dass dieses Ideal nicht direkt repräsentiert werden kann. Als noch zu erfüllendes Ideal der Zukunft kann es nicht schon mimetisch vorweggenommen werden, sondern nur sein Fehlen in der fehlerhaften Welt des hier und jetzt indiziert werden. Die Personifizierungsallegorien veranschaulichen also in erster Linie, dass die ethische Integrität der *Persona* eigentlich nicht personifiziert werden kann, solange der Diskurs des Textes, der den Lauf des Lebens darstellen soll,²² noch nicht an sein Ziel gelangt ist.

Verbunden mit dem seriellen Auftritt allegorischer Nicht-Personifikationen ist im *Criticón* die Praxis der Allegorese im Sinne einer hermeneutischen Textauslegung. Neben Monstren, die sprachlos bleiben und nur

²⁰ Baltasar Gracián: *Das Kritikon*. Übers. v. Hartmut Köhler. Frankfurt a. M.: Fischer 2004. S. 748.

²¹ Schröder: *Baltasar Graciáns „Criticón“*, S. 186.

²² In der direkten Ansprache an den Leser wird im ersten Teil des *Criticón* zunächst die Gleichsetzung zwischen dem Verlauf der Schrift und dem Lauf des Lebens als individuelles Gleichnis formuliert: „Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento oy, letor juizioso, no malicioso [...]“ (Gracián: *El Criticón*, I, „A quien leyere“, Bd. 1, S. 97). In der Widmung an Lorenzo Francés de Urritigoyti im dritten Band wird diese Gleichsetzung dann verallgemeinert, wenn vom „discurso de la vida humana“ die Rede ist (ebd., III, „A Don Lorenzo Francés de Urritigoyti“, Bd. 3, S. 1).

aufzutreten, um jeweils *pars pro toto* den monströsen Zustand der Welt zu zeigen, steht bei Gracián eine lange Reihe von Monstren, die als Begleiter der Helden zugleich auch als Lehrmeister fungieren. Sie vermitteln immer wieder eine Lektion des *desengaño*, die grundsätzlich darauf insistiert, dass dem trügerischen sinnlichen Anschein der Welt zu misstrauen ist. Die Welt wird in der barocken Weltsicht Graciáns als ein Text vorgestellt, dessen Sinn nicht unmittelbar offenbar wird, sondern immer nur entstellend zum Ausdruck kommt, weshalb es einer permanenten Korrektur des Empirischen durch die Kunst des Ingeniums bedarf. In den Worten des *Descifrador* wird in der vierten *crisi* des dritten Teils diese Weltsicht besonders pointiert ausgesprochen: „Discurrió bien quién dixo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado quando más abierto“.²³ Der Glaube an die Welt als dem Buch Gottes, in welchem die in der Heiligen Schrift offenbarten Lehre direkt anschaulich wird, wie er in Spanien in der Renaissance von Fray Luis de Granada in der *Introducción del Símbolo de la Fe* 1583 formuliert wurde, wird hier noch einmal zitiert, aber der paradoxe Zusatz, nachdem dieses Buch umso geschlossener sei je offener es stehe, gilt hier nicht etwa nur für Ungläubige, wie Romera-Navarro in seinem Kommentar zu dieser Stelle vermutet.²⁴ Die Aussage ist dem *Descifrador* als eine allgemein gültige Einsicht in den Mund gelegt, welche an die Protagonisten und über diese vermittelt an den Leser adressiert wird. Sie stellt damit eine für die barocke Konzeptistik Graciáns entscheidende Pointe dar. Anders als noch für Fray Luis de Granada ist das Vertrauen in die positive Natur des Menschen für den jesuitischen Autor nicht mehr vorhanden, sondern einer paradoxen Kultivierung der Künstlichkeit gewichen, einem ethischen Programm, dass die kulturelle Entfremdung des Menschen von seiner Natur nicht durch Abbau, sondern Steigerung der Künstlichkeit sucht. Diese Verschiebung des Weltbildes zeigt sich am Einsatz des Monströsen, das in die Drift einer anamorphotischen Perspektive gerät,²⁵ ebenso wie an der Verwendung des Allegorischen. Die allegorische Darstellung der Wahrheit als eines anderen, nicht sinnlich direkt erfassbaren, Sinns der Welt basiert nicht mehr auf einer in sich stabilen Technik der Veranschaulichung oder einer didaktisch angelegten Allegorese. Sie

²³ Ebd., III, 4, Bd. 3, S. 117.

²⁴ Nach Anführung eines Belegs aus der Schrift Fray Luis de Granadas fügt Romera-Navarro folgenden Kommentar an: „Añadirá Gracián cerrado, por aquellos que, faltos de fe, no pueden entender la clave divina del universo“ (ebd., III, 4, Bd. 3, S. 118, Fußnote 5).

²⁵ Ich folge mit dieser Ansicht Mercedes Blanco: „Ainsi la monstruosité objective, propre à la première Renaissance, qui surgit comme l’effet d’une incarnation empirique d’êtres de papier, cède à l’âge baroque à une monstruosité subjective, tenant à l’adoption d’une perspective aberrante, anamorphotique“ (Mercedes Blanco: „Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et Gracián“. In: *Des monstres... Actes du Colloque de Mai 1993 à Fontenay aux Roses*. Fontenay aux Roses: Ecole Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud 1994. S. 131–151, hier S. 149).

läuft vielmehr auf eine systematische Steigerung der Kunst des Allegorischen hinaus. Dies zeigt sich besonders am dritten Traditionsstrang der Allegorie, der in Graciáns *Criticón* Einsatz findet, der Allegorie als kontinuierlicher, ausgeweiteter Metapher. Die als sich verschiebende, iterative Serie angelegte Häufung von Personifizierungsallegorien, die mit allegorischen Auslegungen der sichtbaren Erscheinungen der Welt als uneigentlicher Schriftzeichen einhergehen, bleibt ja insgesamt strukturell eingebettet in die Gleichsetzung von Lebenslauf und Schriftverlauf, die den Text als ganzen grundiert und zu einer fortgesetzten Metapher werden lässt.

Grundsätzlich ist die Idee zur allegorischen Darstellung des Lebens als einer Reise keineswegs neu. Im Gegenteil, schon in der im ersten Jahrhundert n. Chr. entstandenen Tafel des Kebes (*Tabula Cebetis*) wurde eine solche Lebensallegorie pädagogisch-protreptisch zur Erläuterung der richtigen Tugenden eingesetzt, und in dieser Funktion war sie dann später von den Humanisten häufig aufgegriffen worden, bis sie schließlich in der *Ratio Studiorum* der Jesuiten seit 1599 auch fest im Schulunterricht verankert wurde.²⁶ Dass der Jesuit Gracián diese Tradition bestens kannte, darf also als gesichert gelten. Entsprechend hat die Forschung auch schon auf den Einfluss dieser Quelle hingewiesen.²⁷ Allerdings setzt Graciáns Kunst des Allegorischen diese Tradition nicht einfach fort, sondern speist sie als eine von vielen Quellen des Allegorischen in eine komplexe Meta-Allegorie ein, deren Komplexität mit der in der Tradition dominanten didaktischen Funktionalisierung des Allegorischen bricht. Dass der vermeintlich vom Sokrates-Schüler Kebes stammende Dialog, der als Ekphrasis eines Bildes inszeniert ist, in der Frühen Neuzeit so beliebt war, verdankt er ja nicht zuletzt der pädagogischen Eindeutigkeit, mit der darin kontrastiv ‚richtige‘ Tugenden von den ‚falschen‘ geschieden werden. In den Neuauflagen der Tafel des Kebes in der Frühen Neuzeit wird der didaktische Wunsch nach Eindeutigkeit auch darin deutlich, dass dem ekphrastischen Text meist noch zusätzlich eine ikonische Abbildung beigegeben wurde, die den Text letztlich zu einem redundanten Medium zur Veranschaulichung des bereits veranschaulichten werden lässt.²⁸

²⁶ Zur Kebestafel und ihrer Rezeption vgl. Edmund W. Braun: „Cebestafel“. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hg. v. Otto Schmitt u. a. Stuttgart: Metzler 1933ff. Bd. 3, Sp. 383f., sowie Rainer Hirsch-Luipold u. a. (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

²⁷ Vgl. dazu bes. Sagrario López Poza: „El Criticón y la Tabula Cebetis“. In: *Voz y letra: Revista de Filología* 12/2 (2001). S. 63–84.

²⁸ Barbara Hirsch zufolge herrscht in der Forschung zur *Tabula Cebetis* mittlerweile Konsens über den Fiktionscharakter der Bildbeschreibung. Vgl. Barbara Hirsch: „Personifikation in der *Tabula Cebetis* und in der antiken Bildkunst“. In: Hirsch-Luipold u. a. (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes*. S. 164–182, hier S. 165. Die Rezeption der Frühen Neuzeit ist allgemein gekennzeichnet vom Bemühen, den Fiktionscharakter der Ekphrasis durch die Vorlage konkreter Bild Darstellungen zu reduzieren. Vgl. Barbara Hirsch: „Ins Bild gesetzt – Rezeption der

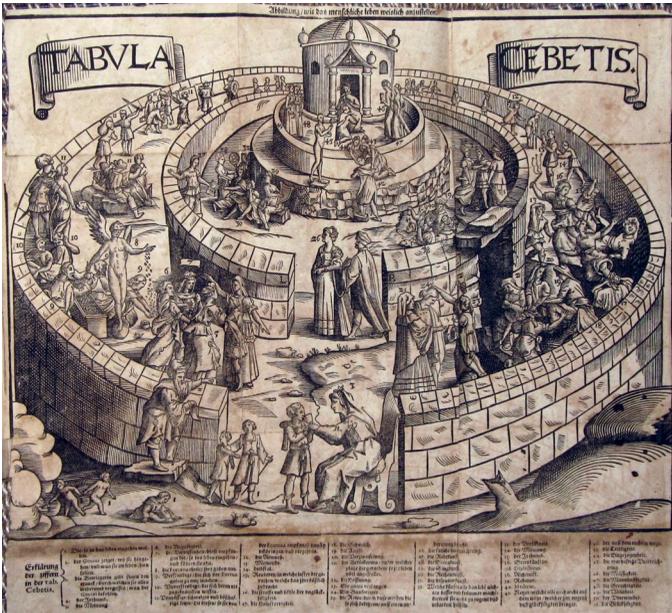


Abbildung 2:
Die Tafel des Kebes. Holzchnitt einer frühneuzeitlichen Ausgabe aus dem Jahr 1619²⁹

Das Glück als inhärentes Ziel der Lebensreise ist dabei optisch gleich doppelt als Zentrum und Ziel der Reise markiert, indem es einerseits im Inneren des letzten der drei konzentrischen Mauernkreise, die den Lebensweg strukturieren, situiert ist, andererseits aber auch den Gipfel des Berges bildet, auf den die Reise des Lebens hinaufführt. Die Lebensreise Graciáns, die im *Criticón* erzählt wird, kennt dagegen kein derartig klar fixiertes

Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance“. In: Hirsch-Luipold u. a. (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes*. S. 183–193.

²⁹ Quelle: Agapeti, Luciani, *Cebetis Herrn/Hoff/Hausstaffel: Hohes vnd Nidriges standes personen zu unterthenigsten ehren/wolmeinendem gefallen/gewünschtem nutz und frommen/sich darin als in einem spiegel zubelestigen vnd zubeschauen. Aus dem Griechischen übersetzt: Mit reimen und figuren erkläret/ vnd zum ersten also/neben anderen zur kunst vnd tugent nützlichen und anmütigen sachen/durch den druck vor augen gestellet [durch Nicol. Glaserum] Gedruckt zu Bremen bey Thomas de Villiers/im jahr MDCXLIX. https://www.uzh.ch/ds/wiki/ssl-dir/Allegorieseminar/uploads/Main/tabvla_cebetis.jpg (letzter Abruf 20.04.2014).*

Telos und ist auch keineswegs in gleichem Maße darauf angelegt, dem Leser ein konkretes Bildungs- und Erkenntnisziel zu vermitteln, das als Lebensorientierung dienen könnte. Erstens sind im *Criticón* anders als in der Tafel des Kebes Glück und Lebensende radikal voneinander getrennt, womit aber gerade die protreptische Wirkung verloren geht.³⁰ Gracián führt den Lebenslauf seiner Protagonisten ins Aporetische: Er raubt ihnen genau in dem Moment das Leben, als sie im Begriff stehen, die notwendige Voraussetzung zu dessen sinnvoller Gestaltung erreicht zu haben:

Muere el hombre quando avía de començar a vivir, quando más persona, quando ya sabio y prudente, lleno de noticias y experiencias, sazonado y hecho, colmado de perfecciones, quando era de más utilidad y autoridad a su casa y a su patria: assí que nace bestia y muere muy persona.³¹

Der Versuch, eine Klugheit zu erlangen, die sich im und am Leben bewähren könnte, stellt sich mit dem Tod als unnütz für das Leben heraus. Wenn der Mensch in paradoxer Nachträglichkeit erst im Tod die Fähigkeit erlangt haben wird, die er zu einem guten, glücklichen und sinnvollen Leben im Sinne der antiken *eudaimonia* benötigt haben würde (ein Ziel, für das die begehrte, doch nie erreichte Mutter und Geliebte Felisinda sicher auch steht), lohnt sich alles philosophische Streben nach Selbsterkenntnis zumindest nicht für das eigene Leben. Wofür lohnt es sich aber dann? Mit der abschließenden zwölften *crisi* („*La isla de la inmortalidad*“) gibt Gracián zunächst eine profane Antwort auf diese Frage und verweist auf den Ruhm und die Möglichkeit zum Überleben in der kollektiven Erinnerung der Nachwelt, die mit der Schrift gegeben sei. Die Überfahrt der Protagonisten auf die Insel der Unsterblichkeit stellt die Überfahrt vom Tod zum Leben allegorisch als Schifffahrt dar, die wiederum als Emblem der Schrift erscheint: Das Meer besteht aus Tinte, das Schiff ist aus Emblemen und Emprenen zusammengestellt. Gracián verleiht seinem Roman damit definitiv und explizit den Charakter einer Meta-Allegorie, macht zugleich aber auch seine Erzählung pädagogisch unzweckmäßig im Sinne einer direkt

³⁰ Anders als vergleichbare alternative Wegesmythen der Antike (insbesondere der Mythos von Herakles am Scheideweg) geht es in der antiken Kebes-Tafel, die auf einem Ein-Weg-Schema basiert, nicht um die Entscheidung zwischen gutem und schlechten Weg, sondern um die Möglichkeit zum doppelten Durchgang des Weges und um Glückssteigerung durch Selbstverbesserung. Da das Ziel des Weges dem Verständigen erreichbar ist, der Lebensweg aber nicht irreversibel verläuft, können diejenigen, die das Wegesziel erfolgreich erreicht haben, davon profitieren. „Mit dem Erlangen des Erkenntnisziels ist das Leben nicht beendet, sondern ein glückliches Leben im Diesseits wird dadurch erst ermöglicht“ (Rainer Hirsch-Luipold: „Einleitung“. In: Hirsch-Luipold u. a. (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes*. S. 11–37, hier S. 22). Gerade diese, für die protreptische Wirkung zentrale Möglichkeit, die gewonnene Erkenntnis für die ganze Fülle des diesseitigen Lebens fruchtbar zu machen, verweigert Graciáns *Criticón*.

³¹ Gracián: *El Criticón*, III, 11, Bd. 3, S. 337.

lebenspraktisch umsetzbaren Orientierungshilfe. Während die philosophisch-moralische Auslegung der Tafel des Kebes im Sinne eines Lebenslaufs des Menschen zum Glück auf das Erreichen eines eindeutig fixierten Ziels ausgerichtet ist, wird bei Gracián das „centro de la inmortalidad“ am Ende ostentativ der Anschauung verborgen:

Lo que allí vieron [Andrenio und Critilo], lo mucho que lograron, quien quisiera saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad.³²

Es ist natürlich legitim, dieses verborgene letzte Ende als das eigentlich gemeinte und eben als Leerstelle indizierte eschatologische Ziel der Lebensreise christlich-heilsgeschichtlich zu deuten, wie dies am entschiedensten wohl Benito Pelegrin versucht hat.³³ Trotzdem wird man bezweifeln dürften, dass eine derart sublime ‚Lehre‘ einen ähnlichen didaktischen Nutzwert hätte entfalten können wie die einfache Allegorie, die etwa die *Tabula Cebetis* so erfolgreich gemacht hatte. Jedenfalls kritisierten Zeitgenossen Graciáns explizit den unzureichenden moralischen Nutzwert des Romans, allen voran der Jurist Matheu y Sanz, der unter dem Pseudonym Sancho Terzón y Muela eine Streitschrift veröffentlichte, in der er Gracián regelrecht den Prozess machte.³⁴ Die Meta-Allegorie Graciáns entzieht sich schon allein aufgrund ihrer formalen Komplexität dem Wunsch nach didaktischer Eindeutigkeit. Auch wenn sie in einem historischen Kontext entstanden ist, dessen geschichtlicher Horizont vermutlich noch von der „Verbindlichkeit einer gesicherten Weltinterpretation“ geprägt gewesen war,³⁵ macht es ihre Form möglich, sie auch als einen Vorgriff auf die Moderne zu verstehen. Das Potential der Allegorie für die Moderne entdeckt zu haben, darf als bleibendes Verdienst von Walter Benjamins Abhandlung zum deutschen Trauerspiel gelten. Das *allos* der modernen Allegorie aber führt ins Offene und ist, wie Gerhard Poppenberg in einem Essay zu Paul de Mans Rousseau-Lektüre ausgeführt hat, „ein Zukünftiges“:

Und wenn sie [die Allegorie] aus wesentlichen Gründen in genau dem Maße nie vollständig einlösbar sein wird, wie die Zukunft ein offener Möglichkeitsraum ist, bedeutet das keineswegs, dass sie keine Bedeutung hat, sondern lediglich, dass die Verfassung der Bedeutung dann offenbar anders zu denken ist. Das Ethos einer dergestalt konzipierten figurativen Sprache besteht darin, ihre „Forderung“ und ihren „Imperativ“ auszuhalten, Referenz und Bedeutung als wesentlich zukünftig und als zukünftig zu bildende zu verstehen. Das ergibt die Aufgabe des Verstehens. Es muss ein wesentliches

³² Ebd., III, 12, Bd. 3, S. 412.

³³ Vgl. Benito Pelegrin: *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes Sud–Hubert Nyssen 1985. Bes. S. 131f.

³⁴ Lorenzo Matheu y Sanz: *Critica de reflexión y censura de las censuras* [1658]. Hg. v. Odette Grosse u. Robert Jammes. In: *Criticón* 43 (1988). S. 73–188.

³⁵ Alt: *Begriffsbilder*, S. 31.

Moment von Unvorhersehbarkeit integrieren. Deshalb legt es sich nicht providenziell im Glauben an eine am Ende offenbar werdende Wahrheit aus, sondern ist immer provisorisch. Improvisation und Zuversicht könnten Formen einer angemessenen Haltung für es sein.³⁶

In diesem Sinne bleibt auch die Aufgabe, die komplexe barocke Allegorik von Graciáns *Criticón* zu verstehen, weiterhin und noch auf lange Sicht bestehen.

³⁶ Gerhard Poppenberg: „ins Freie. Probleme figurativer Sprache nach Rousseau und de Man“. In: de Man, Paul: *Allegorien des Lesens II. Die Rousseau-Aufsätze*. Hg. v. Gerhard Poppenberg. Berlin: Matthes & Seitz 2012. S. 271–356, hier S. 302. Dass Benjamins moderne Allegoriekonzeption durchaus sinnvoll auf den Text Graciáns bezogen werden kann, hat im Übrigen Jesús Fernández Orrico gezeigt: „Alegoría y Trauerspiel. El Criticón de Gracián a la luz del Ursprung des deutschen Trauerspiels de W. Benjamin“. In: *Quaderns de filosofia i ciència* 42 (2012). S. 57–74.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Avilés, Luis F.: *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*. Madrid: Fundamentos 1998.
- Blanco, Mercedes: „Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et Gracián“. In: *Des monstres... Actes du Colloque de Mai 1993 à Fontenay aux Roses*. Fontenay aux Roses: Ecole Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud 1994. S. 131–151.
- Braun, Edmund W.: „Cebestafel“. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hg. v. Otto Schmitt u. a. Stuttgart: Metzler 1933ff. Bd. 3. Sp. 383f.
- Calderón de la Barca, Pedro: *El verdadero Dios Pan*. Hg. v. Fausta Antonucci. Pamplona u. Kassel: Universidad de Navarra u. Reichenberger 2005.
- Diderot, Denis: *Œuvres*. Hg. v. Laurent Versini. Bd. 4: *Esthétique-Théâtre*. Paris: Robert Laffont 1996.
- Fernández Orrico, Jesús: „Alegoría y Trauerspiel. El Criticón de Gracián a la luz del Ursprung des deutschen Trauerspiels de W. Benjamin“. In: *Quaderns de filosofia i ciència* 42 (2012). S. 57–74.
- Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*. Hg. v. Evaristo Correa Calderón. 2 Bde. Madrid: Castalia 1987.
- Ders.: *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Hg. v. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra 1998.
- Ders.: *El Criticón*. Hg. v. Miguel Romera-Navarro. 3 Bde. Philadelphia: University of Philadelphia Press 1938.
- Ders.: *Das Kritikon*. Übers. v. Hartmut Köhler. Frankfurt a. M.: Fischer 2004.
- Hirsch-Luipold, Rainer u. a. (Hg.): *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 2005.
- Kassier, Theodore L.: *The truth disguised. Allegorical structure and technique in Gracián's „Criticón“*. London: Tamesis 1976.
- López Poza, Sagrario: „El Criticón y la Tabula Cebetis“. In: *Voz y letra: Revista de Filología* 12/2 (2001). S. 63–84.
- Matheu y Sanz, Lorenzo: *Crítica de reflexión y censura de las censuras [1658]*. Hg. v. Odette Grosse u. Robert Jammes. In: *Criticón* 43 (1988). S. 73–188.
- Meier, Christel: „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976). S. 1–70.
- Pelegrin, Benito: *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes Sud–Hubert Nyssen 1985.
- Poppenberg, Gerhard: „ins Freie. Probleme figurativer Sprache nach Rousseau und de Man“. In: de Man, Paul: *Allegorien des Lesens II. Die*

- Rousseau-Aufsätze*. Hg. v. Gerhard Poppenberg. Berlin: Matthes & Seitz 2012. S. 271–346.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Hg. v. Michael Winterbottom. 2. Bde. Oxford: Oxford University Press 1970.
- Romera-Navarro, Miguel: „Las alegorías del Criticón“. In: *Hispanic Review* 9/1 (1941). S. 151–175.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Wolfgang von Löhneysen. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Schröder, Gerhart: *Baltasar Graciáns „Criticón“. Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*. München: Wilhelm Fink 1966.