

DAS SPRACHSPIEL ALS KLAGE UND SELBSTBEHAUPTUNG

Über den Widerstreit zwischen Philosophie und Literatur bei Francisco de Quevedo

Von Gernot Kamecke (Berlin)

Dieser Artikel beschreibt Elemente einer Philosophie der Literatur, die im Prosawerk von Francisco de Quevedo (»Obras crítico-literarias«, »Grandes anales de quince días«, »Política de Dios«, »Sueños y discursos«) zum Ausdruck kommen. Mit dem Entwurf einer Gesellschaftskritik, die auf dem Fundament des künstlerischen Sprachspiels beruht, trägt Quevedos Prosa zur Entstehung eines autonomen literarischen Subjekts bei, das für den subversiven Diskurs der modernen Literatur symptomatisch ist.

This article analyzes elements of a philosophy of literature that are expressed in Francisco de Quevedo's prose (»Obras crítico-literarias«, »Grandes anales de quince días«, »Política de Dios«, »Sueños y discursos«). Drafting social criticism on the basis of artistic language games, Quevedo's prose contributes to the emergence of an autonomous literary subject that is symptomatic of the subversive discourse of modern literature.

„Mi decir es más valiente, / por ser tantos y ser uno“
(„Mein Sagen ist kühner, / da es vieles und zugleich eines ist“)¹⁾

Francisco de Quevedo gehört zu den faszinierendsten, aber auch rätselhaftesten Autoren der spanischen Literatur. Der mächtige Wortschöpfer und Stilvirtuose des *Siglo de Oro* stellt neben Miguel de Cervantes und Pedro Calderón de la Barca den für die spanische Sprache wohl einflussreichsten Autor überhaupt dar. Zugleich ist sein umfangreiches Werk nicht nur Anlass für höchst widersprüchliche, seit dem 19. Jahrhundert von den verschiedenen literaturtheoretischen Epochen geprägte Deutungen, sondern auch noch immer, wie die rege

¹⁾ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Romances varios*, in: DERS.: *Obras completas*, hrsg. von FELICIDAD BUENDÍA, 2 Bde., Madrid 1958–1960, II, S. 344. Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir.

kritische Editionstätigkeit der letzten Jahre belegt,²⁾ Gegenstand der hispanistischen Grundlagenforschung. Weltanschaulich gesehen, lässt sich Quevedo in den verschiedenen Phasen seines Schaffens als traditionsbewusster Moralist, als skeptischer Humanist oder als christlicher Stoiker betrachten. Dabei sind nicht allein die Menge oder die Variabilität der literarischen Themen problematisch, sondern vor allem die Widersprüchlichkeit seiner künstlerischen Haltung. Sie schreckt vor den Niederungen obszöner Dichtung und Prosa mit derben Witzen und vergifteten Anspielungen nicht zurück und verleiht gleichzeitig den seriösen Ausführungen eines Historikers, Politikers oder Theologen Ausdruck.³⁾ Die Komplexität der ideologischen und ästhetischen Positionen, die stets einen dialektischen Kampf zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit (*burlas y veras*) ausfechten, wird von der Vielschichtigkeit eines Prosawerks getragen, das die gesamte Bandbreite der zeitgenössischen literarischen Gattungen umfasst.⁴⁾

Die kontrastreiche Unschlüssigkeit der literaturwissenschaftlichen Beurteilung Quevedos, die schon zu Lebzeiten des Autors mit der polemischen Generalkritik ›Tribunal de la justa venganza‹ einsetzt,⁵⁾ ist eine Folge der prinzipiellen Offenheit eines literarischen Werks, das sich aus dem dominierenden Geflecht der zur Weltdeutung autorisierten Diskurse der Theologie und der Moralphilosophie auf selbstreflexive Weise herauskristallisiert und einen Weg zur Selbst-

²⁾ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas en prosa*, hrsg. von ALFONSO REY, 6 Bde., Madrid 2003–2015. Auf diese Ausgabe bezieht sich im Folgenden das Sigel OC. In Deutschland erschien jüngst, nach langer Vorbereitung, die kritische Ausgabe des ›Sueño de la muerte‹, hrsg. von KARL MAURER, ILSE NOLTING-HAUFF und KURT OCHS, Tübingen 2013.

³⁾ „Quevedo es complejo y polifacético como hombre y como escritor: excita y sorprende por su genio tanto como aplana y abruma por sus caídas“. GONZALO SOBEJANO, Prólogo, in: Francisco de Quevedo, hrsg. von GONZALO SOBEJANO, Madrid 1984, S. 9–14, hier S. 9. („Quevedo ist komplex und vielschichtig als Mensch und als Schriftsteller. Er erregt und überrascht durch seine Genialität genauso wie er durch seine Stürze in die Niederungen verstört.“) „Todo ello compone un mundo cerebral, rabiosamente literario [...] creado con una voluntad de estilo, que se impone a cada frase con huella inconfundible“. JUAN LUIS ALBORG, *Historia de la literatura española*, 4 Bde., Madrid 1966–1980, II, S. 599. („All dies setzt eine literarisch wütende, verkopfte Welt zusammen, mit einem Willen zum Stil, der sich in jedem Satz auf unvergleichliche Weise aufdrängt.“)

⁴⁾ Neben den satirischen Erzählungen ›Los sueños‹ und ›La hora de todos‹, dem Schelmenroman ›La vida del Buscón‹, den politischen Schriften ›España defendida‹, ›Grandes Anales de quinze días‹ und ›Política de Dios‹ sowie den „asketisch-metaphysischen“ Abhandlungen ›La cuna y la sepultura‹, ›Virtud militante‹ und ›Providencia de Dios‹ existiert eine Vielzahl weiterer (zumeist nicht ins Deutsche übertragener) Prosatexte in Form von Traktaten, Lobreden, Kommentaren, Hagiographien, Epitaphien, Zensuren, Vorworten, Editionen ebenso wie Übersetzungen, Gelehrtengesprächen und Briefen. Das hier nicht berücksichtigte dichterische Werk Quevedos ist ebenfalls äußerst vielschichtig und reicht von Übersetzungen griechisch-lateinischer Klassiker über die zeittypischen Formen des kurzen Gedichts (Madrigales, Quintillas, Redondillas, Romances, Letrillas, Jácaras) bis zu den erhabenen „metaphysischen Sonetten“, als deren Formbegründer der Autor gilt.

⁵⁾ LUIS PACHECO DE NARVÁEZ (1635), *Tribunal de la justa venganza*, hrsg. von VICTORIANO RONCERO, Pamplona 2008.

konstitution bahnt. Nachdem die literarische Prosa gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Spanien, vor allem mit dem ›Don Quijote‹ von Cervantes, damit begonnen hat, sich aus dem Korsett aristotelischer Regelgeleitetheit zu emanzipieren, steht die Literatur bei Quevedo vor der historischen Herausforderung, sich selbst – *ex nihilo* bzw. *ex machina* – durch die bloße Sprache als selbsttragende Alternative zur alten metaphysischen Verankerung zu konzipieren. Daher ist die Deutung des Werks mit dem Grundproblem konfrontiert, dass Quevedo die Sprache selbst als ein zugleich täuschendes und entlarvendes Ausdrucksmittel seiner Gedanken prinzipiell hinterfragt und mit ebenso viel Wut wie Ausdruckskraft derart in eine Klage gegen das gesellschaftliche Leben seiner als Endzeit empfundenen Epoche investiert, dass geradezu jeder Satz, ganz gleich in welchem thematischen Zusammenhang er steht, auf die fundamentale Schwierigkeit ambivalenter Bedeutung verweist.

Quevedo schreibt in der Epoche einer „deregulierten Hermeneutik“,⁶⁾ einem Zeitalter, in dem „die künstlich aufgebaute Wortwelt mit der Außenwelt nicht recht übereinstimmen will“⁷⁾ und die klassischen Gesetze der Entsprechungen (*convenientia, aemulatio, analogia, sympathia*)⁸⁾ aus den Fugen geraten sind. Aus der christlich orthodoxen Idee der „Signatur Gottes in allen Dingen“ ist ein „wuchernder Kosmos von Ähnlichkeiten“ geworden, in dem „jede erdenkliche Similarität als signifikant gelten kann“.⁹⁾ Von der scholastischen Hörigkeit gegenüber den antiken Regelwerken der Poetik befreit, ohne aber selbst bereits über neue Regelwerke zu verfügen, die in Spanien erst von Baltasar Gracián¹⁰⁾ – im steten Rückgriff auf Quevedo und Luis de Góngora – und sodann den Neoklassizisten des 18. Jahrhunderts erstellt werden, experimentiert der verwegenste Schriftsteller des *Siglo de Oro* gleichsam vogelfrei auf den vorhandenen diskursiven Feldern mit den Möglichkeiten der Kreation eigener literarischer Gesetzmäßigkeiten. So erweist sich Quevedo aufgrund seiner herausgehobenen, extravaganten Stellung als prototypisches Beispiel für die Konstituierung eines modernen literarischen Subjekts. In der Epoche vor der systematischen Rekonstruktion der antiken Poetik als Disziplin der Humanwissenschaften

⁶⁾ JOACHIM KÜPPER, Die entfesselte Signifikanz. Quevedos „Sueños“, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance, Egelsbach, Köln, New York 1992, S. 7.

⁷⁾ LEO SPITZER, Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*, in: Archivum Romanicum 11 (1927): S. 511–580, hier S. 531.

⁸⁾ MICHEL FOUCAULT, Les mots et les choses, Paris 1966, S. 32–38.

⁹⁾ KÜPPER, Die entfesselte Signifikanz (zit. Anm. 6), S. 7–8.

¹⁰⁾ BALTASAR GRACIÁN (1648), *Agudeza y arte de ingenio*, hrsg. von EVARISTO CORREA CALDERÓN, 2 Bde., Madrid 1969. Zur Historiographie der spärlichen Regelwerke der Poetik im Spanien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts – mit den Ausnahmen Arias Montano, Antonio Lull, Alfonso García Matamoros und Alonso López Pinciano – vgl. ANTONIO MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid 1972, S. 111–219.

ragen die Texte Quevedos als weitreichende Versuche einer Verselbständigung der immanenten Kraft des sprachlichen Ausdrucks heraus.

Quevedo ist ein Entdecker und Grenzgänger auf dem Weg zur diskursiven Autonomie der Literatur. So erklärt sich der Umstand, dass die metaphysische Kritik an der zeichenlogischen Unvereinbarkeit zwischen dem göttlichen Sein der Dinge und ihrem weltlichen Anschein durch die wütenden Rundumschläge des Autors gegen jegliche Form täuschender Bedeutungsübertragung immer wieder Gefahr läuft, in eine destruktive Haltung des Selbstwiderspruchs oder der sinnentleerten Lautmalerei umzuschlagen. Erschöpft sich jedoch die Wortkunst Quevedos, wie mit Bezug auf die satirische Prosa gesagt worden ist, in einer stilistischen Ästhetik des reinen „Sprachspiels“¹¹⁾ bzw. in der „ironisch vagabundierenden Paraphrase“¹²⁾ Oder ist die Literatur eine Form von „kosmischer Ironie“,¹³⁾ welche der Dichter in Erwartung einer transzendenten Berichtigung ohne eigene Verantwortung imitierend darstellt?

Die Frage, wie Quevedo Literatur denkt bzw. seine eigene literarische Praxis theoretisch konzipiert, gehört zu den offenen Grundproblemen des spanischen *Siglo de Oro*. Da die (zumindest teilweise) literaturtheoretischen Texte des Autors – wie ›Cuento de cuentos‹, ›La culta latiniparla‹ oder ›Perinola‹ – über den satirischen Modus der Stilkritik nicht hinausreichen, lässt sich Quevedos literarische Philosophie nur indirekt über den Umweg der Textanalyse erfassen. Während sich der Philosoph Quevedo explizit an den Vorbildern des Stoizismus, des Epikureismus und des Skeptizismus orientiert, folgt der Literat der impliziten Grundlage einer Metaphysik des sprachlichen Ausdrucks, die auf den alten theoretischen „Streit zwischen der Philosophie und Dichtkunst“¹⁴⁾ antwortet.

1. Quevedos Literaturtheorie. Selbstironie und Satire als Formen des literarischen Subjekts

Quevedos Sprache zeichnet sich in der Prosa wie in der Dichtung durch eine besondere Kunstfertigkeit aus, die seit Baltasar Gracián ‚Konzeptismus‘ genannt und in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts dem von Quevedos

¹¹⁾ ILSE NOLTING-HAUFF, *Vision, Satire und Pointe in Quevedos „Sueños“*, München 1968, S. 66.

¹²⁾ EBERHARD MÜLLER-BOCHAT, *Meditación und Sueño: Terminologische Exponenten eines Wortfelds?*, in: *Textüberlieferung – Textedition – Textkommentar. Kolloquium zur Vorbereitung einer kritischen Ausgabe des „Sueño de la muerte“ von Quevedo*, hrsg. von ILSE NOLTING-HAUFF, Tübingen 1993, S. 73–81, hier: S. 80.

¹³⁾ MIRTA AURORA GONZÁLEZ, *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*, New York u. a. 1993, S. 20.

¹⁴⁾ PLATON, *Politeia* 607b.

großem Widersacher Luis de Góngora vertretenen ‚Kulteranismus‘ gegenübergestellt wird.¹⁵⁾ Während letzterer sich durch einen gelehrten, rätselhaften und intentional opaken Sprachstil voller Referenzen auf die klassische griechisch-lateinische Kultur auszeichnet, beruht der Konzeptismus Quevedos auf einer Philosophie des ‚Scharfsinns‘ (*agudeza*) bzw. des ‚Erfindungsgeists‘ (*ingenio*), in der eine vom antiken Ballast befreite, aktuelle Sprache der Zeit auf originelle Weise in den Dienst der Verhältnisse zwischen den Ideen gestellt wird.¹⁶⁾ In diesem Streit der Positionen, der von den großen Kontrahenten des *Siglo de Oro* in aller Vehemenz ausgefochten wird,¹⁷⁾ vertritt Quevedo die Position eines innerweltlichen Künstlers und Denkers der Sprache, der Klage gegen den „verwahrlosten Zustand“ (*cizaña*) des Spanischen führt, für welchen Góngoras ‚Okkultismus‘ (*jerigonza*) ebenso symptomatisch sei wie das ‚einfältige Geplapper‘ (*taravilla*) des Pöbels. Quevedo fasst den Zustand der Sprache, die erst wenige Jahrzehnte zuvor, das Lateinische ablösend, in der Literatur zur Anwendung gekommen ist, theologisch und gesellschaftskritisch als ein Zeichen für den Gottesverlust der Menschen auf. Am deutlichsten formuliert er die daraus abgeleitete Forderung an den guten Stil eines zeitgenössischen Schriftstellers in seinem Vorwort zur Ausgabe der ›Poesías‹ von Fray Luis de León von 1631:

En todas lenguas aquellos solos merecieron aclamación universal que dieron luz a lo oscuro, y facilidad a lo dificultoso; que oscurecer lo claro es borrar, y no escribir; y quien habla lo que otros no entienden, primero confiesa que no entiende lo que habla.¹⁸⁾

¹⁵⁾ Zu den stilistischen Eigenschaften von Konzeptismus und Kulteranismus sowie dem Streit zwischen Góngora und Quevedo s. v. a. FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid 1974; ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid 1967; MAURICIO MOLHO, *Semántica y poética: Góngora, Quevedo*, Barcelona 1977 sowie MARÍA PILAR CELMA VALERO, *Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo*, in: *DIES., Studia philologica salmanticensia* 6 (1982), S. 33–66.

¹⁶⁾ Dies entspricht der Konzeptdefinition von Gracián: „El concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos“. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio* I, S. 55. („Ein Konzept ist ein Akt des Verstandes, der das Verhältnis zwischen den Dingen zum Ausdruck bringt.“)

¹⁷⁾ Góngoras von Quevedo vielfach angegriffenes Gedicht „Soledades“ von 1613 ist Anlass für die satirische Schrift „Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer *Soledades* en un día“ (OC II, S. 465–477). Quevedo schreibt eine ganze Reihe von dichterischen „*Sátiras literarias*“ gegen Góngora, die von diesem mit gleicher Münze zurückbezahlt werden. Vgl. QUEVEDO, *Obras completas* II, S. 439–446. Zur zeitgenössischen Rezeption der „*Soledades*“ s. JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las „Soledades“ en el siglo XVII*, Madrid 1994.

¹⁸⁾ QUEVEDO, „Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis de León“, in: OC I, S. 123–161, hier S. 129. („In allen Sprachen haben allein die [Autoren] universellen Zuspruch verdient, die Licht in das Dunkel und Leichtigkeit in das Schwierige gebracht haben; denn das Deutliche zu verdunkeln, heißt ausradieren und nicht schreiben; und wer so spricht, dass andere ihn nicht verstehen, gibt zuerst zu, dass er nicht versteht, worüber er spricht.“)

In der Zusammensetzung der – je nach Zählung fünf bis zehn – „literarisch-kritischen Texte“ (*obras crítico-literarias*)¹⁹⁾ von Quevedo zeichnen sich die „Preliminares literarios“ auf besondere Weise aus. Denn das Lob auf den reinen Stil des Dichters Luis de León ist die einzige explizit theoretische Schrift Quevedos, die mit der Forderung nach sprachlicher Deutlichkeit als Bedingung für die Übertragbarkeit von Gedanken in Worte eine Leitlinie der Literaturphilosophie positiv beschreibt. Die Aufgabe der Sprache besteht darin, die Ideen, die in gedanklichen Konzepten verborgen liegen, offenzulegen, d. h. ‚verhandelbar‘ zu machen: „La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos.“²⁰⁾ Das Lob auf den rechtschaffenden – und 1576 inquisitorisch freigesprochenen – Augustiner Luis, dessen Modellhaftigkeit für die Dichter, Historiker und Theologen gleichermaßen auf der Tugend beruhe, die „Schätze der Wahrheit durch die Errungenschaften des Verstandes in die Erinnerung zu überführen“,²¹⁾ ist zudem ein Ausdruck der Positionierung im Dichterstreit. Quevedo belegt sie, die *culteranistas* gleichsam mit den eigenen Waffen schlagend, mit einer Vielzahl von literarischen Referenzen aus der griechischen Antike und dem lateinischen Mittelalter.²²⁾

Den hochtrabenden Gelehrten, die ihre Gedanken in einem komplizierten Geflecht rhetorischer Verkünstelungen eher verschleiern als verständlich machen und sich dabei auf einen Satz des Aristoteles berufen, demzufolge der sprachliche Ausdruck „erhaben“ und „nicht banal“ zu sein habe, hält Quevedo mit Bezug auf die gleiche Stelle der in der ›Poetik‹ 1458a formulierten Stillehre des Aristoteles entgegen, dass die Erhabenheit des Ausdrucks zugleich „maß-

¹⁹⁾ OC I, I. Gemäß Alfonso Rey sind es fünf an der Zahl: *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, *Cuento de cuentos*, *La culta latiniparla*, *Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis de León* und *Preliminares literarios a las Obras del Bachiller Francisco de la Torre*. Felicidad Buendía nennt diese Texte „discursos crítico-literarios“ (QUEVEDO, OC I, S. 351) und fasst darunter auch die folgenden: *Comento contra 73 estancias de Juan Ruiz de Alarcón*, *Respuesta al padre Juan de Pineda*, *Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán* und *Su espada por Santiago*. Hinzu kommt ein „Juicios, prólogos y elogios a libros ajenos“ genannter Ausschnitt aus dem ›Epistolario‹ (QUEVEDO, OC I, S. 459–479).

²⁰⁾ QUEVEDO, „Preliminares literarios“, in: OC I, S. 128–129. („Die erhellte Ausdrucksweise legt die Winkelzüge der Ideen offen und bringt Licht in das Verborgene und Blinde der Konzepte.“)

²¹⁾ „Luis de León [...] dispuso tan apacibles a la memoria los tesoros de la verdad que con logro del entendimiento ocupa su recordación“. QUEVEDO, „Preliminares literarios“, in: OC I, S. 127–128.

²²⁾ Die Referenzen, die den Kanon der klassischen Poetik und Rhetorik beinahe vollständig abdecken, reichen von Pindar und Antiphanes (gemäß Athenaios), über Horaz, Vergil, Quintilian, Martial und Titus Petronius bis Enrique de Villena, Erasmus, Vicente Espinel, Boscán, Garcilaso de la Vega, Francisco de Figueroa, Alonso de Ercilla und Francisco de Aldana. Zu den diskursiven Positionen der rhetorischen Theorien, die im 17. Jahrhundert v. a. auf die Homiletik und die Gerichtsbarkeit beschränkt waren, vgl. MARTÍ, *La preceptiva retórica española* (zit. Anm. 10).

voll“ sein müsse, d. h. die Wiederholung des „Gewöhnlichen“ ebenso zu vermeiden habe wie ein Abgleiten ins „Rätselhafte“.²³⁾ An dieser Aristoteles-Stelle, die schon insofern mehr als das Detail einer Polemik zwischen Philologen darstellt, als der Autor, ähnlich wie der Humanist Juan Luis Vives,²⁴⁾ die kritische Überprüfung der antiken Rhetorik und Stillehre überhaupt für möglich erachtet, lässt sich der Ausgangspunkt der Literaturphilosophie Quevedos ausmachen, die letztlich auf die platonische Ideenlehre zurückführt. Die Sprache steht dann auf unmittelbare Weise im Dienst der wahren Verhältnisse zwischen den Ideen, wenn sie sich Uneigentliches – „*variedad de lenguas, translación, extensión, y todo lo que es ajeno de lo propio*“²⁵⁾ – zu eigen macht. Dies ist das Telos der Kunst: „*El arte es acomodar la locución al sujeto*“.²⁶⁾

Das innovatorische Potential von Quevedos literaturtheoretischen Texten besteht darin, dass diese die „Literatur“ (*letras*) als eine poetische „Kunst der Sprache“ (*arte del lenguaje*) präsentieren. Zugleich laufen sie jedoch dem Prinzip eines Eigentlichkeit, Angemessenheit und Verständlichkeit beanspruchenden, subjektiven Zuschnitts der Sprache zuwider. Texte wie die ›*Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*‹, die in leicht abgewandelter Fassung in den Schelmenroman ›*El Buscón*‹ eingebettet sind,²⁷⁾ ›*La culta latiniparla*‹ oder ›*Aguja de navegar cultos*‹ (als Teil der satirischen Erzählung ›*Libro de todas las cosas y otras muchas más*‹) folgen ebenso wie die personenbezogenen polemischen Kritiken ›*Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán*‹, ›*Su espada por Santiago*‹ (als Antwort auf Juan de Balboa de Mogrovejo) oder ›*Comento contra setenta y tres estancias de don Juan Ruiz de Alarcón*‹ eher dem Prinzip der Parodie bestehender Literatur als der seriösen Entwicklung eines Denkens literarischer Gesetzmäßigkeiten. Wie auch die Anordnung dieser Texte in der

²³⁾ ARISTOTELES, *Poetik*, 1458a.

²⁴⁾ JUAN LUIS VIVES, *De causis corruptarum artium* (Brügge, 1531); *De ratio dicendi* (Brügge, 1532).

²⁵⁾ QUEVEDO, „*Preliminares literarios*“, in: OC I, S. 132 („sprachliche Verschiedenheit, Übertragung, Verbreitung und alles was dem Eigenen fremd ist“).

²⁶⁾ QUEVEDO, „*Preliminares literarios*“, in: OC I, S. 143. („Die Kunst ist es, die Ausdrucksweise dem Gegenstand anzupassen.“) Die Dialektik aus Klarheit und Eigentlichkeit bleibt v. a. in den Momenten, an denen die Kritik literarischer Texte in die Gattung der Eloge umschlägt, das positive *credo* der stilistischen Konzeption Quevedos. Dies lässt sich als konzeptuelle Konstante bis ins Spätwerk verfolgen. Siehe etwa das Vorwort zu ›*Arte de ballestería y montería*‹ von Alonso Martínez de Espinar aus dem Jahr 1644: „El estilo es descansado de afectación y demasías sobradas; las palabras propias y decentes, que significan lo que tratan con decoro y claridad“. QUEVEDO, „*Al que leyere este libro*“, in: OC I, S. 477–478, hier S. 478. („Der Stil ist frei von Affektiertheit und überflüssigem Ballast; die angemessenen und treffenden Worte bezeichnen ihre Gegenstände würdevoll und klar.“)

²⁷⁾ QUEVEDO, „*Premática del Desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*“, in: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, OC II, S. 593–596.

aktuellen Ausgabe der ›Obras completas‹ zeigt,²⁸⁾ sind sie Teil eines allgemeinen Programms der „satirischen“ oder „burlesken“,²⁹⁾ also zugleich ernsthaften und spielerischen Anklage gesellschaftlicher Zustände, die in der Form einer möglichst aggressiven Ostentation zum Ausdruck kommt. So wie im Bereich der Moralphilosophie die Todsünden – Habgier, Hochmut, Wollust, Selbstsucht, Neid – in den „Premáticas“, „Memoriales“ und „Capitulaciones“ (OC II) auf überdeutliche, den sprachlichen Stil von Gesetzesverordnungen parodierende Weise vor Augen geführt werden, ist der Zustand der Sprache der spanischen Gesellschaft und Literatur Gegenstand einer denunziatorischen Zurschaustellung, die so verfährt, dass sie die inkriminierten Gegenstände für sich selbst sprechen lässt. Auf die Spitze getrieben wird diese Form der Anklage in der satirischen Erzählung ›Cuento de cuentos‹,³⁰⁾ die in narratologisch geradezu absurder Weise auf einer Akkumulation umgangssprachlicher Redewendungen beruht, welche einer wortspielerischen Dekonstruktion unterzogen werden, ohne dass der einfache Gegenstand der Erzählung, eine durch familiäre Sorge verzögerte Heirat, in einer besonderen Beziehung zur stilistischen Verfasstheit des Textes stünde.

Die literaturkritischen Werke sind von der Intention einer parodistischen Ostentation im Medium der Satire geprägt. Dieser Umstand wird von Quevedo durch die Notwendigkeit gerechtfertigt, auf eine Krisensituation der Sprache und des Denkens zu reagieren. Die stilistische Technik der sprachlichen Implementierung dieser Intention ist anhand der literarischen Texte ›Los sueños‹, ›La hora de todos‹ und ›El Buscón‹ untersucht worden.³¹⁾ Eine der stilistischen Grundeigenschaften der literarischen Prosa Quevedos besteht in der Kombination von zwei bestimmten Formen des Sprachspiels (*juego de palabras*). Auf der einen Seite wirkt das reflektierende Prinzip eines „juego verbal“,³²⁾ das phone-

²⁸⁾ Die *Espada por Santiago* findet sich in der Anordnung von Alfonso Rey unter der Rubrik „Memoriales“ (in: OC VI, S. 167–275), die *Perinola* und der *Comento* sind hingegen für die „Apologías, invectivas y polémicas“ (in: OC VII) vorgesehen.

²⁹⁾ ALFONSO REY, „Introducción“, in: OC II, S. 1–63, hier S. 4. Gemäß Rey ist der Begriff ‚burlesk‘ (*burlesco*), den schon JOSÉ ANTONIO GONZÁLES DE SALAS in seiner Ausgabe der Werke Quevedos (*El Parnaso español*, Madrid 1648) als Gattungsbegriff für die Klassifikation der Prosatexte verwendet hat, in der Überlieferung der auch „satírico“, „festivo“ oder „jocoso“ genannten Werke der umfassendste. Im Kontext der deutschsprachigen Überlieferung erscheint der Begriff ‚satirisch‘ zutreffender.

³⁰⁾ OC I, S. 35–77.

³¹⁾ Neben SPITZER, *Zur Kunst Quevedos* (zit. Anm. 7) und GONZÁLEZ, *La distorsión de la lógica* (zit. Anm. 13) seien auch die folgenden Studien genannt: CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora* (zit. Anm. 15), S. 77–97, LÍA SCHWARTZ, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid 1983 und MARCOS CÁNOVAS MÉNDEZ, *Aproximación al estilo de Quevedo*, Kassel 1996.

³²⁾ SCHWARTZ, *Metáfora y sátira* (zit. Anm. 31), S. 22–27. Vgl. aber DIES., *El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo*, in: *Anuario de Letras* II (1973), S. 149–175, hier: S. 150–215.

tische Ähnlichkeiten von Wörtern benutzt, um per Paronomasie Neologismen oder per Ellipse und Zeugma syntaktische Neuformationen zu schaffen, deren komisches Prinzip auf dem ebenso einfachen wie heiteren Witz der willkürlichen Verfasstheit der Sprache beruht. Auf der anderen Seite wirkt das transformatorische Prinzip eines „juego mental“, das diese Verfasstheit der Sprache ausnutzt, um durch Metaphern, Metonymien und Synekdochen, die syntaktisch durch Antithesen, Chiasmen und Antimetabolen getragen werden, überraschende, eher ernste als spielerische Ideenassoziationen zu erzeugen. Im dialektischen Zusammenspiel ergeben diese Techniken den typischen, unnachahmlichen Stil des phantasiereichsten Autors des *Siglo de Oro*, dessen ironisch dekonstruierende Arbeit am Material der Sprache auch die eigene Zunft der Dichter nicht verschont.

So entsteht ein bemerkenswert kritisches, Cervantes' Vorwort zu den ›Novelas ejemplares‹ fortschreibendes (Selbst-)Bild des Dichters. Ein eindrückliches Beispiel hierfür sind die ›Premáticas del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes‹, in denen die Dichterschelte durch eine ironische Form der *Reductio ad absurdum* ins Werk gesetzt wird. Im Spiel mit dem Klischee der Armut und der entsprechenden Verwahrlosung, die an der Kleidung, der Gesichtsfarbe und den fehlenden Zähnen erkennbar ist, werden die Dichter in eine Reihe mit den unanständigsten ‚Berufen‘ der Gesellschaft gestellt (Prostituierte, Schauspieler, Ärzte, Blinde, Küster), da sie durch ständige Wiederholungen immer gleicher Verfahren nichts als „Leere“³³⁾ und eitle Nichtsnutzigkeit produzierten. Zwar erzeuge der bei lyrischen Dichtern verbreitete Vergleich einer Geliebten mit dem Gold der Sonne (*sol*) eine gewisse „Hitze“ (*caniculares*) oder „Schwüle“ (*bochornos*), weswegen den Dichtern ein Schreibverbot im Sommer auferlegt werden sollte, doch das zählbare Geld („los soles“), das sich aus dem „Herausschmelzen“ der Verse ergäbe – „quem[ando] las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro y la plata que tienen“ –, sei weniger wert als das beschriebene Papier, welches nicht einmal als Verpackungsmaterial für den Gewürzmarkt, sondern nur noch zur Benutzung in den Latrinen taugte: „los que por sus deméritos escaparen de las especerías vayan a las necesarias sin apelación“. Es folgen absurd komische Verurteilungen der Dichter als Verbrecher, die für den Diebstahl der Moden (insbesondere aus Italien) mit sauberem Auftreten und gepflegter Kleidung bestraft werden, oder als falsche Christen, die ein Schäferdasein anstreben und dann das Fleisch ihrer Herdentiere verderben, da sie diese durch ihre entflammten Seelen versengen

³³⁾ Die gehobenen Epitheta „güeros“, „chirles“ und „hebenes“ konnotieren allesamt den Begriff der „Leere“.

und ihnen nichts als ihre Tränen zu trinken geben: „por lo cual andan los ganados flacos de beber sus lágrimas, chamuscados con sus ánimas encendidas“. Diese Invektiven kulminieren in der Charakterisierung der Dichter als „Höllengewächse“, die dadurch gerechtfertigt wird, dass die beschuldigten Künstler eben genau das tun, was der Text selbst tut, nämlich Wörter zu zerklüften und aus dem Sinnzusammenhang zu reißen: „[Los poetas son una] seta infernal de hombres condenados a perpetuo conceto, despedazadores del vocablo y volteadores de razones“.³⁴⁾

Bei Quevedo stellt sich das Problem der ironischen Bedeutung nicht nur der metaliterarischen Aussagen auf grundsätzliche Weise. Das sprachspielerische Prinzip ist eine Konstante des literarischen Stils, dessen (auto-)dekonstruktives Moment auf die Seriosität der Aussageinstanz ebenso zurückwirkt wie auf die Konsistenz der Ideen und ihrer kommunikativen Vermittlung. Das ästhetische Fundament der Prosa, die gattungsgeschichtlich dem aristotelischen, für das spanische *Siglo de Oro* durch Horaz vermittelten Grundsatz der ‚angenehmen Nützlichkeit‘ (*utile dulce*)³⁵⁾ folgt, wird bei Quevedo mit dem Prinzip der Üppigkeit (*copiosidad*) verknüpft, die auf Erasmus’ Theorie der Vermittlung durch Akkumulation und Variation von Worten und Ideen (*copia rerum et verbarum*) zurückgeht.³⁶⁾ Der Autor verfolgt das Ziel, einen Sachverhalt unter verschiedenen Perspektiven und im Einklang mit möglichst allen Eigenschaften und Aspekten vollständig darzulegen und dafür alle verfügbaren Ressourcen der Sprache zu nutzen. Hierbei stellt sich aus einer hermeneutischen Perspektive das Problem, inwieweit das Fundament aufgrund der offenkundigen Übertreibung des Prinzips der Üppigkeit zu einer gewissen Überfülle konsistent bleiben kann. Macht sich die Sprache als kommunizierende Gehilfin einer Art Jüngsten Gerichts der Redensarten – wie im ›Cuento de cuentos‹ – nicht selbst zur Komplizin des Scheins? Worin besteht die Kraft der Sprache jenseits der ostentativen Dekonstruktion von misslichen Zuständen, an denen sie selbst teilhat?

³⁴⁾ QUEVEDO, „Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros“, in: OC I, S. 11–16, passim, sowie DERS., „Premática del Desengaño“, in: OC II, S. 593–595. („[Die Dichter sind] wie Pilze aus dem Boden schießende Höllengewächse zum ewigen Konzept verurteilter Zerpfliicker von Vokabeln und Verdrehern der Vernunft.“)

³⁵⁾ „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.“ HORAZ, *Ars poetica*, Vers 343.

³⁶⁾ Zur rhetorischen Dialektik der *copia rerum et verbarum* als Strategie einer „ars combinatoria“ vgl. FRANCISCO RICO, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona 2014, S. 110. Vgl. auch TERENCE CAVE, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979, S. 3–6.

2. Zur *Teleologie des Sprachspiels bei Quevedo*. „*Agudeza*“ und „*ingenio*“
in *Grandes anales de quince días und Política de Dios*.

Die Metaphernkunst Quevedos lässt sich als Ausdruck eines „epochalen politischen und religiösen Zwiespalts des Bewusstseins“³⁷⁾ begreifen oder auch, in Anlehnung an die antike und mittelalterliche Tradition des „Manierismus“,³⁸⁾ als ein Drang des autonomen Sprachkünstlers zu besonderer Originalität.³⁹⁾ In beiden Fällen bleibt das konzeptuelle, für den religiösen Metaphysiker Quevedo durchaus akute Problem bestehen, dass das Prinzip des Sprachspiels selbst immer auch eine Frage nach der Autorität der Instanzen, die durch die Sprache an einer Kommunikation beteiligt sind, mit sich bringt. Durch Sprache lässt sich Autorität in Frage stellen.⁴⁰⁾ Dieser gesellschaftskritische Aspekt Quevedos impliziert den Anspruch auf eine grundlegende, in der aristokratischen Kultur der Zeit angelegte hermeneutische Kapazität der zeitgenössischen Leser, wobei die Verbreitung der zu Lebzeiten des Autors vielgelesenen Schriften darauf hinweist, dass die allegorischen Anspielungen auf zeithistorische Umstände von den Zeitgenossen erfolgreicher entschlüsselt werden konnten als heute.

Das aggressive Spiel mit der Sprache selbst birgt aber auch die Gefahr eines Angriffs auf die für Quevedo prinzipiell zu respektierende Autorität der göttlichen Letztinstanz, welche das Prinzip der Verständigung durch Sprache – mit dem Turmbau zu Babel – in die Hände der Menschen gelegt hat. Aus diesem Grund beruht das künstlerische Moment des innovativen Umgangs mit den bestehenden Formen der Sprache für den frühmodernen Autor, der die Regeln seines prosaischen Schreibens selbst erschaffen muss, auf einer Dialektik zwischen einer konstruktiven, sprachschöpferischen sowie einer destruktiven, sprachzerstörerischen Haltung bzw. (Sprach-)Handlung. Diese prinzipielle Dialektik lässt sich bis in die komplizierte Anordnung des heterogenen Gesamtwerks hinein nachverfolgen. Auch wenn für einige Texte der genaue Ent-

³⁷⁾ WERNER VON KOPPENFELS, „Nachwort“, in: Francisco de Quevedo aus dem Turm, hrsg. von WERNER VON KOPPENFELS, Mainz 2003, S. 270.

³⁸⁾ ERNST ROBERT CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen, Basel 1993, S. 277–295.

³⁹⁾ „Quevedo experimenta un sentimiento puro de creador“. CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora* (zit. Anm. 15), S. 97. („Quevedo lebt in dem Gefühl des reinen Künstlers.“) Die künstlerische Originalität als Variation der Wiederholung lässt sich als eine grundlegende Intention der Werke Quevedos ausmachen: „[Quevedo quiere] mostrar su originalidad como poeta [...] capaz de descubrir posibilidades de renovación donde los demás se limitaban a repetir lo ya dicho“. ALFONSO REY, *Introducción*, in: OC I, S. XXIX–XXXVII, hier S. XXIX. („[Quevedo möchte] seine Originalität als Dichter zeigen [...], seine Fähigkeit, dort Möglichkeiten der Erneuerung zu entdecken, wo die Übrigen sich damit begnügen, das schon Gesagte zu wiederholen.“)

⁴⁰⁾ „El lenguaje se usa para subvertir la autoridad“. GONZÁLEZ, *La distorsión de la lógica* (zit. Anm. 13), S. 1.

stehungszeitpunkt nicht mehr rekonstruiert werden kann, lässt sich eine grundlegende Zweiteilung des Werks ausmachen, gemäß der sich die aggressiven und satirischen mit den erhabenen und erbaulichen Schriften – sowohl in der Prosa als auch der Poesie – geradezu systematisch abwechseln. Letztere erscheinen so als eine Art Reue des Schriftstellers für den ironischen Umgang mit dem göttlichen Geschenk der Sprache.

Auf der Grundlage einer gefährlichen Dialektik stellt das Spiel mit der Sprache – als Kombination aus ‚juego verbal‘ und ‚juego mental‘ – das künstlerische Selbstverständnis eines gottesfürchtigen, aber sich ästhetisch als Demiurg konzipierenden Autors da. Gemäß den alten griechischen Begriffen ist der künstlerische Schaffensprozess der Dichtung (*poiesis*) auf das bloße Material (*hyle*) der Sprache beschränkt, welches zugleich der Gegenstand des Schaffens ist (*mimesis*). Dabei besteht das konzeptuelle Problem für den christlichen Neuplatoniker weniger in der aristotelischen Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion,⁴¹⁾ – welche zur disziplinären Konkurrenz von Literatur und Geschichtsschreibung geführt hat –, sondern, auf einer grundlegenden ontologischen Ebene, in der von Platon problematisierten Möglichkeit des Verhältnisses von Worten und Ideen überhaupt. Dieses Verhältnis folgt einem alten Paradoxon, das von der Philosophie nicht abschließend beantwortet worden ist und bis in die Fundamente des modernen Denkens hineinreicht: Partizipieren (*metechein*) die Worte und Sätze der Sprache an den Dingen und Sachverhalten, die sie zum Ausdruck bringen, oder ahmen sie nach? Aus der klassischen Sicht ergeben sich hier zwei Möglichkeiten, die in der Moderne (spätestens seit Wittgenstein) zu einem prinzipiellen Unterschied erhoben werden. Für den Sophisten Kratylos gilt im gleichnamigen platonischen Dialog, dass „jegliches Ding seine von Natur ihm zukommende richtige Benennung hat“, sodass „alle Worte und Benennungen gleich richtig sind“, woraus folgt, dass „wer die Wörter verstehe, [unmittelbar] auch die Dinge verstehe“.⁴²⁾ Dagegen teilt der Philosoph Sokrates die Ansicht des Hermogenes, gemäß der es keine andere Richtigkeit der Worte gibt, „als die, die sich auf Vertrag und Übereinkunft gründet“, woraus wiederum folgt, dass die Erkenntnis der Wahrheit „weder allein noch in vorzüglicher Weise durch die Wörter möglich“ sei.⁴³⁾

Der künstlerische Prozess ist aus der Sicht eines platonisch denkenden Schriftstellers, der beide Positionen dialektisch aufheben möchte, ein Akt des

⁴¹⁾ Zur phänomenologischen Unterscheidung zwischen den Funktionen von literarischer Prosa und Historiographie s. ARISTOTELES, Poetik, 1451a–b.

⁴²⁾ PLATON, Kratylos, 383a, 429b, 435d.

⁴³⁾ PLATON, Kratylos, 384d, 439b. Sokrates sucht den Kratylos zu widerlegen, indem er die „Natur“ der Benennung als Handlung bestimmt und nachweist, dass es „Falschheit der

Vertrauens in die genuine Fähigkeit der Sprache, sich immanent aus ihren historischen Bedingungen selbst heraus zu entwickeln. Aus der Erschütterung der transzendenten Hierarchien folgt die Möglichkeit, als Autor und Subjekt an dieser Fähigkeit aus eigener Kraft zu partizipieren. Die Frage der Autorität, der Aussageinstanz und des Adressaten, die im Spiel mit den immanenten Potentialitäten der Sprache zu Objekten werden, erweist sich dabei stets als ein offenes Gefüge. Daher ist das Prinzip des Sprachspiels bei Quevedo auch nicht auf jene Texte beschränkt, deren satirische Intention evident ist, wie die literarischen Erzählungen und literaturkritischen Kurztraktate. Sprachspielerische Fundamente der Argumentation finden sich auch, wenngleich in geringerem Ausmaß, in den längeren und von Quevedo selbst als ‚seriös‘ betrachteten Texten, wie etwa dem politisch-historischen Traktat ›Grandes anales de quince días‹ und dem politisch-theologischen Essay ›Política de Dios‹.

In den ›Grandes anales‹, einer historiographischen, aber dennoch lebendigen, auf die Psychologie der handelnden Figuren ausgerichteten Darstellung der dramatischen Übergangszeit nach dem Tod Philipps III., welche Quevedo auch als Empfehlung an den starken Mann der Regierung, den Conde-Duque de Olivares, zu nutzen gedenkt, beruht die sprachspielerische *agudeza* auf der stilistischen Implementierung eines Gegensatzes zwischen zwei Welten: der Welt des verstorbenen Königs Philipp III., dem der Autor aufrichtig nachtrauert, sowie der Welt des neu inthronisierten Königs Philipp IV., dessen Bruch mit dem Vorgänger als Kontinuität dargestellt werden muss. „Cum ira et studio“⁴⁴) und im gelehrten Rückgriff auf Tacitus und dessen Buch über die beginnende Herrschaft des Tiberius nach dem Tod des Augustus (›Annales‹ I, „Ab excessu divi Augusti“), positioniert Quevedo seinen Erzähler im diskursiven

Rede“ geben müsse, wenn die Sprache die Gegenstände repräsentierte. An dem entscheidenden Punkt seiner Kritik allerdings, an dem der stets siegreiche Sokrates ausführt, dass es, wenn das Wort „die Nachahmung des Wesens einer benannten Sache durch Buchstaben und Silben“ wäre (423e), doch ein für den guten Gesetzgeber erkennbares Wissen über die Grenzen der Ähnlichkeit zwischen den Buchstaben und den Klängen der durch Worte bezeichneten Dinge geben müsse, kann er weder sich noch seine Gesprächspartner von der vermuteten Willkür des Bezugs der Worte zu ihren Gegenständen überzeugen. Im analytischen Durchgang durch die Klanglichkeit der Buchstaben des griechischen Alphabets zeigt sich der weiseste der griechischen Philosophen selbst überrascht und fasziniert vom Spektrum der sinnlichen Assoziationen zwischen den Tönen und den Bedeutungen, die insbesondere den Etymologien der Götter- und Heroennamen eigen sind. Am Ende muss Sokrates dem Kratylos zugestehen, dass die Kunst der Sprache im Ursprung eine göttliche ist, an deren Richtigkeit der vernünftige Mensch nur glauben kann, um „sich und seine Seele den Wörtern in Pflege hinzugeben [...] im Vertrauen auf sie und die, welche sie eingeführt haben“ (440c). Vgl. GERNOT KAMECKE, Poetologie der Namen. Zur Metaphysik der Onomastik bei Proust und Mallarmé, in: Namen. Benennung, Verehrung, Wirkung (1850–1930), hrsg. von TATJANA PETZER u. a., Berlin 2009, S. 51–75, hier: S. 69–70.

⁴⁴) REY, Introducción, in: OC III, S. XIII–LXIV, hier: S. XXXVIII.

Spannungsfeld von Herrscherlob, Gesellschaftskritik und beobachtender zeitgeschichtlicher Historiographie so, dass die fehlende Auflösung der widersprüchlichen Positionen – Preis und Kritik der zu Ende gegangenen Epoche sowie Ausdruck der Hoffnung und Warnung mit Bezug auf die nun angebrochene Zeit – durch ein kontinuierliches Wortspiel mit den Bedeutungen des Begriffs ‚Herrschaft‘ (‚reino‘, ‚rey‘, ‚reinar‘) gestützt wird.⁴⁵⁾ Philipp III., zu früh aus dem Leben geschieden, um in Anbetracht der ökonomischen Situation des Königreichs anders in Erinnerung zu bleiben als durch seine Frömmigkeit und „ein Übermaß an Güte“,⁴⁶⁾ erweist sich hier, syntaktisch auf den Chiasmus konzentriert, als ein Monarch, „der aufhörte König zu sein, bevor er angefangen hatte zu herrschen“. Philipp IV., im Jugendalter auf den Thron gekommen und der besonderen Gefahr jedes Königs, von schlechten Beratern beeinflusst zu werden, in verschärfter Weise ausgesetzt, bildet sodann den Gegenpart „des anderen, der König wurde, bevor er anfang zu regieren“.⁴⁷⁾

Ohne die Institution der Monarchie direkt anzugreifen, was einer selbstgefährdenden Handlung des Schriftstellers gleichkäme, vollzieht das Wortspiel der ‚zwei Reiche des Königs‘, das in vielfältigen Varianten den gesamten Text durchzieht, diese kritische Funktion auf indirekte Weise. Das für die Epoche unwiderlegbare Argument der Existenz eines göttlichen Herrschers, der jedem menschlichen Herrscher zwangsläufig überlegen ist, dient im Medium einer (katholisch aufrichtigen) Herrschermahnung als diskursiver Stützpunkt und ideologischer Puffer für das subversive Potential einer impliziten Kritik, die sich gleichsam aus stilistischen Gründen – als Exposition von Beispielen zur Erhärtung des Vergleichs zwischen dem Mangel des Diesseits und dem Ideal des Jenseits – wie von selbst fortschreibt. Auf diese Weise partizipieren die ›Grandes

⁴⁵⁾ Im 17. Jahrhundert bezeichnet der Begriff ‚reino‘ die politische Herrschaft des Königs (das ‚Königreich‘) ebenso wie die ethische Fähigkeit der ‚Selbstbeherrschung‘ einer Person. Der Doppelsinn kann im Wortspiel sodann zum Ausdruck einer (womöglich fehlenden) persönlichen Eignung des als Mensch betrachteten Königs für sein heiliges, göttlich sanktioniertes Amt werden.

⁴⁶⁾ „[Los cortesanos son] adestrados de la compasión de ver saqueada tanta majestad de la muerte tan impensadamente, sin haberle permitido tiempo de vengarse de su demasiada bondad“. QUEVEDO, *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*, in: OC III, S. 57–115, hier S. 65. („Der Hof ist bewegt vom Mitgefühl, soviel Majestät auf solch unverhoffte Weise vom Tod dahingerafft zu sehen, ohne dass ihr Zeit geblieben wäre, sich für das Übermaß ihrer Güte zu rächen“.)

⁴⁷⁾ „Yo escribo en el fin de una vida y en el principio de otra; de un monarca que acabó de ser rey antes de empezar a reinar y de otro que empezó a reinar antes de ser rey“ (OC III, S. 59). Die durch das Wortspiel verklausulierte Härte des Urteils gegenüber dem Älteren wird sodann durch die stoische Prämisse des dem Tod geweihten Lebens eingefangen, die ebenfalls durch einen ironischen, die Position dialektisch neutralisierenden Chiasmus zum Ausdruck kommt: „Y es cierto que vivió una muerte y que murió una vida“ (OC III, S. 65). („Und es ist gewiss, dass er [der König] einen Tod lebte und ein Leben starb.“)

anales« als seriöse historiographische Prosa an der experimentellen Entwicklung auch des literarischen Selbstverständnisses, welches die ideologischen und institutionellen Grenzen einer autonom konzipierten Sprache auslotet.

Die Hierarchie zwischen der unendlichen, perfekten Herrschaft Gottes im Himmelreich und der endlichen, notwendig imperfekten Herrschaft eines Königs im irdischen Reich ist auch Gegenstand der politischen Theologie in ›Política de Dios‹. In diesem außergewöhnlichen, heute nur noch schwer verständlichen und als „silva de varia lección“⁴⁸⁾ missverstandenen Text, der gattungstypologisch aus einer Mischung aus Predigt, Bittschrift und politischem Traktat („sermón, memorial y tratado“)⁴⁹⁾ besteht, entwirft Quevedo den ebenso originellen wie gewagten Versuch eines ‚kritischen Fürstenspiegels‘, der die zeitgenössischen Konflikte am Hof Philipps IV. der 1620er Jahre mit biblischen Geschichten kontrastiert. In ausführlichen Kommentaren zum Alten und Neuen Testament, welche die prinzipiell uneinholbaren Modelle irdischer Regierungskunst und Staatsräson darstellen, werden eine Vielzahl von politischen Maßnahmen der spanischen Regierung mit Blick auf ihre Übereinstimmung mit dem Geist Gottes und den Handlungen Jesu analysiert. Vor allem das Thema des Nepotismus und die schlechten Berater des Königs, welche den Vergleich mit den 12 Aposteln stets scheuen müssen, liegen dem als Anhänger Philipps III. zurückgewiesenen Höfling Quevedo am Herzen. Das zentrale Argument des durch das Telos einer christlichen „educación de Principes“⁵⁰⁾ getarnten Vergleichs zwischen der Allmacht Gottes und der begrenzten Kraft des Königs beruht hier, wie in den ›Grandes anales‹, auf dem Wortspiel mit den – syntaktisch durch Chiasmen verbundenen – Bedeutungen des Begriffs der ‚Herrschaft‘: „Nadie supo ser Rey cabal, sin ser por otra, y otras partes Reyno [...] La descendencia, y origen de los Reyes en el pueblo de Dios, ni fue noble, ni legítima: pues tuvo por principio el cansarse de la Magestad eterna, y de su igualdad, y justicia“.⁵¹⁾

⁴⁸⁾ RAIMUNDO LIDA, *Prosas de Quevedo*, Barcelona 1981, S. 178.

⁴⁹⁾ CARMEN PERAITA, *La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en Política de Dios de Quevedo*, in: *La Perinola* 5 (2001), S. 185–205, hier: S.185.

⁵⁰⁾ LORENZO VAN DER HAMEN, *Aprobación*, in: QUEVEDO, *Política de Dios. Gobierno de Cristo*, hrsg. von JAMES O. CROSBY, Madrid 1966, S. 31–36, hier: S. 31.

⁵¹⁾ QUEVEDO, *Política de Dios*, S. 50, 149. („Niemand war auf rechte Weise König, ohne vom anderen Königreich bestimmt zu sein [...] Die Abstammung der Könige im Volk Gottes war weder edel noch legitim, denn ihr Ursprung beruht auf der Müsse des ewigen Königs und seiner Gleichheit und Gerechtigkeit.“) Zum Wortspielcharakter als Grundlage für die diskursive Verschmelzung zwischen den Konzepten des zeitgenössischen „arte del buen gobierno“ vgl. CARMEN PERAITA, *La copia erasmiana y la construcción retórica de la Política de Dios*, in: *La Perinola* 3 (1999), S. 209–224, hier S. 215–217.

Die theologische Autorität, die Quevedo über die biblische Referenz und die Inspiration der Schrift durch das (wie in einer Predigt) gesprochene Wort Gottes in den moralisch-politischen Angelegenheiten des Staates erreicht, bietet hier – im Gegensatz zu den ›Anales‹ – zugleich Gelegenheit zur Äußerung eigener, durchaus radikaler politischer Ideen, welche auf einer franziskanischen, urkommunistischen Verteidigung der Armut beruhen: „Pobres vende quien enriquece“.⁵²⁾ Das literarische Moment der ›Política de Dios‹ erweist sich wiederum darin, dass die Beurteilung der politischen Situation im Kern nicht von der Idee abhängt, sondern vom Ertrag der künstlerischen Ausnutzung rhetorischer und stilistischer Sprachpotentiale, wobei die transzendente Reichweite des Spiels mit den Bedeutungen in der Dialektik zwischen dem Heiligen und dem Profanen aufgehoben ist. Daher darf es nicht wundern, dass das gleiche Wortspiel auch im burlesken Kontext der ›Premáticas‹ Platz finden kann: „*Item*, declaramos y desengañamos a todos los reyes y señores deste mundo que no piensen ser ellos los mayores de todos, porque éste sólo lo es el calor, delante de quien están ellos mismos y todos descubiertos“.⁵³⁾

Grundsätzlich lässt sich für die Texte Quevedos festhalten, dass jede Idee und jeder noch so geringfügige Gegenstand in den spannungsvollen Gegensatz zwischen dem Diesseits und dem Jenseits der Sprache eingebettet werden kann: „Puso Dios virtud en las hierbas y piedras y palabras“.⁵⁴⁾ Auf der einen Seite wird die Sprache als eine immanente, historische Kraft gefasst, die aus sich selbst, d. h. ihrer lexikalisch-phonetischen Verfasstheit und ihrer literarisch-

⁵²⁾ QUEVEDO, *Política de Dios*, S. 60. („Arme verkauft, wer Reichtum anhäuft.“) „Solo es buen ministro, quien derechamente mira a los necesitados. Quien dà al poderoso, compra y no dà“. Ebenda, S. 97. („Allein jener ist ein guter Minister, der auf rechte Weise nach den Bedürftigen schaut. Wer den Mächtigen gibt, gibt nicht, sondern kauft.“) Die Armensorge im Kontext der Geldkritik ist eine Konstante in Quevedos Werk, das 1605 mit der berühmten Letrilla „Poderoso caballero es don Dinero“ in den ›Flores de poetas ilustres‹ von Pedro Espinosa einsetzt.

⁵³⁾ QUEVEDO, *Premática del Tiempo*, in: OC II, S. 85–107, hier S. 92. („Desgleichen erklären wir, und ernüchtern alle Könige und Herren dieser Welt, dass sie nicht denken dürfen, sie seien die Mächtigsten, denn die Mächtigste ist die Hitze, vor der auch die Granden ihren Hut ziehen müssen.“) Einen Sonderfall der seriösen, aber dennoch auf dem Fundament sprachspielerischer *agudeza* aufgebauten Traktate stellt im Übrigen die ökonomische Abhandlung *El chitón de las tarabillas* (OC III, S. 193–247) dar, ein Auftragswerk zur Verteidigung der von der Regierung beschlossenen Abwertung der Kupferwährung (*vellón*), welches die wortspielerische Variation der Isotopien des ›Werts‹ und der ›Zahlung‹ – insbesondere das Spiel mit dem Begriff „cuarto“ (als Bezeichnung für die kurrente Münze ebenso wie den König Philipp den „Vierten“) – so weit treibt, dass die eigentliche Intention der in Kritik umschlagenden Huldigung kaum mehr erkennbar ist. Vgl. JAURALDE POU, *La Prosa de Quevedo: El chitón de las tarabillas*, in: *Edad de Oro* 3 (1984), S. 97–122.

⁵⁴⁾ QUEVEDO, *Sueños y discursos* („Sueño del infierno“), in: OC I, S. 308. („Also gab Gott [...] den Pflanzen, Steinen und Worten wirkende Kraft“. QUEVEDO, *Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller*. Übers. von WILHELM MUSTER, Frankfurt/M. 1966, S. 70.

mythologischen Tradition schöpft. Auf der anderen Seite wird das prinzipielle Verhältnis der Sprache zu den Ideen, die sie zum Ausdruck bringt, Gott überantwortet, der als Möglichkeitsgarant für das transzendente Ideal der Bezeichnung (als absoluter Teilhabe) fungiert. Somit gilt einerseits, dass sich die Worte und Sätze, so laut und aggressiv sie auch herausgerufen werden, den Sachverhalten nur annähern können. Andererseits resultiert aus dem konzeptuellen Entwurf, die Materialität der Sprache im Kontext ihrer irdischen Gesetze als eine Komplizin des Scheins im Diesseits der Wahrheit herauszustellen, auch die Möglichkeit, sich über das prinzipielle Missverhältnis künstlerisch hinwegzusetzen. Insofern gehören die konzentrierten Überraschungsangriffe gegen den Sprachverfall, der in den Automatismen des Volks und der Schönrede der Dichter diagnostiziert wird, zum natürlichen Repertoire einer Kritik, die auf das teleologische Prinzip der Perfektibilität vertraut.

Für Quevedo, in dessen Zeitalter die heitere Unschuld der karnevalesken ‚verkehrten Welt‘ eines Rabelais für immer verloren ist,⁵⁵⁾ wird die Ironie zum Inbegriff einer grundlegenden Dialektik des literarischen Schaffensprozesses. Das Sprachspiel dient als immanente, aus sich selbst schöpfende und zugleich transzendental orientierte Kraft dem Angriff, der Bloßstellung und der schöpferischen Bewahrung eines Mediums, in dem die Täuschung (*engaño*) im selben Zug auch Aufdeckung (*desengaño*) ist. Daher existiert in den weiten Niederungen der Natürlichkeit auch kein noch so unschuldig Thema, das mit Hilfe der Sprache nicht (annähernd) transzendental erfassbar wäre, und sei es, an den versteckten Enden menschlicher Körperlichkeit, „die Freuden und Leiden des Arschäugleins“.⁵⁶⁾ Obgleich das Lachen in der katholischen Auslegung des Alten Testaments mit Argwohn betrachtet wird,⁵⁷⁾ ist es für Quevedos Empfindung der verlassenen Welt, wie im späten Traktat ›La constancia y paciencia del Santo Job‹ dargelegt wird, selbst im Umgang mit den Angelegenheiten Gottes möglich und erlaubt.⁵⁸⁾ Allerdings gilt zugleich, dass sich der kritisch-dekonstruktive Aspekt der ironischen Sprachhandlung, der in eine Philosophie der stoischen Erduldung eigener Fehlbarkeit eingebettet ist, prinzipiell auch gegen die eigene kreative Handlung richten kann.

⁵⁵⁾ „Statt einer verkehrten wird [bei Quevedo] eine heillos in sich zerrüttete Welt sichtbar“. BERNHARD TEUBER, *Sprache, Körper, Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989, S. 193.

⁵⁶⁾ QUEVEDO, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, in: OC II, S. 503–525. (QUEVEDO, *Arschäugleins Freuden und Leiden*, übers. von JÜRGEN BUCHMAN, Leipzig 2010.)

⁵⁷⁾ „Über das Lachen sagte ich: Wie verblendet! über die Freude: Was bringt sie schon ein?“ Prediger 2, 2.

⁵⁸⁾ Vgl. VALENTINA NIDER, ‚Reírse de‘, ‚reírse con‘: burla y risa de Dios en *La constancia y paciencia del Santo Job* de Quevedo, in: *La Perinola* 5 (2001), S. 209–223, hier: S. 217–220.

An selbstironischen Invektiven mangelt es dem Werk Quevedos im Übrigen ebenso wenig wie an gewalttätigen Momenten der Satire gegenüber fremden Personen, Berufen oder Ständen. Der Spott über sich selbst, als Teil der inkriminierten Kaste der Dichter, kann die Form ironischer Charakterisierungen der eigenen Werke annehmen, wie etwa in der Widmung „A los de la guarda“ in den ›*Cartas del Caballero de la Tenaza*‹: „Ofrezco firmemente de no dar ni prestar ni prometer por palabra, obra ni pensamiento“.⁵⁹⁾ Ebenso finden sich scherzhafte Pseudonyme, wie etwa „Juan Lamas, el del camión cagado“,⁶⁰⁾ oder auch Wortspiele mit dem Klang des Autornamens, welcher die Form „des Bösen“ annehmen kann, das etwas „verhindert hat“ („el mal que vedó“).⁶¹⁾ Aufgespannt zwischen Gott und der Welt als den äußeren Punkten der hermeneutischen Dialektik, in deren Bezeichnungsgefüge sich der Ort des Autors als Subjekt einer autonomen Sprachhandlung konturiert, kommen durch die ironische Übertreibung der Eigencharakterisierung jedoch auch seriöse Momente einer stoizistisch-skeptizistischen Selbstreflexion zum Ausdruck:

Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras, padrastro de las ajenas; hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, señor de nada; [...] hombre dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne; ha tenido y tiene, así en la corte como fuera de ella, muy grandes cargos de conciencia [...].⁶²⁾

Als kritisches Gewissen seiner Zeit konzipiert, unterlegt der Autor sein Schaffen dem Grundsatz der Perfektibilität. Die fortwährenden Versuche der Selbstverbesserung, die im Subtext der Satire über die Dichter den humoristischen Stoizismus eines souveränen Künstlers als Gegenpol zum radikalen Skeptizismus eines Francisco Sánchez⁶³⁾ zum Ausdruck bringen, spiegeln sich auch auf der Ebene der vielen (von außen erzwungenen oder aus eigener Überlegung

⁵⁹⁾ QUEVEDO, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa, in: OC II, S. 223–246, hier S. 226. „Hiermit versichere ich unwiderrufflich, dass ich weder ein Werk noch einen Gedanken zum Besten geben, verleihen oder auch nur mit Worten versprechen werde.“

⁶⁰⁾ QUEVEDO, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, in: OC II, S. 503. („Hans Weichei, Kavalier vom beschissenen Hemd“. QUEVEDO, *Arschäugleins Freuden und Leiden* (zit. Anm. 56), S. 5.)

⁶¹⁾ „Aunque el bien ha deseado / y el mal desterrar procura, / es ya tal su desventura / que el mal Que-vedó ha quedado.“ QUEVEDO, *De doña Raimunda Matilde (Décima)*, in: *Sueños y discursos*, OC I, S. 199.

⁶²⁾ QUEVEDO, *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, in: OC II, S. 285–298, hier S. 287. („Don Francisco de Quevedo, Kind der eigenen Werke und Schwiegervater der fremden, Edelmann und Mensch, zum Bösen geboren, Kind von jemandem, Herr über nichts, [...] der Welt gegeben, dem Teufel verliehen und dem Fleisch verfallen, trug und trägt am Hof und außerhalb sehr große Bürden des Gewissens.“)

⁶³⁾ FRANCISCO SANCHES, *Quod nihil scitur. De multum nobili et prima universali scientia*, Lyon 1580.

erfolgenden) Textkorrekturen wieder, wie insbesondere die Editions-geschichte der ›Sueños y discursos‹ zeigt.⁶⁴⁾

3. Todesvisionen des literarischen Subjekts. Die Frage des Körpers in den Träumen vom Jüngsten Gericht (›Sueños y discursos‹)

Die dialektische, autokonstitutive Funktion, die das Sprachspiel in der theologisch verankerten, politisch engagierten und ästhetisch experimentellen Kunst Quevedos mit Blick auf die Formation eines souveränen literarischen Subjekts einnimmt, lässt sich anhand der (Re-)Figurationen des Körpers in den satirischen Todesvisionen der ›Sueños y discursos‹ eindrücklich darlegen. Mit dieser besonderen Gattung beschäftigt sich Quevedo, rechnet man die Erzählung ›La hora de todos‹ von 1635 hinzu, über einen Zeitraum von ca. 30 Jahren, in denen er die einzelnen Texte zu den verschiedenen Wendepunkten seiner Karriere als zunehmend berüchtigter Autor des Hofes immer wieder neu fasst, korrigiert und erweitert. Die Form dieser satirischen Prosaliteratur, die in der Literaturwissenschaft weit häufiger untersucht worden ist als jene der asketisch-metaphysischen Schriften, beruht auf einer besonderen Mischung aus Traum-erzählung und Jenseitswanderung. Sie führt die biblische Apokalypse, das Buch Hiob und die Weltuntergangspredigt des Hippolyt mit Vergil, Boethius, Dante auf der einen Seite sowie Juvenal, Menippos von Gadara, Lukian von Samosata und Erasmus von Rotterdam auf der anderen zu einer absolut originellen Textgattung der „moralsatirischen Schilderung des Jüngsten Gerichts“⁶⁵⁾ zusammen. Einige Elemente dieser Komposition möchte ich im Folgenden wiederaufnehmen und anhand der Frage der Synästhesie zuspitzen, in der sowohl die Problematik als auch die zukunftsweisende Radikalität der literarischen Subjektformation bei Quevedo deutlich werden.

Der berühmte erste Traum, *El sueño del Juicio final*, setzt *in medias res* mit dem Stoß der „letzten Posaune“ ein, durch welche laut der Offenbarung des Johannes das Jüngste Gericht einberufen wird. Damit spielt er zugleich auf das visuelle Register der Endzeitdarstellungen von Hieronymus Bosch über Michelangelo bis Francisco Pacheco an: „Pareciome, [...] que veía un mancebo que

⁶⁴⁾ Allein vom *Sueño del Juicio final* existieren 13 verschiedene Manuskripte aus der Zeit von 1605 bis 1625. Vgl. JAMES O. CROSBY, *La tradición manuscrita de los „Sueños“ de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette 2005, S. 14–16.

⁶⁵⁾ NOLTING-HAUFF, *Vision, Satire und Pointe* (zit. Anm. 11), S.14. Die besondere Spannung der ›Sueños‹ besteht in der Unverhältnismäßigkeit zwischen dem seriösen Gegenstand eines biblischen Stoffs und dessen ironischer Verarbeitung. Siehe auch JÜRGEN BRUMMACK, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971): S. 275–377, hier: S. 295.

discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura“.⁶⁶) In dieser pittoresk imaginierten Umgebung löst der Ton, in Kombination mit dem göttlichen Odem, durch den er ausgestoßen wird, eine Art kinematographische Bewegung aus, die den heutigen Leser weniger an die Bibel, als an den modernen Zombie-Film erinnert. Die Erde beginnt zu beben und aus allen Löchern quellen Knochen hervor, die sich als Teile menschlicher Skelette erweisen und sich mit großer Geschwindigkeit zu solchen zusammensetzen suchen. In kürzester Zeit, die „wie im Traum“ vergeht, entstehen Kompositionen aus Totenresten, die sich in Figuren menschlicher Körper inkl. erkennbarer Ständeattribute transformieren. Die Tatsache, dass die vielen Knochen sich so geschwind zu ihresgleichen fügen, ohne irrtümlich in den Gebeinen des Nachbarn aufzugehen, fordert dem träumenden Ich-Erzähler, der von der Spitze eines „Abhangs“ (*cuesta*) gute Sicht auf das massenhafte Treiben hat, Respekt für die Kraft der Vorsehung ab.⁶⁷)

Zugleich wird die Vorsehung durch einige Irrtümer der Rekomposition konterkariert: Dem einen fehlt ein Arm, dem anderen ein Auge, auf einem Kirchhof werden zwei Köpfe vertauscht, einem Schreiber scheint die Seele nicht zu passen und einige Kaufleute, in der gewitzten Intention, die Richter zu täuschen, hatten „sich die Seelen verkehrt angezogen“, so dass ihnen „die fünf Sinne an den Nägeln der rechten Hand brannten“.⁶⁸) Auch die Verwendung von Begriffen wie „mischen“ (*barajar*), „Anzahl“ (*cuenta*) oder „Augen“ (*puntos*), welche die Isotopie des Kartenspiels mit aufrufen, deuten darauf hin, dass die Vorsehung, die in der Verwandlung der Toten menschliche Fehler zulässt, ihrerseits durch die Ironie angegriffen wird.

Der dramatische Effekt des bewegten Gesamt-Tableaus wird durch die burleske Komik der Details getragen. Der Beobachter, dem das Lachen im Halse stecken bleibt – „riérame si no me lastimara“⁶⁹) –, folgt den Scharen der Verdammten durch eine Landschaft, die durch einen Hügel, ein Tal (Josaphat), ein Flussufer und einen Friedhof fragmentarisch greifbar wird, bis zum eigentlichen Ort des Gerichts. Dieser Ort, zu dem alle Figuren von unsichtbarer

⁶⁶) QUEVEDO, Sueños y discursos („Sueño de Juicio final“), in: OC I, S. 212. („Es schien mir also, als sähe ich einen Jüngling durch die Lüfte stürmen, der stieß so gewaltig in eine Posaune, dass sein schönes Gesicht dadurch fast entstellt wurde“. QUEVEDO, Die Träume (zit. Anm. 54), S. 14.)

⁶⁷) „Admirome la providencia de Dios en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos“ (OC I, S. 213). („Ich staunte über die Vorsehung, dass keiner irrte und sich Bein oder Glied der Nachbarn ansetzte, obwohl die einen mit den anderen vermischt lagen“. QUEVEDO, Die Träume (zit. Anm. 54), S. 14.)

⁶⁸) QUEVEDO, Die Träume (zit. Anm. 54), S. 15. („[...] habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha“. OC I, S. 214.)

⁶⁹) OC I, S. 214.

Hand hingezogen werden, ist im *Sueño del Juicio final* plastischer beschrieben als die vagen, auf diese Urszene nur anspielenden Räume, an denen die vergleichbaren Urteilsszenen der übrigen ›Sueños‹ stattfinden. Zugleich erscheint er auf seltsame Art entrückt. In der Mitte thront Gott, mit sich selbst bekleidet – „vestido de sí mismo“.⁷⁰⁾ Zu seiner Rechten stehen Sessel, in denen die Apostel und die Päpste sitzen, zur Linken müssen die Henker, Juden und Philosophen stehen. Hinter dem Thron schmücken das Wunder und die Allmacht als allegorische Präsenzen den Raum. Um sie herum befeißigen sich Prokuratoren, Kirchendiener, Schreiber sowie eine große Menge von Engeln und Teufeln, die in Prozessakten blättern oder die zu verurteilenden Massen zu einer von den Zehn Geboten bewachten „Pforte“ (*puerta*) heranführen, welche in Anspielung auf das Matthäusevangelium als so „eng“ beschrieben wird, dass es nicht einmal den Frommen, die durch das Fasten bis auf die Knochen abgemagert sind, gelingt, durch den Spalt hindurchzukommen, ohne an der Schwelle etwas von ihrem Fleisch zu lassen.⁷¹⁾ An diesem Ort findet das Schauspiel der Verdammnis statt, in der sehr wenige Erwählte einer grotesk überzeichneten Anzahl von Vielen gegenüberstehen, die in ein brennendes und kreischendes „Unten“ geworfen werden.

In willkürlicher Ordnung, die an die Technik der Episoden-Reihung aus der mittelalterlichen Visionsdichtung angelehnt ist, erhalten ihren fälligen Schuldspruch: Schankwirte, Schneider, Schuster und Barbieri; Verleger und Buchhändler; Ärzte, Apotheker und Pastetenbäcker; Advokaten, Prokuristen und Gerichtsschreiber; Kaufleute und Geldverleiher; Räuber und Manteldiebe; Vagabunden, falsche Ehrenleute, Kupplerinnen und Huren; Astrologen, Alchimisten und Philosophen; schließlich die Künstlerkollegen, Dichter, Musiker und Schauspieler. Die meisten Verurteilten treten als Repräsentanten eines bestimmten Standes auf, denen ein sprichwörtliches Vorurteil, das in die mittelalterliche Folklore zurückverfolgt werden kann,⁷²⁾ zum Verhängnis wird. Andere fügen sich aufgrund ihrer Stellung im Sündenkatolog zu bestimmten Gruppen zusammen, so etwa Geizige, Scheinheilige, Gierige, Schmeichler, Verleumder oder Ehebrecher. Sie werden von personifizierten Allegorien wie der Torheit, dem Unglück, dem Kummer oder der Pest begleitet, die, stets zum Nachteil der Angeklagten, als Zeugen auftreten. Schließlich wird auch histori-

⁷⁰⁾ OC I, S. 220.

⁷¹⁾ „Estaban los Diez Mandamientos por guarda a una puerta tan angosta, que los que estaban a pueros ayunos flacos aún tenían algo que dejar en la estrechura“. OC I, S. 221. („Die Zehn Gebote bewachten eine Tür, die so schmal war, dass auch jene etwas in der Enge lassen mussten, die von hartem Fasten abgezehrt waren“. QUEVEDO, Die Träume (zit. Anm. 54), S. 18.)

⁷²⁾ Vgl. MAXIME CHEVALIER, Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona 1978.

schen Persönlichkeiten wie Herodes, Pilatus, Nero, Judas, Mohammed oder Luther das Verzeichnis ihrer Fehler auf Erden verlesen.

Der Verurteilungsprozess kennt nur wenige Ausnahmen. Nicht in die Hölle müssen die Priester, deren ‚Tonsuren‘ (*coronas*) demütiger sind als die ‚Kronen‘ (*coronas*) der Fürsten, sowie – als Ironie der Ausnahme – die Gehenkten, die schon im Diesseits gebüßt haben und v. a. den Vorteil besaßen, zu wissen, wann sie sterben, um rechtzeitig zu bereuen.⁷³⁾ Alle anderen entschwinden dem Gesichtsfeld in ein nach links oder unten gedeutetes, schlicht „allí“ genanntes Jenseits, auf das der Erzähler am Ende des *Sueño del Juicio final* noch einen kurzen, schrecklichen Blick werfen kann, bevor er anhand der Verurteilung eines Gelehrten (*letrado*) – mit dem Quevedos langjähriger Lieblingsfeind Luis de Góngora gemeint ist – das abschließende Bild eines „durch ein Urinal schwimmenden Arztes“ assoziiert, wodurch er in solch schallendes Gelächter ausbricht, dass er aus dem Traum erwacht.⁷⁴⁾

Die groteske Überzeichnung der Unausweichlichkeit des Verurteilungsprozesses sowie die karikierende Verkürzung der Argumente in den einzelnen Urteilsbegründungen scheinen kein kohärentes Bild zu ergeben.⁷⁵⁾ Weder ist die Aggressivität der Ständesatire in eine stringente Gesellschaftskritik übertragbar, noch sind die ethisch-theologischen Positionen des an Justus Lipsius orientierten christlichen Stoizismus in den ›Sueños‹ positiv formulierbar. Die ästhetische Position, welche die originelle Zusammenstellung von Ständesatire und theologischer Jenseitsschau begründet, zeigt sich vielmehr in der narratologischen Anlage der Texte, durch die die verschiedenen sprachspielerisch erzeugten Ebenen der Erzählung in den Sinneswahrnehmungen des menschlichen Körpers gebündelt werden. Es ist die Kunst der Sprache selbst, die den konzeptuellen Haltepunkt für die Exploration der Ideen liefert.

In der Darstellung der Gruppen und Individuen werden in den ›Sueños‹ häufig alle fünf Sinne nacheinander abgehandelt. Dies gilt sowohl für die Eindrücke des Beobachters, der beschreibt, wie bestimmte Figuren aussehen, sich anhören, anföhlen und riechen, aber auch für die Darstellung der Sinnesorgane

⁷³⁾ Quevedo spielt damit auf ein theologisches Problem an, das in der patristischen Literatur seit Augustinus bis in die Neuzeit hinein heftig diskutiert wurde, nämlich wie die Toten erlöst werden können, die ohne die Sakramente der Taufe und der Buße aus dem Leben geschieden sind, sei es durch Unfall, widrige Umstände oder weil sie vor der Geburt Christi gelebt haben.

⁷⁴⁾ OC I, S. 242–243.

⁷⁵⁾ „Quevedo [...] no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente.“ JORGE LUIS BORGES, Quevedo, in: *Otras inquisiciones, Obras completas*, hrsg. von ROLANDO COSTA PICAZO, 3 Bde., Buenos Aires 2009–2011, II, S. 36–41, hier: S. 36. („Quevedo [...] hat kein übergreifendes Symbol geschaffen, das sich der Vorstellung der Menschen bemächtigt hätte.“)

selbst, die Augen, Ohren, Nasen, Mänder und Hände der Figuren, die sodann Anlass zu organischen Transsubstantiationen in der jenseitigen Welt des Traums geben. Im Kontext der zeitgenössischen *Desengaño*-Problematik, der Klage gegen die menschliche Selbsttäuschung, erweisen sich die Figuren so als Peiniger ihrer selbst, die für ihr Schicksal blind und taub zugleich sind und die darüber mit ihren Zungen nichts anderes zu äußern wissen als Lüge und Heuchelei. Damit stehen sie im größtmöglichen Gegensatz zur absoluten Sinneskraft der „ewigen Augen“ (*ojos eternos*),⁷⁶⁾ die im *Sueño del infierno* über den für die Irdischen unerkennbaren Scheideweg zwischen Himmel und Hölle wachen.

Der moderne, proto-surrealistische Aspekt bei Quevedo ist, dass auch die vermeintlich minderbedeutenden Wahrnehmungen wie das Taktile, das Olfaktorische und sogar das Gustatorische in die synästhetische Beschreibung eingefügt werden, wobei das Schmerzempfinden dieser Sinne stets im Vordergrund steht. Zu ertasten hat die Haut der Verdammten vor allem die Glut des Höllenfeuers, so wie die sensiblen Körperöffnungen der Kranken zuvor von den Zangen und Klistieren der Apotheker gemartert wurden. Zu riechen gibt es auch wenig Angenehmes. Der Wanzengestank kündigt im Keller der Vorhölle die Behausung der Schuster an. Mücken, die vom nach Wein riechenden Atem angelockt werden, weisen die Soldaten als Trinker aus, die sodann, da sie wenig Wasser im Körper haben, gutes Brennholz für das Höllenfeuer abgeben. An der gleichen Stelle überlagert der Geruch des brennenden Fleisches das Knacken der Knochen, die wie Holzscheite in sich zusammenfallen. Und während die offenen Mänder der Verdammten vergeblich auf die Befriedigung eines Genusses hoffen, können nur die Teufel wirklich genießen, die als Schankwirte der höllischen Herberge von den vielen Sündern profitieren.⁷⁷⁾

Die diabolischen Landschaften Quevedos finden im Sprachspiel ihr ästhetisches Fundament. Aus diesem Grund lässt sich der Sprachvirtuose des *Siglo de Oro* als ein früher Vorläufer jener literarischen Bewegungen der Moderne begreifen, die an die genuine Schöpfung von Bedeutung und Welt auf der bloßen Grundlage sprachlicher Materialität geglaubt haben, wie etwa der *Parnasse*, der Symbolismus oder auch der Surrealismus, gemäß dessen Dogma der

⁷⁶⁾ QUEVEDO, *Sueño del infierno*, in: OC I, S. 282.

⁷⁷⁾ „Los jueces son nuestros faisanes, nuestros platos regalados“. QUEVEDO, *El alguacil endemoniado*, in: OC I, S. 267. („Die Richter sind unsere Fasane, unser leckerstes Gericht“. QUEVEDO, *Die Träume* (zit. Anm. 54), S. 39.) Der Händler hingegen sind die Teufel so überdrüssig, dass sie durch Ausscheidung in den Funktionskreislauf der Hölle zurückgeworfen werden: „Manjar es que nos tiene ya empalagados a los diablos, y ahitos, y aun los vomitamos“. OC I, S. 266. („Sie sind ein Gericht, das uns Teufeln schon zuwider ist; wir haben uns damit den Magen überladen und speien sie schon wieder aus“. QUEVEDO, *Die Träume* (zit. Anm. 54), S. 38.)

absoluten Inkongruenz der Bilder eine poetische Kraft aus der Konfrontation möglichst entfernt liegender Wirklichkeiten geschöpft wird.⁷⁸⁾ Zugleich bleibt aber die Ästhetik des Spielerischen, deren Autonomie Quevedo in seiner Zeit erst einmal behaupten muss, dem epistemologischen Kontext der Epoche verhaftet. Der Autor ergründet in seinen „Träumen“, inwieweit er auf der Ebene der Kunst die Bedeutung der Worte usurpieren kann, um sich als Subjekt einer eigenen Sprache zu konstituieren. So fordert er das metaphysische System der Ähnlichkeiten auch dadurch heraus, dass die dekonstruktiven Aspekte der Beschreibung mit analogen Bewegungen der Rekonstruktion einhergehen, die letztlich von der gleichen sprachspielerischen Stilistik getragen werden. Die Tatsache, dass die Zersetzungs- und Zerstückelungsprozesse, denen sich die menschlichen Körper unterziehen müssen, bei Quevedo stets in analoge Prozesse der Rekomposition einmünden, zeigt sich selbst in den aggressivsten Satiren, die sich bis in die Persiflage der Eucharistie hineinsteigern. So werden etwa die Körper nach ihrer Hinrichtung durch die Ärzte und ihrer Verarbeitung durch die Pastetenbäcker in einen Ökokreislauf der Wiederverwertung eingespeist, und zwar entweder durch die Einverleibung der armen Pasteten-Esser oder als Rohstofflieferung für das ewige Feuer.

Diese makabre (anthropophagische) Behandlung der biblischen Referenzen, die den Eingriff der Inquisition tatsächlich herausgefordert hat,⁷⁹⁾ stellt die äußerste Grenze der sprachlichen Subversion dar. Es scheint, als ob durch die Parodie der epistemologischen Letztinstanz auch der Garant für das Ideal sprachlicher Bezeichnung selbst in Frage gestellt wird. Doch gerade an diesem Punkt zeigt sich, dass die Moralsatire Quevedos in den Kontext seiner asketisch-metaphysischen Schriften gestellt werden kann. Die dargestellten Grausamkeiten in den ›Sueños‹ lassen sich als überzeichnete Expositionen eines Körperkells verstehen, welche die klassische Topologie der antiken stoischen Literatur ebenso zitieren wie das visuelle Imaginäre der humanistisch gesinnten Renaissance-Maler. Die Welt und das Fleisch sind „Feinde der Seele“ (*enemigos del alma*),⁸⁰⁾ die Quevedo im *Sueño de la muerte* als allegorische Figuren auftreten lässt. So gesehen, ließe sich die sprachspielerische Rekomposition der Körper und ihrer Sinne auch als ein meditativer Modus der Erzählung deuten. Die Träume entsprächen, wie etwa bei Ignacio de Loyola oder Luis de Grana-

⁷⁸⁾ „Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique“. PIERRE REVERDY, zit. in: ANDRÉ BRETON, Manifestes du surréalisme, Paris 1985, S. 31.

⁷⁹⁾ In der bereinigten Fassung der Träume ›Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio‹ von 1631 werden die eschatologischen Anspielungen des in „Sueño de las calaveras“ umbenannten ersten Traums systematisch ausgemerzt. Vgl. IGNACIO ARELLANO, Introducción, in: OC I, S. 185–193, hier: S.191.

⁸⁰⁾ QUEVEDO, Sueño de la muerte, in: OC I, S. 406.

da,⁸¹⁾ den spirituellen Übungen einer Meditation, in der die Erfahrungen des Schauens, Hörens und Fühlens der Passion Christi – durch Versündigung, Tod und Jüngstes Gericht hindurch – ihre Grundlage in der Hoffnung auf die Gnade Gottes finden.

Zweifellos ist die Gnade Quevedos Leitfaden für die neostoizistische Reinterpretation eines laut in die Welt gerufenen *contemptus mundi*. Denn nicht die Welt selbst ist dem Bösen verfallen, sondern die in ihr lebenden Menschen, sofern diese sich der Nichtigkeit und der Täuschungen ihrer Existenz nicht bewusst werden. Schließlich kann im Angesicht einer möglichen Erlösung das Exerzitium der synästhetischen Vergegenwärtigung von Vergänglichkeit, Sterblichkeit und eines dem Leben selbst inhärenten Todes gar nicht eindrucklich genug sein. Zugleich zeichnet sich aber auf der ästhetischen Ebene der Sprache des Textes die eigentlich souveräne Position aus, die – im Sinne des bei Gracián theoretisch gefassten Ingeniums als „Abglanz der Göttlichkeit“⁸²⁾ – an der schöpferischen Kraft der behaupteten transzendenten Instanz partizipiert. Dies ist die Pointe der literarischen Philosophie Quevedos. Mit dem Spiel der Dissoziationen und Rekompositionen der Sinne und Körper in den ›Sueños‹ imaginiert Quevedo eine immanente, literarische Instanz, die durch das bloße Medium der Sprache über die Verfassung des eigenen textuellen Körpers entscheidet.

Mit Blick auf das antagonistische Verhältnis von Philosophie und Dichtkunst lässt sich die Autonomie des künstlerischen Subjekts, die sich im literarischen Werk Quevedos ihren Weg durch die diskursiven und epistemologischen Mäander der Frühmoderne bahnt, gemäß den moralphilosophischen Kategorien der Zeit als ein souveräner Beitrag des freien menschlichen Willens (*libre albedrío*) zur göttlichen Gnade verstehen. Zugleich weist das spielerische Fundament der ästhetischen Experimente mit der Konsistenz der Ideenbezüge und der Konstitution sprachlicher Bedeutung aber auf den subversiven Charakter der Autonomiebehauptungen moderner Literatur voraus. Das vom Primat der Sprache ausgehende Denken der literarischen Praxis ist der visionäre Aspekt Quevedos, der seine Epoche für die Moderne öffnet, eine Moderne, deren Kunst den Glauben an eine eigene Wahrheit bekennt.

⁸¹⁾ IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales* (1548); LUIS DE GRANADA, *Libro de la oración y meditación* (1566). In diesen Meditationen werden die Leser zum Vollzug psychischer Praktiken wie „konkreter innerer Vorstellungen“ und „persönlicher Gefühlsreaktionen“ angeregt. Vgl. MÜLLER-BOCHAT, *Meditación* und *Sueño* (zit. Anm. 12), S. 73–81. Zu den „spezifisch ignatianischen Elementen“ insbesondere des „Sueño de la muerte“ siehe CHRISTIAN WEHR, *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*, München 2009, S. 258–259.

⁸²⁾ EMILIO HIDALGO-SERNA, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1985, S. 19.

