

Meiner

Philosophische Bibliothek

Giordano Bruno  
Der Kerzenzieher









GIORDANO BRUNO

# Der Kerzenzieher

(Candelaio)

Übersetzt, mit einer Einleitung  
und Anmerkungen herausgegeben von

SERGIUS KODERA

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Bibliographische Information  
Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte  
bibliographische Daten sind im Internet über <[http://  
dnb.ddb.de](http://<br/>dnb.ddb.de)> abrufbar. – ISBN 3-7873-1642-6

© Felix Meiner Verlag GmbH 2003. Alle Rechte vorbehalten.  
Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner  
Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung  
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,  
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg.  
Druck Strauss, Mörlenbach. Bindung: Schaumann, Darmstadt.  
Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706,  
hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. *www.meiner.de*

## INHALT

Einleitung. <i>Von Sergius Koderá</i> .....	VII
---	-----

GIORDANO BRUNO

Der Kerzenzieher

Inhalt und Anordnung der Komödie .....	7
Antiprolog .....	17
Proprolog .....	19
Hausdiener .....	25
1. Akt .....	27
2. Akt .....	51
3. Akt .....	67
4. Akt .....	91
5. Akt .....	119
Anmerkungen des Herausgebers .....	177
Bibliographie .....	201



## EINLEITUNG

### »Il Candelaio«: Kerze und Phallus oder die Kunst der Transmutation

Comedy is tragedy that happens to *other* people.  
(Angela Carter, *Wise Children*)

Giordano Bruno, der charismatische Ex-Dominikaner und einer der widersprüchlichsten Denker seiner Epoche, Lehrer und Schriftsteller aus Nola, einem Ort südlich von Neapel, kommt nach ausgedehnten Wanderschaften 1581 nach Paris. Im Sommer des folgenden Jahres veröffentlicht er hier sein erstes erhaltenes Werk in italienischer Sprache (möglicherweise hat er selbst den Druck überwacht):<sup>1</sup> eine Komödie in italienisch-neapolitanischer Umgangssprache, welche philosophische Konzeptionen mit literarischer Formenbeherrschung in einer Intensität verbindet, die nur wenige vor und nach ihm erreichten. Der *Candelaio* gehört neben Giambattista della Porta's Stücken und den Torquato Tasso zugeschriebenen *Intrichi d'amore* zu den wichtigsten manieristischen Komödien des späten 16. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Im folgenden soll eine Annäherung an das Stück als literarisches Werk gegeben und gleichzeitig der Versuch unternommen werden, die deftige Komödie als philosophisches Manifest zu lesen. Um der Nähe von Philosophie und Literatur gerecht zu werden, versucht diese Einleitung, zunächst die literarische Perspektive sowie die Grundstruktur der turbulenten Handlung darzustellen. Der zweite Abschnitt behandelt philosophisch-literarische As-

<sup>1</sup> Zu Brunos nicht erhaltenen Frühwerken siehe z. B. G. Aquilechia, *Saggio di un commento letterale al testo critico del Candelaio*, in: *Filologia e Critica* 16, 1991, S. 95 mit Anm. 3, sowie zu den Ausgaben des *Candelaio*, ebd., S. 93 f.; H. Gatti, *Giordano Bruno and Renaissance science*, Ithaca 1999, S. 173–176.

<sup>2</sup> Vgl. G. Bärberi-Squarotti, Einleitung zu G. Bruno, *Chandelier (Il Candelaio)*, Paris 1993, S. LXX.

pekte des Stückes, die alle um das Thema der Verwandlung kreisen. Der dritte Teil untersucht den Zusammenhang mit Brunos Kunst der Erinnerung. Daß sich dabei immer wieder Überschneidungen ergeben, liegt an der Struktur des Stückes, in dem Bruno eine kaleidoskopische Vielfalt von immer wiederkehrenden, sich wandelnden Bildern erzeugt, die unter verschiedenen Aspekten gelesen werden können und sollen.

Diese Vielschichtigkeit kommt bereits im bewußt zweideutigen Titel des Stückes zum Ausdruck, denn das Wort *candelaio*, »Kerzenzieher«, läßt konträre Assoziationen zu. Einerseits evoziert es den Lichtbringer Luzifer, den Aufklärer; andererseits ist es eine obszöne Bezeichnung für einen passiven Homosexuellen: Die Kerze fungiert als Metapher für das männliche Geschlecht.<sup>3</sup> Von Beginn an läßt sich daher eine paradoxe Tendenz erahnen: Der *Candelaio* ist sowohl Parodie als auch Versuch einer Neudefinition der in der Renaissance außerordentlich vieldiskutierten und verbreiteten *amorosa filosofia*, einer Affektenlehre, die sich im Gefolge der Neuübersetzung platonischer Werke durch Marsilio Ficino im Zusammenhang mit Petrarca<sup>4</sup> Sonetten entwickelt hatte. Gerade in dieser Tradition spielt die Lichtmetaphorik eine

<sup>3</sup> Zur Identifikation von Kerze und Phallus siehe II,6. Hadrianus Junius, *Emblemata eiusdem aenigmatum libellus*, Antwerpen 1565, S. 55 und 140 (Emblem 49), zeigt als Sinnbild verzehrender Leidenschaft eine brennende Kerze, in der Insekten zugrunde gehen. Weitere Embleme mit Kerzen in Henkel und Schöne, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1976, Bd. II, S. 1361–1374. Die Kerze als Metapher für das menschliche Leben wird in medizinischen Kontexten seit der Antike verwendet. Vgl. Aristoteles, *De longitudine et brevitae vitae* 5, 466 a17 – 466 b33, vor allem 466 b29–31; Galen, *De temperamentis* 1.3; Marsilio Ficino, *De vita libri tres* II, 2 u. 3, und Brunos *De rerum principiis, Opera*, Bd. V, S. 517,20–518,15.

<sup>4</sup> Zu Brunos Antipetrarkismus siehe N. Ordine, *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels*, München 1999, S. 208 f. mit Literaturangaben; *Eroici furori*, S. 928, und den Proprologo des *Candelaio*. Die Literatur zur Liebesphilosophie ist umfangreich. M. Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Hamburg 1994, eignet sich hervorragend als Einstieg in diese Thematik.

zentrale Rolle.<sup>5</sup> Der Titel *Candelaio* signalisiert also eine doppeldeutige Perspektive, aus der heraus Bruno versuchen wird, die körperlichen Aspekte des Begehrens, die in der platonisierenden Liebesphilosophie der Renaissance weitestgehend zugunsten der intellektuellen Kontemplation und der spirituellen Freundschaft zwischen Männern verdrängt worden waren, wieder einzuholen.<sup>6</sup>

### I. Ein philosophisches Theaterstück

Der Inhalt des *Candelaio* ist von Beginn an zweideutig. Kann man von einer Komödie im eigentlichen Sinn sprechen? Das Motto des Stückes, *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*,<sup>7</sup> deutet auf die Ambivalenz des Stoffes, die potentielle

<sup>5</sup> Hier nur ein charakteristisches Zitat aus Ficino, *Über die Liebe*, S. 112 f. (IV,5), das den Zusammenhang zwischen Liebe, Erkenntnis und Licht in der neuplatonischen Renaissancetradition belegt. »Daher wird der Geist durch das Forschen des eigenen Lichtes zum Wiedererlangen des übersinnlichen Lichtes angeregt. Und dieses Verlangen ist in Wirklichkeit die Liebe, welche durch die eine Hälfte des Menschen von Sehnsucht nach der anderen erfüllt wird. Denn das natürliche Licht als die eine Hälfte der Seele bemüht sich, das übersinnliche Licht, ihre andere Hälfte, welche einst von uns verschmäht ward, in uns wieder anzuzünden.« Zur Lichtmetaphysik siehe außerdem M. Ficino, *Traktate zur Platonischen Philosophie*, Berlin 1993, S. 47–104, besonders S. 64–72. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Erkenntnis im Verein mit der Vorstellung, daß die göttlichen Ideen in den Geist eingestrahlt werden, zieht sich seit Augustinus durch die christliche Philosophie; vgl. D. E. Luscombe, *Medieval thought*, Oxford 1997, S. 11; Diese sog. Einstrahlungslehre findet sich z. B. auch bei Bonaventura (ebd., S. 92); Grosseteste weitete die ursprünglich auf den ethischen Bereich bezogene These der Einstrahlung auf naturphilosophische Fragestellungen aus (ebd., S. 87).

<sup>6</sup> Zur aristotelischen Tradition, etwa bei Agostino Nifo, siehe S. Ebbesmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002, S. 170–178.

<sup>7</sup> Siehe dazu auch L. White, *In tristitia hilaris ...*, in: *Quaderni di italianistica* 2, 1984, S. 190–203.

Konvertibilität von der Tragödie in die Komödie. Ernstes vermischt sich hier mit Heiterem; Ernstes ist zugleich heiter und umgekehrt.<sup>8</sup> Besonders prägnant formuliert Bruno diese Idee, wenn er den Gauner Marca von einer spektakulären Zechprellerei und dem durch diese Tat verursachten Menschenaufbruch berichten läßt:

Viele sind zusammengelaufen, die einen haben sich amüsiert, die anderen waren traurig, manche weinten, manche lachten, manche gaben gute Ratschläge, manche hofften, manche schnitten sich gegenseitig Grimassen, manche redeten so, manche anders. Es war, als würde man Komödie und Tragödie zusammen sehen, die einen himmelhoch jauchzend, die anderen zu Tode betrübt. So daß, wer sehen möchte, wie die Welt wirklich ist, wünschen müßte, dabei gewesen zu sein. (III,8)

Bretter, die die Welt bedeuten: Was hier gezeigt wird, hat direkten Bezug, ist Repräsentation des wirklichen Lebens, erhebt Anspruch, die Welt in allen ihren Aspekten zu beschreiben, und ist als »Welttheater« mehr als bloße Komödie. Bruno schreibt eher ein philosophisches Manifest, das die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der Dinge zelebriert und nicht deren Anteil an der Ewigkeit.

<sup>8</sup> Die Idee der Vertauschbarkeit von Komik und Drama hat Bruno öfter beschäftigt: In *De umbris idearum*, einem 1582, also im gleichen Jahr wie der *Candelaio* erschienenen Werk, von dem unten ausführlich die Rede sein wird, erwähnt Bruno ein Bildnis der Diana, welches am Eingang zu ihrem Tempel in Chios angebracht war und dem Eintretenden traurig, dem Herauskommenden fröhlich erscheint: »Est in sublimi posita/ Dianae in Chio facie,/ Quae tristis templum videtur intrantibus,/ Hilaris exeuntibus«. (*De umbris*, S. 2); die Quelle hierfür ist Plinius' *Historia naturalis* 36, 13; das Zitat wird auch in H. C. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres*, Leiden 1991, S. 596, Z. 28–30 (Buch III, Kap. 64), verwendet. Vgl. auch die in Tonfall und Absicht sehr ähnliche Widmung der *Cena*, S. 7–18, und Brunos Einleitung zu den *Eroici furori*. Diese Tendenz zur Vertauschbarkeit von Komödie und Tragödie ist von Stanley Cavell auch bei Shakespeare festgestellt worden, der etwa *Othello* und *A Winters' Tale* als komplementäre Stücke ansieht, vgl. S. Cavell, *Disowning Knowledge*, Cambridge 1987, S. 125–142 und S. 193–222.

Den direkten Zugang zum eigentlichen Stück verstellen vier lange, sprachlich sperrige Vorreden; die Anzahl und Verschiedenartigkeit lassen das in der Renaissance gern gepflegte literarische Genre hier zur Parodie geraten und dienen der Selbstinszenierung der Person des Autors.<sup>9</sup> Im *Einleitungsgedicht* bittet das Buch um Anerkennung und Schutz durch die Musensöhne. Die *Widmung an die Signora Morgana B.*, eine möglicherweise historische Persönlichkeit, bringt Brunos Heimweh im Exil zum Ausdruck, er veröffentlicht den *Candelaio* ja in Frankreich. Der Abschnitt *Inhalt und Anordnung der Komödie* gibt einen Überblick über die verwirrenden Intrigen und die handelnden Personen. Im grotesken *Antiprolog* werden das Stück und sein Autor sowie die Intellektuellen im allgemeinen verächtlich gemacht. Der *Proprolog* fungiert folgerichtig als zuversichtlich-witzige Anpreisung jener Wunderdinge, die auf der Bühne zu sehen sein werden. Das eigentliche Stück wird schließlich vom *Hausdiener* eröffnet, der das Publikum (welches sich ja daran stoßen könnte, daß ein Stück von einer derart unwürdigen Person eingeleitet wird) gleich selbst vorsorglich beschimpft und die Zuschauer anweist, vor den Hörnern des Kerzenziehers zurückzuweichen, um sich nicht zu verletzen.

Weil der Autor hier sein literarisches Talent spielen läßt und dabei das Genre parodiert, erleichtern die sprachlich komplexen Vorreden den Zugang nicht eben. Es empfiehlt sich eher der direkte Einstieg in das Stück, auch wenn sich in der langen Einleitung wichtige Hinweise für die Interpretation des *Candelaio* finden, über die noch zu sprechen sein wird.

<sup>9</sup> Zu dieser Tradition siehe z. B. A. Buono Hodgart, *Giordano Bruno's The candle-bearer*, Lewiston, N.Y. 1997, S.15; G. Aquilecchia, *Saggio*, passim; C. Schultz, *Ein Philosoph im Theater. Anmerkungen zu Brunos Komödie Il Candelaio*, in: *Giordano Bruno, Tragik eines Unzeitgemässen*, Tübingen 1993, S.112–126, diskutiert diese Passagen hervorragend. Zu Brunos Selbstinszenierung im Zusammenhang mit seinem Verständnis von Philosophie siehe auch P.R. Blum, *Brunos Brunianismus*, in: *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen*, Weinheim 1992.

## 1. Kurze Inhaltsbeschreibung

Im *Candelaio* begegnen uns drei Männer aus dem Neapel des *Cinquecento*, die mit untauglichen Mitteln zu Sex, Geld oder intellektuellem Ruhm kommen wollen. Der vormals homosexuelle Bonifacio<sup>10</sup> (nach dem das Stück seinen Titel trägt) verliebt sich im vierzigsten Lebensjahr in die Prostituierte Vittoria, die er allerdings nicht aushalten will; er vertraut sein Geld lieber dem Scharlatan Scaramurè an, der vorgibt, die Angebetete durch einen mächtigen Liebeszauber – eine magische Wachspuppe – gefügig machen zu können. Bartolomeo hat eine andere Leidenschaft, das Geld, welches er durch alchemi-

<sup>10</sup> Ich bin mir bewußt, daß dieser Terminus vielleicht anachronistisch ist, wie folgendes Zitat von M. Rocke, *Forbidden friendships, Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York 1996, S. 124, einem der führenden Experten zur Geschichte gleichgeschlechtlicher Sexualität im florentinischen Quattrocento, verdeutlicht: »Some scholars, if they have not simply assumed that males who had sex with other males in this period were exclusively ›homosexual‹, have adopted the seemingly more appropriate word ›bisexuality‹ to characterize men's interest in both sexes. But this anachronistic term is only a hybrid product of the sharply drawn contemporary categories ›homosexual‹ and ›heterosexual‹, which were lacking in this society, and it probably misrepresents the cultural specificity of late medieval and early modern understandings of erotic experience and sentiment.« Rocke belegt außerdem (S. 177), daß bis zu einem Drittel der männlichen florentinischen Bevölkerung »Sodomie« betrieb. Siehe auch die Abhandlung von M. D. Jordan, *The invention of sodomy in Christian theology*, Chicago 1996, S. 133 ff., welche den Nachweis erbringt, daß gleichgeschlechtliche Sexualität in der scholastischen Naturphilosophie manchmal als natürliches Begehren begriffen wurde. Außerdem ist es m. E. unzulässig zu behaupten, daß Bruno diese Form der Sexualität moralisch verwerflich findet (wie meist in der Forschungsliteratur vorausgesetzt, siehe etwa I. G. Angrisani's Vorwort zu *G. Bruno, Candelaio*, Milano 1976, S. 70 Anm. 2). Die Moral von Bonifacios Schicksal, so es eine gibt, besteht vielmehr darin, daß er besser nicht von seinen Vorlieben hätte abgehen sollen. Diese indifferente Haltung zu gleichgeschlechtlichen Beziehungen kommt im *Candelaio* auch darin zum Ausdruck, daß Ascanio, der Diener und Partner Bonifacios, von Gioan Bernardo ob seiner Intelligenz gelobt wird (V,19).

stische Prozesse vermehren will. Er arbeitet mit Cencio, einem weiteren Scharlatan, zusammen. Bartolomeos Leidenschaft fesselt ihn an seine Werkstatt, wo er, rußgeschwärzt, Tag und Nacht arbeitet und die Ehefrau Marta vernachlässigt. Der Päderast Manfurio schließlich, Karikatur eines ciceronianisch sprechenden und philosophisch (halb)gebildeten pedantischen Renaissance-Intellektuellen, stolziert (mit einer Toga bekleidet!) aufgeblasen durch die Gassen des Neapel der 70er Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Er verfaßt Liebesbriefe für den geistig unbedarften Bonifacio sowie Spottgedichte und fühlt sich über ungebildete Menschen erhaben.

Solche moralische (Bonifacio), wissenschaftliche (Bartolomeo) und philologische (Manfurio) Anmaßung bleibt nicht ungestraft: Der Maler Gioan Bernardo, in vielerlei Hinsicht Brunos *alter ego* und *mastermind* des Stückes, entwirft zusammen mit seinem weiblichen Pendant, der Kupplerin Lucia, und ein paar befreundeten Gaunern eine Intrige, in deren Verlauf Dummheit und Egoismus der Protagonisten entlarvt werden; zudem wird sich Gioan Bernardo seinen Wunsch nach einer Liebesaffäre mit Bonifacios hübscher junger Frau Carubina erfüllen.

Bonifacio wird von Lucia weisgemacht, daß sein Liebeszauber gewirkt habe und die Signora Vittoria in Liebe zu ihm entbrannt sei. Um bei seinem Besuch nicht die Aufmerksamkeit der Nachbarn zu erregen, soll er sich als Gioan Bernardo verkleiden, der im Haus der Prostituierten wohnt. Gleichzeitig erfährt Donna Carubina (übrigens explizit in einer Doppelrolle mit Vittoria besetzt) durch die Kupplerin Lucia von den Machenschaften ihres Gatten.<sup>11</sup> Verkleidet als Signora Vittoria überrascht und mißhandelt sie Bonifacio im Haus der Prostituierten auf das schlimmste. Bartolomeo verliert sein Vermögen an den Betrüger Cencio. Der Päderast Manfurio läßt sich das ihm von seinem Herren überantwortete Geld

<sup>11</sup> Über die Pflichtehen, die homosexuelle Männer im Florenz der Renaissance eingingen, um der Verfolgung zu entgehen, siehe Rocke, *Forbidden friendships*, S. 130 f. u. 171.

von einem Trickbetrüger abluchsen, tauscht sein Gewand mit anderen Ganoven, die vorgeben, ihm bei der Jagd nach dem Dieb helfen zu wollen, und irrt, nachdem er von ihnen abgehängt wird, schlecht bekleidet durch die Straßen.

Die drei glücklosen Narren, die meinten, es besonders schlau angestellt zu haben, werden nun im Laufe der Nacht von spaßigen Ganoven, die sich als Polizisten verkleidet haben, gefangengesetzt und für ihre Vergehen bestraft (auch das ist, zumindest in Bonifacios Fall, Teil von Gioan Bernardos und Lucias Intrige).<sup>12</sup>

Der betrogene Alchemist Bartolomeo wird vom korrupten Apotheker Consalvo, der bei Cencios Betrügereien mitgeholfen hat, verprügelt: Sie werden dabei von den falschen Polizisten überrascht, aller ihrer Habe beraubt und, am Rücken zusammengebunden, in Hemdsärmeln zurückgelassen. Manfurio, der sich zuvor in einem Spottgedicht über Sanguino lustig gemacht hat, wird in seinen ärmlichen Kleidern verhaftet. Er erleidet die eigentlich für seine Schüler bestimmten Strafen, indem er nach allen Regeln der Kunst verprügelt wird. Außerdem verliert er den Rest des ihm anvertrauten Geldes und muß schließlich auch noch zum Applaus aufrufen.

Bonifacio darf sich bei seiner Ehefrau für einen Fehltritt entschuldigen, den er nicht begangen hat, und bei Gioan Bernardo, dessen »Gestalt er angenommen« hat. Die besondere Ironie dabei: Der Maler ist der einzige, der bei der ansonsten treuen Madonna Carubina zum Zuge kommt. Der glücklose Freier hingegen verliert sein ganzes Geld an die verkleideten Ganoven, um die Freilassung zu erwirken, denn er hat es sich zudem mit Sanguino, dem cleveren Anführer der vermeintlichen Polizisten, verdorben (V,2). Die Dreiecksbeziehung zwischen dem Maler (dessen Name beinahe klingt

<sup>12</sup> In seinem Vorwort zu G. Bruno, *Candlebearer*, Ottawa 2000, S. 19, schreibt G. Moliterno treffend, daß diese falschen Polizisten »wie eine Naturgewalt agieren, als einzige tatsächlich aktiv Handelnde des Stücks, indem sie voller Spaß, in einem paradoxen Zusammenfallen moralischer Gegensätze sowohl Recht als auch Unrecht begehen.«

wie Giordano Bruno), dem *Candelaio* und der Prostituierten hat eine zentrale Funktion im Stück. Dies zeigt Bruno in der Widmung an die Signora Morgana, in der er eine analoge Liebesbeziehung zwischen dem Autor, der Geliebten und dem Kerzenzieher aus »Fleisch und Blut« andeutet.

Ein wichtiger Aspekt des *Candelaio* besteht darin, daß die verwirrende und turbulente Handlung des *Candelaio* sozusagen *live* auf der Bühne von Gioan Bernardo, dem Maler und Meister-Illusionär,<sup>13</sup> in Kooperation mit der Kupplerin Lucia inszeniert wird. Das Duo webt die Fäden der Intrige und entwirft jene täuschenden Bilder, welche die Protagonisten in ihrer Verblendung auf den Leim der verkleideten Ganoven gehen lassen.

Bruno verbindet hier sehr unterschiedliche Stoffe zu einem Ganzen, wobei ihm das Theater jene Freiheit in der Darstellung gibt, die es ihm erlaubt, theoretische Monologe über das Wesen der Prostitution, die Rationalität der Natur, die Rolle der Fortuna aber auch Anekdoten über Zechprellerei und Betrug im allgemeinen einzuflechten. Bruno spielt mit den Möglichkeiten des Theaters, er inszeniert auf der Bühne nochmals ein Stück. Dieses Stilmittel wird in der Frühen Neuzeit häufig verwendet (man denke nur an Shakespeares *Taming of the shrew* oder *Hamlet*).

## 2. Zur Typologie der Protagonisten

Die Figuren des *Candelaio* entsprechen einer zeitgenössischen literarischen Typologie.<sup>14</sup> Der päderastisch veranlagte humanistische Pedant, welcher zum Applaus aufrufen muß, kommt etwa auch in Pietro Aretinos *Marescalco* vor (V,9).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Die Verwandtschaft von Dichtung und Malerei entwickelt sich in Anlehnung an Horaz, *Ars poetica* 99.

<sup>14</sup> Buono Hodgart, *Candle-bearer*, hat die neueste und bislang detaillierteste Darstellung dieser literarischen Vorbilder erarbeitet.

<sup>15</sup> Zur Pedantenliteratur siehe Moliterno, *Vorwort* S. 42 f., Anm. 36;

Das Motiv des in den (äußerst unsanften) Armen der eigenen Frau landenden Ehebrechers geht auf Boccacios *Decamerone* zurück (9. Tag, 5. Novelle). Das Thema wird in zahlreichen italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts aufgegriffen, etwa in Belos *Il Pedante* (1529).<sup>16</sup> Als weiteres Vorbild für den *Candelaio* wird Erasmus' *Encomium moriae* (1511) genannt.<sup>17</sup>

Bruno wiederholt im *Candelaio* geläufige Motive, die er zu einem »Mikrokosmos pervertierter Ideale der Renaissancekultur im allgemeinen«<sup>18</sup> verdichtet: Der Lüstling, der Geldgierige und der päderastische Pedant verfolgen alle in restlos eigennützigter Weise ihre kleinlichen Ziele. Das Komische besteht nun darin, daß sie nicht, wie (meist) im sogenannten »wirklichen« Leben, damit gut weiterkommen, sondern alle zum Scheitern verurteilt sind, weil sie nicht mit ihren etwas schlaueren Gegnern rechnen.<sup>19</sup> Unter diesem Aspekt präsentiert sich der *Candelaio* als handfeste Komödie, die

Als Primärtext D. Erasmus, *Moriae encomium id est stultitiae laus*, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami Ordinis 4; t. 3.*, Amsterdam 1979, S. 138 (Z. 241–287).

<sup>16</sup> Siehe Moliterno, *Vorwort*, S. 43, Anm. 38.

<sup>17</sup> Siehe etwa M. Ciliberto, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma 1986, S. 104f., wenngleich m.E. die literarisch-formale Verbindung zwischen dem *Encomium* und Brunos *Kabbala des Pegasus* weit enger ist als jene zum *Candelaio*. Ohne Zweifel finden sich allerdings einige erasmische Motive im *Candelaio*, die jedoch nicht nur von diesem Autor verwendet wurden: zum Thema des Betrugs in der Alchemie siehe Erasmus, *Encomium*, S. 120 (Z. 931–941), zur Täuschung auf der Bühne ebd., S. 104 (Z. 577–603), zur Idee, daß der betrogene Ehemann sich glücklich schätzen muß, nichts von den Fehlritten seiner Frau zu wissen, ebd., S. 94 (Z. 411–431) und S. 118 (Z. 911–914). Auffällig ist allerdings, daß Bruno zumindest im *Candelaio* keinesfalls die prononciert misogynen Position des Erasmus einnimmt, s. ebd., S. 90 (Z. 334–359) und S. 108–109 (Z. 688–699). Zudem ist es ausgerechnet der Pedant Manfurio, der Erasmus zitiert, ein Umstand, der diesen Humanisten nicht im besten Licht erscheinen läßt (IV,11).

<sup>18</sup> Vgl. Moliterno, *Vorwort*, S. 29.

<sup>19</sup> Zu der im mittelalterlichen Karneval gängigen Tradition der Verächtlichmachung von Personen (*charivari*) siehe A. Williams, *Tricksters and pranksters, roguery in French and German literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam 2000, S. 12.

ein nostalgisch-überhöhtes, aber sprachlich wie topographisch detailreiches Bild der scheinbar herrlich anarchischen (vor-tridentinischen?) Heimat Brunos zeichnet.<sup>20</sup> In diesem Zusammenhang ist zwar die oft festgestellte Authentizität von Straßen- und Ortsnamen zu erwähnen, aber auch, daß beispielsweise die Prostitution nicht in ihrer sozialen Härte, sondern in idealisierter Form dargestellt wird. Die Syphilis wird nur einmal in einer Andeutung erwähnt, die für das 16. Jahrhundert allgemein und besonders für Neapel festgestellte, kontinuierlich zunehmende Kriminalisierung der Prostitution wird völlig ausgeblendet.<sup>21</sup>

Unbeachtet blieb bisher allerdings eine weitere signifikante intertextuelle Spur: Agrippa von Nettesheim liefert nicht nur in seinem Kompendium magischer Traditionen, *De occulta philosophia* (1510 u. 1533), sondern auch in seiner Schrift über die Nichtigkeit der menschlichen Wissenschaften und Künste, *De vanitate* (1526), ein literarisches Vorbild für den *Candelaio*, in dem sich viele Typen und Motive der Komödie wiederfinden. Agrippas Rundumschlag auf die zeitgenössischen Institutionen und deren Vertreter steht in einer gesellschaftskritisch-reformatorischen Tradition, die seit Sebastian Brants *Narrenschiff* (1497) weite Verbreitung fand und sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute. Im Zusammenhang mit dem *Candelaio* ist es besonders beachtenswert, daß Agrippa in *De vanitate* die Kuppelei als die Zentralsziplin aller irreführenden Wissen-

<sup>20</sup> Und das, obwohl die Komödie vielleicht im Jahr 1576 spielt (vgl. Spanpanatos Anmerkung in G. Bruno, *Candelaio*, Bari 1923, S. 87, Anm. 1) also zu einem Zeitpunkt, da die gegenreformatorische Repression mit voller Härte einzusetzen beginnt.

<sup>21</sup> Siehe dazu Scaramurés Rede über die Prostitution in Rom, Neapel und Venedig (V,18, mit Anmerkungen). Die Verdrängung der Syphilis ist um so auffälliger, als die Krankheit ursprünglich *mal di Napoli* genannt wurde: vgl. S. Di Giacomo, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII*, Napoli 1899, S. 52–63. G. Ruggiero, *Marriage, love, sex and Renaissance civic morality*, in: *Sexuality and gender in early modern Europe*, Cambridge, 1993, S. 20 f. und passim bietet einen guten Überblick.

schaften und Künste bezeichnet (s. u.) und auch viele pseudo-magische Scharlatanerien aufs Korn nimmt.<sup>22</sup>

## II. Die Kunst der Transmutation oder der Maler als Philosoph

Wie erwähnt hat Gioan Bernardo eine wichtige Rolle im *Candelaio*, denn er zieht die Fäden der *tela*, dem Netz aus Intrigen. Bruno verwendet bewußt ein Wort, das eigentlich »Leinwand« bedeutet, also den Malgrund, auf dem der Künstler Abbilder der Dinge entwirft. Diese Formen sind potentiell trügerische Imitate der wirklichen Dinge. Der *Candelaio* behandelt so eines der zentralen Themen, um das nicht nur Brunos Denken, sondern das der gesamten Epoche kreist: die Kunst der Bildermacherei.<sup>23</sup> Die den Sinnen zugänglichen Abbilder, Schatten des Realen, sind von einem Künstler (Maler) hergestellt, ein Aspekt, der Bruno so häufig beschäftigt, daß man in Abwandlung des berühmten Diktums sagen könnte: *ut pictura philosophia*, wie in der Malerei so in der Philosophie.<sup>24</sup> Bruno zufolge geht es hier wie dort

<sup>22</sup> In bezug auf Agrippas *De vanitate* sei auf die von Guppner und Wollgast besorgte deutsche Ausgabe verwiesen, aus der ich im folgenden zitiere, H. C. Agrippa von Nettesheim, *Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe (De incertitudine et vanitate omnium scientiarum)*, Berlin 1993. Bereits in diesem rhetorischen Übungsstück begegnen nicht nur viele aus dem *Candelaio* bekannte Typen, wie betrügerische Apotheker, Kurtisanen, Kupplerinnen, Pedanten, Alchemisten, sondern auch die umfassende Kritik an allen zeitgenössischen Institutionen, Berufsständen und Wissenschaften. Da ein detaillierter Vergleich der beiden Werke den Rahmen dieser Einleitung sprengen würde, verweise ich in den Anmerkungen auf augenfällige Parallelen. In IV,7 findet sich ein Hinweis auf den Titel von Agrippas Werk.

<sup>23</sup> Vgl. M. J. B. Allen, *Icastes. Marsilio Ficino's interpretation of Plato's Sophist*, Berkeley 1989, S. 169–204; S. Kodera, *Narcissus, divine gazes and bloody mirrors. The concept of matter in Ficino*, in: *Marsilio Ficino, his theology, his philosophy, his legacy*, Leiden 2002, S. 300 ff.

<sup>24</sup> *Cantus circens*, S. 220 u. 235; M. Ciliberto, Vorwort zu Giordano Bruno. *Le ombre delle idee*, Milano 1997, S. 17; Ordine, *Esel*, S. 214 und Anm. 38, mit Literaturangaben.

um den sachgemäßen Umgang mit jenen Bildern, welche die Realität des Menschen *prima facie* bestimmen und die ihn in die universale Struktur sexuellen Begehrens einbinden.

Die Bedeutung der Bildermacherei wird in einem Vergleich von Gioan Bernardos Aktivitäten mit jenen Bonifacios deutlich. Der Stümper verfertigt auf Anweisung des Scharlatans Scaramurè eine tote Wachspuppe der angebeteten Signora, ein nutzloses Abbild. Der Maler hingegen besitzt die Kunst, ein lebendiges Portrait oder Bild seiner selbst herzustellen (und damit seine Absichten durchzusetzen), indem er Bonifacio dazu überreden kann, sich als Gioan Bernardo zu verkleiden. Aber auch der *mastermind* verliert zeitweise die Kontrolle über sein Werk, einerseits bedingt durch seine emotionale Bindung an Donna Carubina, andererseits durch das unberechenbare Vorgehen der verkleideten Ganoven.<sup>25</sup> Es geht also im *Candelaio* um die Frage des schönen Scheins,

<sup>25</sup> Im Einleitungsschreiben zur *Cena*, S. 16 wird Bruno die Seele mit einem Maler verglichen, der nicht von der Leinwand zurücktreten kann, um herauszufinden, wie gelungen das von ihm hergestellte Abbild ist. Dieses prekäre Verhältnis zwischen der menschlichen Seele und den von ihr generierten Abbildern findet sich im *Candelaio* wieder, wo Gioan Bernardo zwar geschickt irreführende Bilder in seinem Gegenspieler Bonifacio erzeugt, gleichzeitig sich selbst aber nicht aus der eigenen emotionalen Verstrickung, seiner Liebe zu Carubina lösen kann. Auch der Maler als *master mind* bleibt also in den die gesamte Schöpfung durchziehenden emotionalen Zusammenhang eingebunden, er wird somit selbst Opfer der eigenen Bilderproduktion und kann sich wie alle anderen nicht aus dem Weltgeschehen lösen und besitzt daher auch nicht die letztgültige Wahrheit. Schultz, *Theater*, S. 127–129, argumentiert daher überzeugend, daß Gioan Bernardo nicht das alleinige Sprachrohr der philosophischen Ansichten des Autors ist. Agrippa von Nettesheim, *Fragwürdigkeit*, Kap. XXIV, S. 61, schreibt: »Wie die Poeten erfinden auch die Maler Geschichten und Märlein, die sie dann mit Hilfe von Licht und Schattengebung, durch Glanzlichter und durch die Gestaltung von Vorder- und Hintergrund in ein Bild umsetzen. [...] Durch Vortäuschen räumlicher Entfernungen und Dimensionen spiegelt sie [die Malerei] Dinge vor, die nicht vorhanden oder anders sind. [...] weiterhin vermag sie menschliche Empfindungen und Leidenschaften, ja fast Worte zum Ausdruck zu bringen.«

einer Seinsform, in welcher die Dinge sich ständig verwandeln, aber nie das sind, wofür sie gehalten werden.<sup>26</sup> Dies gilt geradezu absolut, für alle handelnden Personen: Selbst Gioan Bernardo bedient sich der gleichen Mittel wie die anderen Betrüger, Cencio, Scaramurè und der als Polizeichef verkleidete Gauner Sanguino.

Für alle Figuren im *Candelaio*, Scharlatane, Gauner wie Dummköpfe und berechnende Drahtzieher, ist die Kunst der Transmutation in verschiedensten Ausprägungen – Alchemie, Travestie, Verwandlung – von zentraler Bedeutung. Die Gagnoven treten restlos überzeugend als Polizisten auf, deren Jargon sie präzise nachahmen (IV,10 ff.); ihr Anführer Sanguino ist ein perfektes Double des gefürchteten Polizeichefs Palma, wie Scaramurè bewundernd vermerken wird (V,14). Nachdem sie einmal von den Machenschaften ihres Gatten erfahren hat, imitiert Bonifacios ansonsten treue Ehefrau Carubina dermaßen professionell die Prostituierte, daß sie selbst der abgebrühten Kupplerin Lucia Beifall entlockt:

CARUBINA: Meint Ihr, daß ich in Gesten und Aussehen Signora Vittoria verkörpere?

LUCIA: Ich schwöre Euch ... daß selbst ich in diesem Augenblick denke, sie vor mir zu haben. Sogar die Stimme und die Worte gleichen ihr völlig. (IV,12).

Travestie bleibt nicht auf die Verwechslung von Personen beschränkt: Der Betrüger Cencio »tauscht« mit Bartolomeo das Vermögen und auch die Kleidung, wie Gioan Bernardo richtig vorhersagen wird (I,11). Bonifacio verwandelt sich in einen Zwillingbruder Gioan Bernardos, indem er einen bestimmten Mantel anzieht. Kleider machen Leute, könnte man sagen.

Und schließlich wandeln sich die Protagonisten auch innerlich: Bartolomeos Begehren verlagert sich von seiner

<sup>26</sup> Die Assoziation von Täuschung, teuflischem Blendwerk, Finsternis und menschlicher Dummheit findet sich bereits bei Augustinus, *De trinitate* IV, 2 und 11.

Ehefrau (die diesen Umstand sehr beklagt) auf das Geld. Der gestrenge Pädagoge Manfurio wird zum wimmernden Schüler, der nicht einmal mehr in der Lage ist, die Zahl der Stockhiebe, die er von den Ganoven erhält, zu zählen (V,25 f.).<sup>27</sup> Bonifacio entwickelt sich vom Homosexuellen zum Weiberhelden und schließlich zur wimmernden »Maria Magdalena« (V,23). Diese Mutabilität bewirkt eine geradezu schwindelerregende Vertauschbarkeit der handelnden Figuren: Bonifacio, der Dummkopf *par excellence*, und Gioan Bernardo, der *mastermind* des Stückes, sehen einander zum Verwechseln ähnlich (I,7). Dies gilt nicht bloß für ihre äußere Erscheinung (besonders nachdem Bonifacio sich einen Bart aufgeklebt hat, ist er zum Zwilling des Malers geworden), sondern auch im emotionalen Bereich. Beide Männer lieben oder liebten dieselben Frauen: Donna Carubina und Signora Vittoria. Nicht nur als Verkleidete sind die Personen austauschbar, sie sind tatsächlich ineinander konvertierbar, indem man ein paar mehr oder weniger nebensächliche Attribute hinzufügt oder fortnimmt.

Die Verwandlung aller Dinge und ihre Beeinflussung wird von den agierenden Personen mit unterschiedlichem Geschick betrieben: Bonifacio will durch die Kraft der Magie eine Transmutation im Objekt seiner Liebe, der Prostituierten, hervorrufen. Sie soll ihn wirklich lieben, damit er nicht bezahlen muß. Dazu läßt er eine Wachspuppe anfertigen, die in einer magischen Prozedur manipuliert wird.<sup>28</sup> Bartolomeo be-

<sup>27</sup> Agrippa von Nettesheim schreibt, daß die Gaukler Sinnestäuschungen hervorrufen, indem sie beispielsweise Menschen in Esel verwandeln (Agrippa von Nettesheim, *Fragwürdigkeit*, Kap. XLVIII, S. 97).

<sup>28</sup> Daß dies im Italien des 16. Jahrhunderts durchaus gängige Praxis war, hat G. Ruggiero, *Binding passions. Tales of magic, marriage, and power at the end of the Renaissance*, New York 1993, S. 57 f., anhand von Fallstudien belegt, wo z. B. im Feltre des Jahres 1588 Priester eine Wachspuppe, in deren Augen, Herz und Genitalien Nadeln gedrückt waren, fanden. Die magische Figur war (wie sich im Verlauf eines Prozesses herausstellen sollte) von einer Patrizierfrau in Auftrag gegeben worden, um auf diese Weise ein Heiratsversprechen einzulösen. Reizvolle Spekulation bleibt, ob eine besondere Ironie Brunos darin liegt,

dient sich einer »anderen Art von Alchemie« (*Prolog*), die aus Dreck Gold machen will: In einem konzeptuell entscheidenden Schritt weitet Bruno die Kunst der Verkleidung auf die unbelebte Welt aus. Das kommt in den verschiedenen, häufig in dieser Arkandisziplin angewendeten Trickbetrügereien gut zum Ausdruck: Der Scharlatan Cencio mischt Gold unter das scheinbar wertlose *Pulvis Christi*, wie seine Vorgänger das wertvolle Metall in einem ausgehöhlten Holzstück versteckten, um die gutgläubigen Adepten zu täuschen (I,11; 173).

GIO. BERNARDO: [...] Er hat ein Scheit Holz ausgehöhlt und das Gold dort hineingesteckt. Er ließ es hübsch oberflächlich anbrennen, so daß es aussah wie die anderen Kohlen. Sobald sich eine Gelegenheit bot, zog er es geschickt aus der Tasche und bot zwei anderen Köhlern, die beim Ofen waren, seine Hilfe an. Er schlug ihnen vor, die präparierte Kohle ins Feuer zu legen, wo sie bald durch die Kraft des Feuers eingäschert wurde und das geschmolzene Gold durch die Löcher nach unten tropfte.<sup>29</sup> (I,11).

Hier tritt das Naturding (Gold im Holzstück) als Verkleidetes auf. Umgekehrt wird Cencios Wirt nach dessen Flucht einen wertvollen Koffer finden, der voller Steine ist: »außen hui innen pfui«, könnte man sagen. Manfurio wird die Konvertibilität der Dinge wieder in einem anderen Zusammenhang erfahren: Sein Geld wird ihm in einem komplizierten Geldwechselfvorgang abgenommen (III,11).

daß sich Bonifacio einer mehrheitlich von Frauen angewendeten Strategie bedient und der *Candelaio* somit in den Augen des zeitgenössischen Publikums als umso lächerlicher erscheinen mußte.

<sup>29</sup> Betrug in der Alchemie ist ein häufig beschriebenes Phänomen. Literarisches Vorbild ist hier Chaucers *Yeoman's tale*, das Motiv kommt aber auch in Erasmus *Colloquia* vor. Sebastian Brants *Narrenschiff* etwa beschreibt, daß der metallene Rührstab der Alchemisten mit Gold angereichert wird, ein Motiv, das sich auch in Ariostos *Il Negromante*, Boccaccios *Decamerone*, Della Portas *L'astrologo*, Lombardis *L'alchimista* findet. Siehe, mit Literaturangaben, S. L. Linden, *Darke hieroglyphicks. Alchemy in English literature from Chaucer to the Restoration*, Lexington 1996, S. 74 ff. Für eine klare Darstellung von Brunos Position zu dieser Arkandisziplin siehe H. Védrine, *Alchimie, Hermétisme et philosophie chez Giordano Bruno*, in: *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris

In der falschen Alchemie wird Gold zu Dreck;<sup>30</sup> in der falschen Liebe Geld zu Sex, in der falschen Sprache das Gemeinte unverständlich und somit jedes Handeln unmöglich. Im *Candelaio* stellen sich diese unterschiedlichen Faktoren als ineinander konvertierbare Endpunkte ein- und desselben alles durchdringenden sexuellen Begehrens dar. In der Phantasie des Alchemisten Bartolomeo sind Gold und Silber begehrenswerte Frauenkörper (I,3; IV,5). Die Prostituierte Vittoria ist durch Geld verführbar, nicht durch Liebeszauber: Die Abbilder der Könige auf den Münzen verdienen göttliche Verehrung, nicht aber die Körper der Herrscher selbst (IV,1).<sup>31</sup>

Die universale Formbarkeit und Veränderung der Dinge kommt im *Candelaio* auch in den zahlreichen etymologischen Scherzen zum Ausdruck, die das Stück auf verschiedenen Ebenen und an wichtigen Stellen durchziehen. Diese Witze thematisieren einen zentralen Aspekt der Kunst der Bildermacherei, nämlich die Frage, inwiefern und welche Wörter die Dinge richtig oder falsch bezeichnen. Auf der pseudo-intellektuellen Ebene wird das Problem der »verkleideten Worte« besonders an den blödsinnigen etymologischen Ableitungen

1993, passim und besonders S. 363: »[...] l'absence d'expériences chez Bruno. Pas de fourneaux, pas de cornues, de longue quête initiatique à partir du dur travail sur le feu ou les distillations, mais une rénovation éthico-politique.«

<sup>30</sup> Agrippa von Nettesheim, *Fragwürdigkeit*, Kap. XC, S. 224, schreibt über die Pseudoalchemisten: »Die Metamorphose, die sie bei den Metallen erzwingen wollten, erfahren sie nun an sich selbst: Aus Alchemisten werden sie zu Kotspezialisten [...] zum Gespött der Leute; ihre Narrheit ist in aller Munde.« Siehe auch Cicero, *De divinatione* 1,132.

<sup>31</sup> Das Motiv der Konvertibilität von sexuellem Begehren in Geld wird auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst thematisiert. Tizians *Danae* in der zweiten Fassung 1553/54 (Kunsthistorisches Museum Wien) zeigt eine verführerische Prostituierte gemeinsam mit einer häßlichen Kupplerin, die einen Regen aus Goldmünzen auffängt. Die ursprüngliche Göttersage (Jupiter verwandelt sich in einen Goldregen, um Danae zu verführen) dient hier mehr als Vorwand, den Zusammenhang zwischen Pornographie und Ökonomie aufzuzeigen.

Manfurios deutlich: Wie Bonifacio und Bartolomeo betreibt auch der humanistische Pedant eine falsche »Alchemie mit Worten«, die nichts bezeichnen. Die Begegnung mit der Kupplerin entlockt ihm den folgenden, die eigentliche Rolle Lucias völlig verkennenden Kommentar: »Sie ist ein Weibchen [eine Prostituierte], also etymologisch betrachtet ein »weicher Herkules«, dargestellt als Nebeneinandergestelltes [als Oxymoron]: schwaches, unentschiedenes, zerbrechliches und inkonstantes Geschlecht, im Gegensatz zu Herkules. Oh, du schöne Etymologie!« (I,5)<sup>32</sup>

Die philologische Inkompetenz dieses Pedanten wird in jener Szene wohl am deutlichsten, die sein Unglück besiegeln soll. Als Manfurio nämlich das Geld seines Herrn aus der Hand gerissen wird, ist er unfähig, den Umstehenden mitzuteilen, daß er beraubt wurde, denn das italienische Wort für Dieb, *ladro*, leitet sich von der lateinischen Bezeichnung für einen Wegelagerer (*latro*) ab und kann demzufolge nicht für einen Trickbetrüger verwendet werden. Der Ganove Barra bemerkt trocken: »Jetzt seht Ihr einmal, wie weit Euch Eure humanistische Bildung bringt, wenn Ihr nicht in der Umgangssprache sprechen wollt.« (III,12; siehe auch III,7) Wieder ist Manfurios Etymologie irreführend, da sie ein falsches und gleichzeitig unverständliches Bild des Sachverhaltes evoziert. Für Bruno sind Worte dem historischen Wandel unterworfen; dienen sie nicht mehr dazu, sich den anderen verständlich zu machen, müssen sie durch neue ersetzt werden.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Agrippa von Nettesheim, *Fragwürdigkeit*, Kap. III, S. 27, schreibt: »Wieviel Streit und Irrtümer verursachen doch starrsinnige Grammatiker und eingebildete Philosophen durch falsche Deutung von Wörtern und Begriffen ...«

<sup>33</sup> Vgl. Ciliberto, *Ruota*, S. 24–32, besonders zur Frage der Entwicklung der Figur des Pedanten in Brunos Werken im Hinblick auf die christlichen Reformatoren. In *De triplici minimo, Opera*, Bd. I, 3, S. 135 f. (128–151) und 137 (6–13), wird Bruno sagen, daß die neue Wissenschaft erst dann beginnen kann, wenn die alten Worte durch zeitgemäße neue Ausdrücke ersetzt werden. Vgl. auch Ordine, *Esel*, S. 203–208; Gatti, *Renaissance science*, S. 198 f.

Die sterile akademische Kultur ist aber nicht der einzige Bereich, in dem Bruno mit der Etymologie spielt; er zeigt auch, wie die Bedeutung der Worte richtig anzuwenden ist und wie diesen eine scherzhafte heuristische Kraft innewohnt. Bonifacios Spitznamen, die ihn durch die ganze Komödie verfolgen, unterstreichen seinen schlechten Charakter (*malefacio* / Tunichtgut V,19 und 22), seine Dummheit (*poco pensiero* / Herr Sorglos III,2) und seine wandelbare Natur (*trucco* / Schminke, Betrug VI,18).<sup>34</sup> Auch mit anderen Namen treiben Brunos volkstümliche Helden ihren intelligenten Schabernack. Das Neapel des *Candelaio* ist bevölkert von »Scheinheiligen« im wahrsten Sinn des Wortes, die bei verschiedensten Gelegenheiten angerufen werden: etwa der Heiligen *Raccasella* (IV,12) – jener (wenig bekannten) Schutzheiligen des horizontalen Gewerbes, die Sattel (zum Aufreiten) sammelt – oder der *Temporina*, eine sonst selten erwähnte Schutzheilige der Pünktlichkeit (IV,13).<sup>35</sup>

Auch die Namen der handelnden Personen weisen auf ihre Funktion hin: Neben der bereits erwähnten lichtbringenden Lucia ist Sanguino ein heiterer Mensch, Ascanio der Eingeweidewurm, Lustknabe seines Herren Bonifacio, Pollula, der Verschmutzte, das Objekt der Päderastie Manfurios, um nur einige zu nennen.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Hier einige weitere Spitznamen: *essere un Bonifacio* (II,3: ein Tugut sein) *Bonifacius Luccus* (II,7: Tölpel, eigentlich »Nachteule«), *Buonefacio* (IV,14), *Buon-in-faccia* (IV,18: Gut ins Gesicht), *Poco pensiero* (III,2: Herr Sorglos).

<sup>35</sup> Wieder läßt sich an Agrippa von Nettesheims *Fragwürdigkeit*, Kap. LVII, S. 123, zeigen, daß diese Praxis durchaus gängig war: »Völlig lächerlich ist es aber, wenn Heilige infolge der Ähnlichkeit ihres Namens mit bestimmten Worten oder [...] mit bestimmten Dingen in Zusammenhang gebracht werden [...] nur weil etwas ähnlich klingt.« Auch Erasmus macht sich über den Heiligenkult lustig, *Encomium*, S. 124 ff. (90–126).

<sup>36</sup> Diese auf den zeitgenössischen Sprachgebrauch der einfachen Leute bezogene Anwendung der Etymologie findet sich auch in *Cantus circeus*, S. 242, und ist allgemein für die in Dialogform verfaßte Literatur im 16. Jahrhundert charakteristisch.