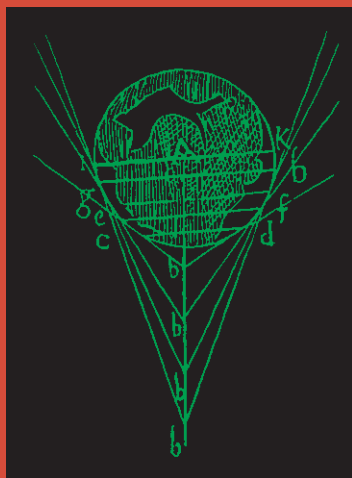


GIORDANO BRUNO WERKE

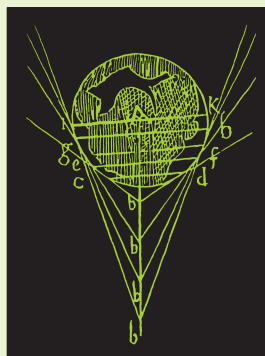


Meiner

GIORDANO BRUNO WERKE



BRUNO GIORDANO WERKE



Mit der
kritischen Edition von
Giovanni Aquilecchia
herausgegeben von
Thomas Leinkauf

BAND 7

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

GIORDANO BRUNO

DE GLI EROICI FURORI

VON DEN HEROISCHEN
LEIDENSCHAFTEN

Italienisch – Deutsch

Unter Verwendung der Übersetzung von

CHRISTIANE BACMEISTER

grundlegend überarbeitet von

HENNING HUFNAGEL

Einleitung von

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Edition des italienischen Originaltextes,

Kommentar und

Philosophisches Nachwort von

EUGENIO CANONE

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

Diese Ausgabe folgt der unter der Schirmherrschaft des Istituto Italiano per gli Studi Filosofici und des Centro Internazionale di Studi Bruniani bei »Les Belles Lettres« erschienenen kritischen Edition *Œuvres Complètes de Giordano Bruno* (Paris 1993 – 1999), ediert von Giovanni Aquilecchia, herausgegeben unter der Leitung von Yves Hersant und Nuccio Ordine, mit Ausnahme des vorliegenden Bandes BW VII, der den geringfügig überarbeiteten Text der Kritischen Ausgabe *De gli eroici furori* (Milano 2011), herausgegeben von Eugenio Canone, wiedergibt.

Wir danken dem Verlag »Les Belles Lettres« für die freundliche Genehmigung zur Verwendung des italienischen Textes. Hervorzuheben ist auch die gute Kooperation mit dem Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, dem Centro Internazionale di Studi Bruniani und dem Italienischen Außenministerium. Schließlich danken wir der Fritz Thyssen-Stiftung, die auch diesen Band großzügig gefördert hat.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-1807-0

eBook ISBN 978-3-7873-3510-7

Zitiervorschlag: BW VII

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2018. 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 UrhG ausdrücklich gestatten. Gestaltung: Jens-Sören Mann.

Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier (ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706), hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Die <i>Eroici furori</i> – ein ›Poema eroico‹	VII
<i>Von Maria Moog-Grünewald</i>	
I Praeliminaria VII II Poiesis. Sprache – Struktur – Genera XLIX	
III Conclusio CXXVII	

GIORDANO BRUNO

DE GLI EROICI FURORI

VON DEN HEROISCHEN LEIDENSCHAFTEN

Darlegung des Nolaners zu den heroischen Leidenschaften	5
Gegenstand der fünf Dialoge des Ersten Teils	19
Gegenstand der fünf Dialoge des Zweiten Teils	25
Gegenstand und Allegorie des Fünften Dialogs	31
Entschuldigung des Nolaners bei den höchst sittsamen und anmutigen Damen	41
Erster Teil der heroischen Leidenschaften	43
Erster Dialog	43
Zweiter Dialog	71
Dritter Dialog	91
Vierter Dialog	119
Fünfter Dialog	161
Zweiter Teil der heroischen Leidenschaften	229
Erster Dialog	229
Zweiter Dialog	297
Dritter Dialog	321
Vierter Dialog	345
Fünfter Dialog	379

Notiz zur Übersetzung	399
Editorische Notiz	403
Bibliographie	407
Kommentar. <i>Von Eugenio Canone</i>	437
Ikonographischer Anhang zum Kommentar	623
Philosophisches Nachwort. Die <i>Furori</i> im Kontext der »nolanischen Philosophie«: Grundthematiken des Werkes und der Schlüsselbegriff der Relation. <i>Von Eugenio Canone</i>	633
1. Vorbemerkung 633 2. Die autobiographischen Elemente. Das Rätsel der Giulia 646 3. Die intellektuelle Liebe 670 4. Der Begriff der Relation 683	
Namenregister	707
Glossar / Begriffsregister	709

DIE *EROICI FURORI* – EIN ›POEMA EROICO‹

I PRAELIMINARIA

Die heroischen Leidenschaften – so die geläufige Übersetzung von *De gli eroici furori* – übertreffen an Ruhm alle übrigen Werke Giordano Brunos – und dies zu Recht: Sie sind Höhepunkt und Summa zugleich der italienischen Dialoge und der lateinischen Traktate, der vorgängigen und der nachfolgenden. Der Grund liegt in ihrer Besonderheit: Sie ist in aller Knappheit zu kennzeichnen als poetisch-ästhetische Ausfaltung der spezifisch brunianischen Theoreme, der metaphysischen wie der moralischen, in einem als Dialog gestalteten Text. Performanz ist sein Signum.

Es ist die Absicht der nachfolgenden Zeilen aufzuweisen, daß die *Eroici furori* Repräsentation und Präsenz zugleich sind: Sie repräsentieren in ihrer spezifischen Textualität die metaphysisch begründete Erkenntnistheorie des Nolaners, und sie sind ineins unmittelbarer Ausdruck des ihm eigenen Ingeniums, eines Ingeniums, das sich in Struktur und Bildlichkeit des Textes geradezu entäußert, seine Anschauung gewinnt wie in einem Spiegel.

Es ist gleichermaßen unmöglich wie notwendig, Thema und Struktur der *Eroici furori* zu skizzieren. Unmöglich, weil der Text sich jeglicher thematischen wie strukturellen Linearität absichtsvoll widersetzt, insofern in unterschiedlicher Gewichtung immer ›alles in allem‹ ist. Jede größere Passage ist geeignet, exemplarisch die Intention des gesamten Textes herauszustellen: in ihrer jeweiligen Aussage wie in ihrer der Aussage analogen, ja sie geradezu manifestierenden sprach-bildlichen Gestalt. Und das heißt – in leichter Überbietung: Jede Passage steht in einer bestimmten Weise in Korrespondenz zu allen übrigen Passagen, gewinnt nicht zuletzt aus dieser Korrespondenz mit den übrigen ihren komplexen Sinn. Und dennoch ist es notwendig, von Thema und Struktur eine erste Vorstellung zu vermitteln, um in der Folge die spezifische Literarizität bzw. Poetizität der *Eroici furori* als partizipatives

Analogon¹ der in ihnen verhandelten Ontologie und Epistemologie zu erweisen.

Die *Heroischen Leidenschaften*, *De gli eroici furori*, sind der letzte der insgesamt sechs ›italienischen Dialoge‹ Brunos, die sämtlich zwischen 1583 und 1585 in England verfaßt wurden. Sie können nicht nur als Höhe- und Kulminationspunkt des brunianischen Œuvres insgesamt gelten, vielmehr zugleich als ein Werk, in dem sich wie in einem Brennspiegel Philosopheme des ausgehenden Mittelalters – hier ist insbesondere Cusanus² zu nennen – und der Frühen Neuzeit – hier vor allem der Neuplatonismus – bündeln und in neue Konstellationen treten.³ Sie verfügen zudem über ein hohes Maß an Literarizität, ja Poetizität und reflektieren damit das Selbstverständnis Brunos, das er in seiner *Explicatio triginta sigillorum*⁴ in dem Satz formuliert: »[...] philosophi sunt quodammodo pictores atque poëtae, poëtae pictores et philosophi, pictores philosophi et poëtae [...] non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit.«⁵ Poetische Gestaltung

¹ Zum Aspekt der Partizipation siehe Schneider: *Kosmos, Seele, Text* (2012).

² Die Forschung zu Cusanus und Bruno seit Mitte des 19. Jahrhunderts (Clemens: *Giordano Bruno und Nicolaus von Cusa* [1847]) bis auf den heutigen Tag ist zu reich, um hier aufgeführt zu werden. Die prominenteste Studie dürfte die von Blumenberg sein: *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner* (1976).

³ Vgl. bspw. Spruit: *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno* (1988), S. 298: »Si può dire [...], che la strategia filosofica di Bruno sia complessivamente caratterizzata da una contaminazione, in genere difficilmente risolvibile, di pensieri provenienti dalle scuole tradizionali.« Spruit bringt in seiner Studie zahlreiche Belege für die Bezugnahmen Brunos auf die philosophische Tradition – wie im übrigen zahlreiche weitere Forschungsarbeiten. Hervorzuheben ist Thomas Leinkauf: *Einleitung*, in: *Giordano Bruno: De la causa, principio et uno / Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*. Übersetzung, Einleitung und Kommentar von Thomas Leinkauf, Hamburg 2007 [= BW III], S. IX–CLIII.

⁴ Erschienen 1583 in London: Erläuterung der Gedächtniskunst in der Tradition des Raimundus Lullus.

⁵ *Explicatio triginta sigillorum*, in: *Opera latine conscripta*, ed. F. Fiorentino et al., 3 Bde., Neapoli/Florentiae 1879–91; ND Stuttgart 1962, II/2, S. 133, Z. 20–24.

und anschauliche Darstellung sind demnach dem Philosophen aufgegeben.⁶

Welche Gestalt haben die *Eroici furori* – nüchterner gesagt: Welche Struktur haben sie? Die *Eroici furori* weisen rein äußerlich zwei Teile auf, deren jeder fünf Dialoge enthält. In den fünf Dialogen des ersten Teils sind Cicada und Tansillo die Gesprächspartner; die fünf Dialoge des zweiten Teils kennen verschiedene Figuren: Cesarino und Maricondo wechseln ihre Worte im ersten und zweiten Dialog; es folgen Liberio und Laodonio, Severino und Minutolo und schließlich Laodomia und Giulia, zwei weibliche Figuren also. Diese äußere Gliederung in zwei Teile entspricht allerdings nicht einer inneren. Die ersten vier Dialoge des ersten Teils bilden eine erste Einheit, der fünfte Dialog des ersten Teils und die beiden ersten Dialoge des zweiten Teils eine weitere und schließlich die letzten drei Dialoge je eine eigene: ein Widerstreit also zwischen äußerer und innerer Gliederung. Das hindert wiederum nicht, daß alle Dialogpartien in ihrer Aussage auseinander hervorgehen, einander variieren und auch in der Folge präzisieren, zudem sämtlich eine formale Besonderheit aufweisen: Die Dialoge nehmen – mit Ausnahme des letzten, zehnten Dialogs – jeweils Bezug auf Gedichte – meist Sonette, zudem Sestinen, eine Kanzone –, die von den Dialogpartnern gelesen, ausgelegt und kommentiert werden. In der Regel wird in dem Sonett eine Aussage in bildhafter Anschaulichkeit, zugleich – paradoxerweise – in Verschlüsselung formuliert, die des Kommentars bedarf, der wiederum in einem nachfolgenden Sonett auf den konzeptistischen Punkt gebracht oder argumentativ weitergeführt wird, um danach erneut kommentiert zu werden. Wiederholung in Variation, zugleich Steigerung im Wechsel sind das Merkmal der Dialoge, die in ihrer Bewegung und Bewegtheit Einheit im Unendlichen erstreben, ohne sie je erreichen zu können.⁷ Jeder Dialog und Dialog-

⁶ Siehe dazu u. a. Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003), insbes. S. 163–229. Auf Nachweise durch genauere Textanalysen ist allerdings verzichtet.

⁷ Bruno nimmt philosophisch wie ästhetisch-poietisch Konzepte vorweg, die zum Beispiel in der deutschen Romantik und Frühromantik, unter anderem im Konzept der »progressiven Universalpoesie«, wieder aufgenommen

teil setzt andere Akzente, jede Passage hat einen eigenen und je einzigartigen Aussagemodus und die diesem Modus eigene Form. Die ersten vier Dialoge weisen prima vista die Struktur eines kommentierten petrarkisch-petrarkistischen Canzoniere⁸ auf, insofern die beiden Dialogpartner wechselnd Gedichte, näherhin petrarkisch-petrarkistisch semantisierte Sonette, lesen und jeweils mit wiederum verteilten Rollen interpretieren. Die nachfolgenden zwei bzw. drei Dialoge fingieren die Lektüre und die Kommentierung von insgesamt achtundzwanzig Impresen, die ihrerseits von einem Kommentar in Sonettform begleitet sind. Der vorvorletzte Dialog präsentiert wiederum dialogisch erörterte Sonette, die als ein Frage-Antwort-Widerspiel zwischen Augen und Herz konstelliert sind; der vorletzte Dialog erläutert neun Sonette von neun Blinden, und der letzte Dialog bildet im wesentlichen eine hymnisch-narrative Cauda. Damit wird deutlich: Die Dialoge sind ihrerseits nach dialogunspezifischen Genera und Diskursen modelliert.⁹ Doch bei aller Vielfalt der Formen verhandeln jeder einzelne Dialog und der Text als ganzer das selbige Thema in immer variierten Zugängen, ja in Umkreisungen, genauer in einkreisenden Bewegungen¹⁰: das große Thema der heroischen Leidenschaften. Im *Argomento* ist zu lesen – der Sprecher ist Bruno selbst¹¹:

werden, ohne daß freilich von einem ›Einfluß‹ gesprochen werden könnte. Der romantische Begriff des Unendlichen bzw. der Unendlichkeit ist von der Vorstellung einer ›Vollendung im Unendlichen‹ bestimmt, er postuliert eine Zusammenführung von Endlichem und Unendlichem, mithin die Einheit von beidem im Unendlichen. Genau dieser Vorstellung entsprechen die *eroici furori* als Bestrebungen des eroe und die *Eroici furori* als Text bzw. als Textur.

⁸ Dazu Genaueres weiter unten S. LXXIX ff.

⁹ Zur Frage der Genera siehe unten S. XLIX ff.

¹⁰ Zum ›moto metafisico‹ s. u. S. XL; S. XLVII, Anm. 86; S. LXII, Anm. 105 u. ö.

¹¹ Zur Frage der (Nicht-)Identität von Autor und Erzähler siehe Andreas Kablitz: *Literatur, Fiktion und Erzähler nebst einem Nachruf auf den Erzähler*, in: Irina Rajewski und Ulrike Schneider (Hgg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag, Stuttgart 2008, S. 13–44.

[...] mi protesto che il mio primo e principale, mezzano et accessorio, ultimo e finale intento in questa tessitura fu et è d'apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori [...] (16/18)

Absicht des Dialogs *De gli eroici furori* ist es, die Schau des Göttlichen zu ermöglichen (›apportare contemplazion divina‹) und ›andere Begeisterungen‹ zur Vorstellung zu bringen (›metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori‹): nicht die gewöhnlichen ›Begeisterungen‹ (›furori non de volgari‹), vielmehr heroische Liebesleidenschaften (›eroici amori‹). Es geht zum einen um die Schau des Göttlichen, mit Platon gesprochen: um die Einsicht des Wahren, Guten, Absoluten. Und es geht zum anderen um furori, um ›Begeisterungen‹, enthousiasmoi, die näherhin bestimmt werden als heroische *Liebesleidenschaften*. Diese *Liebesleidenschaften* sind heroisch, weil sie ›begeistert‹, ›enthusiasmisiert‹ danach streben, das Göttliche zu schauen, wie andererseits die heroischen Begeisterungen ihren Impuls erhalten durch eine Liebe, einen Eros, der seinerseits heroisch ist, weil er auf die Schau des Göttlichen sich richtet. Das ist der Grund, weshalb die in Rede stehenden ›Begeisterungen‹ nicht ›gewöhnlich‹ sind: Sie sind nicht identisch mit den vier furores, den vier maníai, die Platon in *Phaidros*¹² nennt und voneinander unterscheidet, und doch sind auch sie furores, ›Begeisterungen‹, die allerdings in ihrer eigenen Vielzahl und als heroische sich absondern, zudem auf Eros als der treibenden Kraft verwiesen sind. Die neuartige komplexe Relation und Interaktion von ›furore‹, ›amore‹ und ›eroico‹ formuliert Bruno in immer neuen Sach-, Wort- und Sprachbildkonstellationen, die nie identisch sind, vielmehr vielfältige Variationen der gedanklichen *und* sprachlichen Annäherung an das letztlich Undenkbare und Unsagbare: das absolute Eine. Dem entspricht die Wahl des Begriffs ›intento‹: »il mio primo e principale, mezzano ed accessorio, ultimo e finale intento [...] fu et è [...] d'apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori [...]« Die Schau des Gött-

¹² Platon, *Phaidros* 265b; vgl. auch 245a (manía der Dichter); Näheres dazu siehe weiter unten S. LXXVII.

lichen zu ermöglichen (»apportare contemplazion divina«) und ›andere Begeisterungen‹ zur Vorstellung zu bringen (»metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori«) ist eine stetige geistige Unternehmung, eine Bestrebung, die letztlich nie an ihr Ziel kommt. Sie ist ineins eine literarische, ja poetische Unternehmung, die mit dem Begriff *tessitura*¹³ als Work in Progress gekennzeichnet ist. Demgemäß wird weder hier noch in der Folge eine wie immer statische Deskription, gar Definition der heroischen Leidenschaften selbst gegeben, vielmehr die dynamische Darstellung des Weges – zu Beginn des vierten Dialogs des ersten Teils zutreffend mit dem Wort »discorso« (von lat. *discursus*, *discurrere*) bezeichnet –, den die heroischen Leidenschaften, die ›Begeisterungen‹, wie der diesen ›Begeisterungen‹ Gestalt gebende Text nehmen, um das ihnen eigene und gemäße Ziel zu erreichen:

Cossì si descrive il discorso de l'amor eroico per quanto tende al proprio oggetto, ch'è il sommo bene; e l'eroico intelletto che gionger si studia al proprio oggetto che è il primo vero o la verità assoluta. (118)

Was im *Argomento* als Thema und als Form der *Eroici furori* annonciert ist, wird zu Beginn des vierten Dialogs des ersten Teils noch einmal in Variation aufgenommen – als vorläufiges Ergebnis des bisher zur Sprache und in Sprache Gebrachten (»cossì si descrive il discorso«): Hier sind es die heroische Liebe (»l'amor eroico«) und deren enger Gefährte, der heroische Intellekt (»l'eroico intelletto«)¹⁴, die die heroischen Leidenschaften als eine affektiv-kognitive Bewegung qualifizieren. Deren Intention (»tende« und »si studia« im Sinne von ›orientiert sein hin« und ›bestrebt sein nach‹) ist es, sich dem höchsten Gut bzw. dem absoluten Wahren in höchstem Maße anzunähern, ja mit ihm identisch zu werden.

* * *

¹³ *Furori, Argomento* (16/18): »il mio primo e principale [...] intento in questa tessitura«.

¹⁴ Üblicherweise wird der Intellekt mit dem ihn anspornenden Willen verbunden; die Verbindung des ›amor eroico‹ mit dem ›eroico intelletto‹ ist, wie die weiteren Ausführungen zeigen, eine Variante im semantischen und sprachbildlichen Spektrum der *Eroici furori*.

Das Streben des Intellekts nach der Vereinigung mit dem ersten und absolut Wahren, ein platonisches und auch neuplatonisches Konzept, findet sein prägnantestes Anschauungsbild in dem vielkommentierten Sonett über Aktaion¹⁵, das sich unmittelbar an die soeben zitierten Sätze anschließt:

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
il giovan Atteon, quand' il destino
gli drizz' il dubio et incauto camino,
di boscareccie fiere appo la traccia.

Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia
che veder poss' il mortal e divino,
in ostro et alabastro et oro fino
vedde: e 'l gran cacciator dovenne caccia.

Il cervio ch'a' più folti
luoghi drizzav' i passi più leggieri,
ratto voraro i suoi gran cani e molti.

I' allargo i miei pensieri
ad alta preda, et essi a me rivolti
morte mi dan con morsi crudi e fieri. (118)

¹⁵ Es dürfte – neben zahlreichen Aufsätzen – kaum eine Monographie zu Giordano Bruno geben, die nicht wenigstens kursorisch auf die brunianische Aufnahme des Aktaion-Mythos einging. Unter den vielen seien e. g. genannt Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003), S. 140–158; Sabbatino: *Giordano Bruno e la »mutazione« del Rinascimento* (1993), S. 128–157; Mancini: *La sfera infinita* (2000), S. 75–92; Canziani: *Le metamorfosi dell'amore* (2001), 213 ff. – Barberi Squarotti: *Selvaggia diletta* (2000) untersucht die Jagd als Topos in der italienischen Literatur von den Anfängen bis zu Marino und vermag so unter anderem, die brunianische Version in die philosophische und literarische Tradition des Topos der Jagd und der mythischen Figur des Aktaion zu stellen. – Eine vielhundertseitige, einläßliche, doch auch verbose Studie zur Bedeutung der Jagdmetapher und zum Aktaion-Mythos bei Bruno hat Bombassaro: *Im Schatten der Diana* (2003) vorgelegt. In der Prägnanz philosophischer Reflexion unübertroffen bleiben allerdings Beierwaltes: *Actaeon* (1978), sowie Fellmann: *Heroische Leidenschaften und die Entstehung der philosophischen Anthropologie* (1989), S. xxviii–xxxiii. – Überflüssig, da ohne einen einzigen neuen Gedanken, ist Gonzales y Reyero: *Il «disquarto» di Atteone* (2005).

In intensivster Form wird der Mythos von Aktaion in einem Sonett konfiguriert, ein Mythos, der in einer reichen Überlieferungstradition immer neue Ausprägungen gefunden hat.¹⁶ Doch die brunianische Version ist in ihrer eigenwilligen Transkription des Mythos ohne Beispiel. Das Aktaion-Sonett ›kontrahiert‹ – um einen zentralen Begriff Brunos aufzunehmen – Kosmologie, Epistemologie, Anthropologie und ist zugleich in seiner kühnen Bildlichkeit Ausdruck dessen, was Bruno unter philosophischer *pictura* und poetischer *philosophia* versteht. Als pars pro toto ist es geeignet, die metaphysischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der ästhetischen Gestalt der *Eroici furori* zu benennen, ihre Textualität – Sprache und Struktur, Metaphorik und Bildlichkeit – als poetische Manifestation der in ihnen verhandelten Metaphysik und Epistemologie zu erweisen.¹⁷ Eine Trennung der

¹⁶ Zur Wirkung und Rezeption des Aktaion-Mythos in der europäischen Renaissance siehe vor allem Czesla: *Aktaion polypragmon* (1989). Weiterhin u. a. Margolin: *Sur quelques figures d'Actéon à la Renaissance* (2002); Murphy: *The Death of Actaeon as Petrarchist Topos* (1991); Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003), S. 144–153; Sabbatino: *Giordano Bruno e la »mutazione« del Rinascimento* (1992), S. 128–148; Schlam: *Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth* (1984).

¹⁷ In der jüngeren Forschung ist durchaus hervorgehoben worden (so bspw. Ordine: *La soglia dell'ombra* [2003], S. 209–229), daß in Brunos italienischen Dialogen Philosophie und Poesie aufeinander verwiesen sind, mithin der poetische Diskurs nicht Akzidenz des philosophischen und vice versa ist; allerdings blieb diese Einsicht für die Beschreibung des spezifischen Verhältnisses von Philosophie und Poesie mehr oder minder folgenlos. So berücksichtigt Sabbatino: *Giordano Bruno e la »mutazione« del Rinascimento* (1993) zwar in entschiedenem Maße die literarischen – rhetorischen, poetischen, thematisch-motivlichen, metrischen usw. – Besonderheiten des brunianischen Werkes, insbesondere des *Candelaio* und der *Eroici furori*, doch versteht er sie nicht als spezifischen ästhetischen Ausdruck und Folge der brunianischen ›neuen Philosophie‹. Analoges gilt für Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003), der zwar zahlreiche treffende Beobachtungen zu Sprache, Stil, Metrik usw. formuliert, doch wie die übrigen die genaue Analyse für die folgende grundlegende Einsicht schuldig bleibt (216): »Bisogna attivare anche sul piano dell'estetica lo stesso processo di liberazione avviato nelle sfere dell'etica, della cosmologia e della gnoseologia.« Und: »Dal lessico alla sintassi, dal verso alla struttura metrica

Bereiche – und sei es aus Gründen der Heuristik – ist schwerlich möglich, insofern die Poetik ein strukturelles Analogon der durch sie zur Darstellung gebrachten metaphysischen und epistemischen Theoreme ist, insofern – um es genauer zu formulieren – Metaphysik, Epistemologie und Poetologie auf denselben ontologischen Prinzipien gründen bzw. aus ihnen hervorgehen. Dies exemplarisch im Ausgang des Aktaion-Sonetts und mit Ausgriff auf *De gli eroici furori*, darüber hinaus auf *De la causa, principio et uno* und auf *De l'infinito, universo et mondi* sowie auf *De umbris idearum*, *Sigillus sigillorum* und *De imaginum, signorum et idearum compositione* zu erweisen¹⁸, ist die Absicht der nachfolgenden Ausführungen. Sie sind Ausgangspunkt und Basis der Beschreibung der philosophisch begründeten Literarizität der *Eroici furori*. Dabei könnte es sich allerdings herausstellen, daß der Literarizität eine Bildtheorie zugrunde liegt, die die brunianischen Philosopheme erst ermöglicht hat. Das Verhältnis wäre invers.

Das Aktaion-Sonett ist gekennzeichnet als »tutta la somma di questo [sc. discorso]«, während die nachfolgenden fünf Sonette die ihm eigennende Ordnung, »l'ordine della quale vien descritto«, zur Vorstellung bringen sollen. Das Aktaion-Sonett ist somit ein Brennspiegel: Es enthält geradezu komplikat, was die nachfolgenden Sonette und jeweiligen Prosatexte ›explizieren‹, indem sie seine ganze Fülle ›ausfalten‹. Mehr

ogni singolo elemento espressivo viene piegato a questa eroica funzione.« – Eine Ausnahme ist der Beitrag von Otto: *Die Augen und das Herz* (2000). – Die umfangreiche Monographie von Farinelli: *Il Furioso nel labirinto* (2000) beeindruckt durch die Fülle an Einzelbeobachtungen zu Sprache, Stil, Form(en) der *Eroici furori*, die Einbeziehung weiterer Werke Brunos und zeitgenössischer literarischer und theoretischer Texte zur Erklärung von Aussagen, Bildern, u. ä. Doch auch hier werden die Phänomene eher im Neben- und Nacheinander präsentiert, als in ihrer Bezogenheit aufeinander begründet.

¹⁸ Daß die Erkenntnislehre der *Eroici furori* auf den genannten Grundlagentexten basiert, haben Ciliberto: *L'occhio di Atteone* (2002), S. 95–109 [dort das Kap. III: »Il gioco degli occhi e del cuore negli *Eroici furori*«] und sodann Leinkauf: *Metaphysische Grundlagen* (2005) gezeigt. Ästhetik und Literarizität der *Eroici furori* bleiben unberücksichtigt.

noch: Es konfiguriert in nuce die *Eroici furori* als Ganzes.¹⁹ Das Sonett ist in zwei Teile geteilt: Der erste, die beiden Quartette und das erste Terzett umgreifende Teil, referiert auf den Mythos des Aktaion.²⁰ Die mythische Figur des Aktaion ist weniger eine Allegorie, denn eines der vielen Bilder, die die brunianische Philosophie veranschaulichen. Und so ist auch der zweite Teil des Sonetts, das letzte Terzett, nicht so sehr eine Allegorese in bezug auf den ersten Teil, als vielmehr eine präzisierende Applikation. Denn schon Aktaion, der Jäger, *il gran cacciator*, ist ein Bild für den *eroico*, den nach dem Wahren, Guten und Schönen Strebenden, seine Jagd ist Metapher für das Streben des heroischen Ich. Das Bild des Jägers, im ganzen die Metaphorik des Jagens kennt in der griechischen und – in Übernahme – römischen Literatur eine lange Tradition²¹. Philosophisch geht sie auf Platons »Jagd nach dem Sein« (τοῦ ὄντος θήρα²²) zurück »als dem Index des Versuchs, die Idee denkend zu erreichen«²³. Die Metapher steht für die διαλεκτικὴ μέθοδος, die sich auf die ἀλήθεια τῶν ὄντων richtet, zugleich aber auch das Schöne zum Ziel hat, mithin auch Jagdbild für den Eros sein kann.

¹⁹ Nicht nur das Aktaion-Sonett, sondern auch viele andere, ja in gewisser Hinsicht alle Poeme reflektieren die basalen brunianischen Philosopheme in je verschiedenen Sprach- und Bildkonstellationen.

²⁰ Die Geschichte von Aktaion ist mit ihrer ersten sprachlichen bzw. bild-literarischen Gestaltung Mythos, und das heißt: sie ist von Anbeginn funktionalisiert für eine bestimmte Aussage. Genau hierin besteht die Besonderheit dessen, was Mythos zu nennen wir übereingekommen sind: in der Generierung einer Evidenz aus der funktionalen Inanspruchnahme einer Geschichte, die Tradition hat, näherhin die ihre Tradition auf die griechisch-römische Antike zurückführt. Der Mythos *ist nicht*, er *wird gemacht*, und er wird immer wieder neu gemacht: mittels einer sprachlich (auch bildlich) und strukturell intentional geordneten Geschichte, deren Funktion es ist, eine bestimmte Aussage zu machen und sie zu evidenzieren. Hierfür ist Brunos Aktaion-Sonett ein ebenso schlagendes wie eigenwilliges Beispiel.

²¹ Siehe dazu Classen: *Untersuchungen zu Platons Jagdbildern* (1960) und zuletzt Bombassaro: *Im Schatten der Diana* (2003), S. 23–194, der »Jagd als Praxis, Metapher und Begriff« sowie »Die Jagd und die Einführung der venatorischen Methode in der Philosophie« darstellt.

²² *Phaidon* 66c2.

²³ Beierwaltes: *Actaeon* (1978), S. 428.

Brunos Wahl des Aktaion-Mythos ist somit begründet in der Möglichkeit, die in der platonischen und sodann neuplatonischen Ontologie so omnipräsente Jagd-Metapher²⁴ wieder aufzunehmen, jedoch in einem entscheidenden Aspekt zu transformieren und dergestalt für die ihm eigene Erkenntnistheorie wie Poetologie figurativ fruchtbar zu machen. Die Aktaion-Figuration und ihr Kommentar machen die ontologisch-epistemologische Wendung quasi unter der Hand evident. So ist Aktaion der Intellekt, der die göttliche Weisheit oder Wahrheit zu erjagen intendiert, diese in der Ansehung göttlicher Schönheit zu erfassen sucht.²⁵ Die beiden Satzteile »l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprension della beltà divina« insinuieren eine Beiordnung von »caccia della divina sapienza« und »apprension della beltà divina«. Tatsächlich aber stehen zwei differente epistemologische Modi in Rede, wie die Folge des Kommentars deutlich macht: Aktaion »macht die *Bluthunde und Windhunde* los«, die – schneller und kräftiger als der Jäger, mithin als der Intellekt – ihrerseits für den Willen stehen: »Denn die Tätigkeit des Intellekts geht der Tätigkeit des Willens voraus.«²⁶ Wenn Bruno sodann feststellt, daß der Wille kräftiger und wirksamer sei als der Intellekt, es dem menschlichen Verstand aber eher gelinge, »die göttliche Güte und Schönheit zu lieben als zu begreifen«, dann sucht er, ›die schwache Sache stark zu machen‹: In einem scheinbar unvermittelten Argumentationsumschlag ist es nicht mehr

²⁴ Bombassaro: *Im Schatten der Diana* (2003) hat in Kap. 3 und in Kap. 4 seiner Studie das geradezu ubiquitäre Vorkommen der Jagdmetapher und des Aktaion-Mythos in den lateinischen und den italienischen Schriften Brunos aufgewiesen.

²⁵ *Furori* I,4 (118): »Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprension della beltà divina.« Die Intentionalität, mithin das Streben, und eben nicht die Verwirklichung findet Ausdruck in den Begriffen ›intendere‹ und ›apprendere‹ bzw. ›apprension‹, letzterer in Unterscheidung von ›comprendere‹ bzw. ›compreension‹: Für den menschlichen Intellekt ist nurmehr ein ›comprendere‹, eine ›compreension‹ möglich, nicht ein ›apprendere‹, eine ›apprension‹.

²⁶ *Furori* I,4 (118/120): »Costui slaccia ›i mastini et i veltri‹: de quai questi son più veloci, quelli più forti. Perché l'operazion de l'intelletto precede l'operazion della voluntade; ma questa è più vigorosa et efficace che quella: [...].«

das Intelligible, das der Verstand zu erkennen trachtet und – platonisch – prinzipiell auch zu *erkennen* vermag, vielmehr ist es »die göttliche Güte und Schönheit, die der Intellekt *liebt*«. »Zudem – so fährt Bruno fort – ist es die Liebe, welche die Vernunft dazu bewegt und antreibt, daß sie ihr wie eine Laterne vorangehe.«²⁷

Bruno kontaminiert, ja hybridisiert platonische Erkenntnistheorie, die in der Jagdmetapher ihre Anschauung gewonnen hat, mit der Eroslehre der Diotima in Platons *Symposion*, die ihrerseits wiederum Ficino in seinem *Symposion*-Kommentar aufgenommen hat.²⁸ Nach Ficino erzeugt die göttliche Schönheit die Liebe in der Welt und damit auch in der Seele des Liebenden, der seine Liebe wiederum auf die göttliche Schönheit richtet und in dieser Liebe das Göttliche erfährt. Die sichtbare Schönheit der Welt verweist dabei auf die letztlich unsichtbare göttliche Schönheit, nach der – wie Ficino in *Commentarium in Convivium Platonis De amore* formuliert – »alle Wesen Verlangen tragen, in dessen Besitz sie alle Ruhe finden«²⁹. Ganz in diesem Verständnis liest man bereits im dritten Dialog des Ersten Teils:

²⁷ *Furori* I,4 (120): »[...] atteso che a l'intelletto umano è più amabile che comprensibile la bontade e bellezza divina, oltre che l'amore è quello che muove e spinge l'intelletto acciò che lo preceda come lanterna.«

²⁸ Vgl. dazu Spruit: *Il problema della conoscenza* (1988), S. 236–251 (2. *Amor & cognitio*). Spruit berücksichtigt außer Ficino auch Thomas von Aquin. Zum Problem insgesamt vgl. die differenzierte Studie von Leinkauf: *Liebe als universales Prinzip* (2009).

²⁹ Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis De amore* II, ii: »Divina vero hec speties in omnibus amorem, hoc est, sui desiderium procreavit. Quondam si deus ad se rapit mundum mundusque rapitur, unus quidam continuus astractus est a deo incipiens, transiens in mundum, in deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem unde manavit iterum remeat. Circulus itaque unus et idem a deo in mundum, a mundo in deum, tribus nominibus nuncupatur. Prout in deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, voluptas. [...] Idem enim deus est, cuius spetiem desiderant omnia, in cuius possessione omnia requiescunt.« – »Die göttliche Schönheit hat in allen Dingen die Liebe, d. i. das Verlangen nach ihr selbst, erzeugt. Da eben Gott die Welt zu sich hinzieht und die Welt zu ihm hingezogen wird, so besteht eine dauernde Anziehung zwischen Gott und der Welt, welche von

Tutti gli amori (se sono eroici e non son puri animali [...]) hanno per oggetto la divinità, tendeno alla divina bellezza, la quale prima si comunica all'anime e risplende in quelle, e da quelle poi o (per dir meglio) per quelle poi si comunica alli corpi: onde è che l'affetto ben formato ama gli corpi o la corporal bellezza, per quel che è indice della bellezza del spirito. [...] Questa mostra certa sensibile affinità col spirito a gli sensi più acuti e penetrativi [...] (98)

Die Bedeutung der oben zitierten Eingangssätze des vierten Dialogs wird damit ebenso evident wie die der Aktaion-Figuration: Aktaion, der Jäger, strebte danach, das höchste, das absolute Gut zu erkennen, doch – »ecco« – was er tatsächlich mit den inneren Augen sah (»vedde«), ist allein die äußere schöne Erscheinung – »il più bel busto e faccia« (118) –, »das Mensch und Gott je wohl zu seh'n vermögen« – und dies »zwischen den Wassern«, »tra l'acqui«, und das heißt: »im Wasser gespiegelt«. So auch der Kommentar: »nel specchio de le similitudini, nell'opre dove riluce l'efficacia della bontade e splendor divino« (120). Die sinnenfällige Schönheit als Spiegel göttlicher Gutheit und göttlichen Glanzes aufzufassen, mithin als Simulacrum³⁰, folgt durchaus

Gott ausgeht, auf die Welt sich überträgt und in Gott zum Abschluß kommt, demnach sozusagen im Kreislauf zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Ein und derselbe Kreislauf also, nämlich von Gott zur Welt und von der Welt zu Gott hin, wird auf dreifache Weise benannt. Insofern er in Gott entspringt und zu ihm hinzieht, heißt er Schönheit, insofern er auf die Welt sich erstreckt und sie an sich reißt, wird er Liebe genannt; insofern er, zum Urheber zurückkehrend, diesen mit seiner Schöpfung verbindet, heißt er Genuß. [...] denn es ist derselbe Gott, nach dessen Schönheit alle Wesen Verlangen tragen, in dessen Besitz sie alle Ruhe finden.« – Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl* (= *Commentarium in Convivium Platonis de amore*). Lateinisch-Deutsch. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. und eingel. von Paul Richard Blum, Hamburg ³1994, S. 38 f.

³⁰ Um bereits hier einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen: Simulacrum ist bei Bruno wie in der gesamten platonisch-neuplatonischen Tradition im Sinne von Bild, Abbild zu verstehen, nicht im postmodernen Sinne des Trugbilds. Das bedeutet allerdings nicht, da die Postmoderne die Tradition, auf der sie aufruht, nicht kannte; sie leugnet sie allerdings bzw. verkehrt sie intentional.

platonisch-neuplatonischem Verständnis. Doch die entscheidende Differenz – auch zu Ficino und darüber hinaus zu Plotin³¹ – besteht darin, da die göttliche Güte und der göttliche Glanz überhaupt nur in ihrer Wirkung, mithin mittelbar erfahrbar sind: in der äußeren Erscheinung des schönen Körpers und Antlitzes, hier eine Metonymie für Diana, ineins eine Metapher für das Universum, die Natur, die Welt. An keiner anderen Stelle in den *Eroici furori* wird die Spezifik und die Reziprozi-

³¹ Von Interesse ist gerade in diesem Zusammenhang eine der eindrucksvollsten Passagen aus Plotins *Enneades* (*Ennead.* I,6,8, in: *Plotins Schriften*, übers. von Richard Harder, Bd. 1, Hamburg 1956, S. 20): ἰδόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντα ὥς εἰσιν εἰκόνες καὶ ἵχνη καὶ σκιαὶ φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὗ ταῦτα εἰκόνες. εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι λαβεῖν βουλόμενος ὥς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, ὁ λαβεῖν βουλευθεὶς, ὥς πού τις μῦθος, δοκῶ μοι, αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ρεύματος ἀφανῆς ἐγένετο – τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιεῖς οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτερπῇ τῷ νῷ βάθη, ἔνθα τυφλὸς ἐν Ἄιδου μένων καὶ ἐνταῦθα κάκει σκιαῖς συνέσται.

(»Denn wer die körperliche Schönheit betrachtet, der darf sich nicht an sie verlieren, sondern er muß erkennen, daß sie ein Bild und eine Spur und ein Schatten ist, und fliehen zu dem, dessen Abbild sie darstellt. Denn wenn einer hinstürmte und das als etwas Wahres erfassen wollte, was doch nur ein schönes Spiegelbild im Wasser ist, dann wird es ihm ebenso gehen, wie demjenigen, von dem ein Mythos zu berichten weiß, daß er ebenfalls ein Spiegelbild ergreifen wollte und dabei in der Tiefe des Gewässers verschwand; auf dieselbe Weise wird der, der an der körperlichen Schönheit festhält und nicht von ihr lassen will, nicht mit dem Körper, sondern mit der Seele in finstere und dem Geiste grauenvolle Abgünde versinken, wo er als ein Blinder im Orkus weilt und, dort wie hier, mit Schatten verkehrt.« (In der Übersetzung folge ich nicht Harder, sondern Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ⁵1985, S. 16.) Der Mythos, auf den Plotin verweist, ist der Mythos von Narziß. Bruno nimmt dessen Bildlichkeit auf – das Erblicken eines schönen Spiegelbildes im Wasser –, ordnet sie Aktaion und Diana zu und gibt ihr eine gänzlich differente Valenz: Nicht nur daß das Bild, die Spur, der Schatten das Einzige sind, das überhaupt erkannt werden kann, vielmehr werden sie gnoseologisch aufgewertet, ja umgewertet. In dieser Umwertung wird einmal mehr die Differenz der nolana filosofia zu Platonismus und Neuplatonismus deutlich. Gleichwohl bleibt aber auch für Bruno das »abita[re] il mondo intelligibile« (*Furori* I,4 [146]) das Ziel des heroischen discorso.

tät der brunianischen Erkenntnistheorie und Kosmologie bzw. Ontologie derart knapp und präzise zugleich ins Bild gesetzt – ins Bild von Aktaion und Diana als deren poetisches Analogon. Wie ist dies im einzelnen zu verstehen?

Beginnen wir mit der Kosmologie bzw. Ontologie. Was der Intellekt, repräsentiert durch Aktaion bzw. durch den Heros, tatsächlich zu sehen vermag, ist nicht das Absolute, das Eine, mithin das Göttliche selbst, an anderer Stelle figuriert in Apollo³², vielmehr ist es das Universum, die Welt, die Natur, figuriert in Diana und im Sonett umschrieben mit »più bel busto e faccia«. Was darunter zu verstehen ist, erläutert der Kommentar:

[...] cioè potenza et operazion esterna che vedersi possa per abito et atto di contemplazione et applicazione di mente mortal o divina, d'uomo o dio alcuno. (120)

Die Begriffe »potenza et operazion esterna« rekurren auf den scholastischen Begriff der Potenz und dessen Unterscheidung von bzw. Übereinstimmung mit Akt. In ihrer tradierten Bedeutung sind die auch an anderen Stellen von Bruno gebrauchten Begriffe Akt und Potenz ontologische Begriffe für Seinsmodi: Das absolute göttliche Sein ist bestimmt durch die Identität von Potenz und Akt. In Brunos Schrift *De la causa, principio et uno* liest man dazu:

[...] ogni essenzia, necessariamente è fondata sopra qualche essere: eccetto che quella prima che è il medesimo con il suo essere, perché la sua potenza è il suo atto, perché è tutto quel che può essere [...].³³

³² Vgl. hierzu eine der zahlreichen Stellen aus *Furori* II,2 (314): »[...] a nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema et eccellentissima; ma sì bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia: cioè quella in quanto splende nelle tenebre.«

³³ *Causa*, dialogo 4, in: BW III, S. 194. Zum Verhältnis von absolutem Sein, Weltseele und Universum siehe Leinkauf in: *Einleitung* (2007), LXIX–CXIII [= BW III], insbesondere S. LXXIII–XCI des systematischen Grundrisses von *De la causa*. Vgl. auch ebd., S. 438 f., Anm. 68 zur oben zitierten Passage.

Das göttliche Sein *ist*, was es sein *kann*.³⁴ Diese Prämisse fundiert das göttliche Sein, das ›Eine‹, als die absolute Transzendenz gegenüber der Welt, der Natur, dem Universum. Und das heißt: Das Universum verfügt nicht über eine konstitutive Möglichkeit, die zugleich der Grund seiner Verwirklichung wäre, sondern verweist über sich hinaus auf die absolute Identität von Akt und Potenz.³⁵

Zwischen der göttlichen Identität und ihrer Effektivierung in der Weltmaterie kennt Bruno aber eine vermittelnde Instanz, die neuplatonische Konzeption einer Weltseele, die als das ›Auge der Welt‹ alle Dinge intrinsisch in sich enthält und zugleich extrinsisch von der göttlichen Substanz getrennt ist. So ist sie nicht nur Wirkursache (*causa efficiente*), sondern auch Formalursache (*causa formale*), insofern sie alles Seiende in seiner jeweiligen Eigenart hervorbringt. Damit aber erhält die scholastische Konzeption von Akt und Potenz eine neue ontologische Valorisierung: Um die Potenz der Materie zur Aktualität der Weltform hervorzutreiben, muß die Weltseele alle Formen des Seins immer schon als mögliche präfigurieren:

[...] per tanto questo intelletto³⁶ che ha facultà di produrre tutte le specie, e cacciarle con sì bella architettura dalla potenza della materia a l'atto, bisogna che le preabbia tutte, secondo certa raggion formale, senza la quale l'agente non potrebe procedere alla sua manifattura [...].³⁷

³⁴ Vgl. *Causa*, dialogo 3, in: BW III, S. 168–173 sowie der Kommentar dazu.

³⁵ Vgl. dazu auch die zentrale Stelle aus *Causa*, dialogo 3, in: BW III, S. 170/172: »Lo universo che è il grande simulacro, la grande imagine e l'unigenita natura, è ancor esso tutto quel che può esser per le medesime specie e membri principali e continenza di tutta la materia; alla quale non si aggiunge e dalla quale non si manca, di tutta et unica forma: ma non già è tutto quel che può essere per le medesime differenze, modi, proprietà et individui; però non è altro che un'ombra del primo atto e prima potenza, e per tanto in esso la potenza e l'atto non è assolutamente la medesima cosa, per che nessuna parte sua è tutto quello che può essere. Oltre che in quel modo specifico che abbiamo detto, l'universo è tutto quel che può essere, secondo un modo esplicato, disperso, distinto: il principio suo è unitamente et indifferentemente; perché tutto è tutto et il medesimo semplicissimamente, senza differenza e distinzione.«

³⁶ Intelletto hier verstanden als Funktion der Weltseele.

³⁷ *Causa*, dialogo 2, in: BW III, S. 98.

Die im scholastischen System nurmehr transzendent verortete Identität von Akt und Potenz wird über die neuplatonische Konzeption der vermittelnden Weltseele immanentisiert – freilich nicht dergestalt, daß das Seiende eine Reduplicatio des absoluten Seins wäre, mithin in dem Sinne, daß es gleichfalls alles *ist*, was es sein *kann*. Vielmehr wird das Seiende zum Vorgriff auf die Vollkommenheit einer ontologischen Aktualität, die sich in der Potentialität des unendlich individuierten Seienden gleichsam abspiegelt. Somit realisiert sich die Potenz nicht mehr im mit ihr identischen Akt, vielmehr entäußert sie sich in der unendlichen Vielheit des individuierten Seienden und wird als »operazion esterna«³⁸ sichtbar.³⁹ Es ist nun diese Sichtbarkeit des Gött-

³⁸ Vgl. dazu auch den Kommentar zu dieser Stelle in Giordano Bruno: *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano 2000, S. 1400, n. 14, der die in Frage stehende Passage allerdings nicht vor dem Hintergrund der ontologischen Seinsmodi Akt und Potenz liest, sondern erkenntnistheoretisch: »questo significa che l'eroe contempla Dio nella totalità dell'universo esplicato, senza cogliere l'intimo della sostanza divina, strutturalmente estraneo alla comprensione umana.«

³⁹ Dazu die zentrale Stelle aus dem dritten Dialog von *De la causa*: »Or contempla il primo et ottimo principio, il quale è tutto quel che può essere; e lui medesimo non sarebe tutto, se non potesse essere tutto: in lui dunque l'atto e la potenza son la medesima cosa. Non è cossi nelle altre cose, le quali quantumque sono quello che possono essere, potrebono però non esser forse; e certamente altro, o altrimenti che quel che sono: perché nessuna altra cosa è tutto quel che può essere. Lo uomo è quel che può essere, ma non è tutto quel che può essere. [...] Quello che è tutto che può essere, è uno, il quale nell'esser suo comprende ogni essere. Lui è tutto quel che è, e può essere qualsivogli'altra cosa che è e può essere. Ogni altra cosa non è cossi: però la potenza non è eguale a l'atto, perché non è atto assoluto ma limitato; [...] Ogni potenza dunque et atto che nel principio è come complicato, unito et uno, nelle altre cose è esplicato, disperso e moltiplicato. Lo universo che è il grande simulacro, la grande imagine e l'unigenita natura, è ancor esso tutto quel che può esser per le medesime specie e membri principali e continenza di tutta la materia; alla quale non si aggiunge e dalla quale non si manca, di tutta et unica forma: ma non già è tutto quel che può essere per le medesime differenze, modi, proprietà et individui; però non è altro che un'ombra del primo atto e prima potenza, e per tanto in esso la potenza e l'atto non è assolutamente la medesima cosa, per

lichen in der Immanenz und seine Wahrnehmung⁴⁰, die den ›Jäger‹ zur ›Jagdbeute‹ werden läßt. Die Kernstelle des Sonetts: »e'l gran cacciator dovenne caccia« – »und der große Jäger wurde selbst zur Jagdbeute« – und der darauf bezogene erläuternde Kommentar sind in diesem Verständnis zu lesen:

Cossì Atteone con que' pensieri, que' cani che cercavano estra di sé il bene, la sapienza, la beltade, la fiera boscareccia, et in quel modo che giunse alla presenza di quella, rapito fuor di sé da tanta bellezza, dovenne preda, veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola contratta in sé, non era necessario di cercare fuor di sé la divinità. (122)

Wenigstens drei Begriffe der zitierten Passage sind von Belang: raptus⁴¹, conversio⁴² und contractio⁴³, Begriffe, deren jeder geradezu paradigmatisch für die metaphysisch begründete Epistemologie im allgemeinen, des ›heroischen‹ Intellekts im besonderen einsteht und die zugleich aufeinander verwiesen sind. Zunächst: Ein raptus ergreift den ›Jäger‹ – nicht angesichts des Göttlichen, mithin des absoluten Einen, des Wahren, Guten und Schönen selbst, vielmehr in Reaktion auf die Wahrnehmung seiner Erscheinung in der Natur: »[...] nel specchio de

che nessuna parte sua è tutto quello che può essere. Oltre che in quel modo specifico che abbiamo detto, l'universo è tutto quel che può essere, secondo un modo esplicito, disperso, distinto: il principio suo è unitamente et indifferentemente; perché tutto è tutto et il medesimo semplicissimamente, senza differenza e distinzione.« *Causa*, dialogo 3, in: BW III, S. 168–172. – Verwiesen sei auf die überzeugende Strukturierung des *ordo rerum* von Leinkauf in: *Einleitung* (2007), LXIX–CXIII [= BW III].

⁴⁰ Hier ist einer der vielen Hinweise darauf, daß in Brunos Ontologie und Kosmologie »das Eine zugleich transzendent und immanent ist, sofern es einerseits absoluter Grund allen Seins ist und sofern andererseits alles, was ist, nur eingeschränkter, abbildhafter, kontrakter Ausdruck ebendieser Einheit selbst ist«. (Leinkauf: *Einleitung* [2007], LXXVII, n. 153 [= BW III].) – Dazu Näheres weiter unten.

⁴¹ *Furori* I,4 (122): »rapito fuor di se da tanta bellezza«.

⁴² Ebd.: »veddesi convertito«.

⁴³ Ebd.: »la bramata preda [...] già avendola contratta in se«.

le similitudini, nell'opre dove riluce l'efficacia della bontade e splendor divino.« (120)⁴⁴ Der raptus wird ausgelöst nicht sowohl durch die reine Erscheinung des Göttlichen bzw. der göttlichen Wahrheit selbst als durch deren Plötzlichkeit: »[...] la divina verità« – so an anderer Stelle – »non proviene con misura di moto e tempo [...]; ma subito e repentinamente secondo il modo che conviene a tale efficiente.« (364) Erblindung kann die Folge sein. Ihre spezifische Figuration findet sie im dritten der neun Blinden, »il qual dice esser divenuto cieco per essere repentinamente promosso dalle tenebre a veder una gran luce [...]« (348). Plötzlich – »subito« – habe eine himmlische Schönheit, eine göttliche Sonne seinen Augen sich dargeboten (ebd.), und er, gewohnt nur gewöhnliche Schönheiten zu erblicken, sei erblindet. Doch anders als der ›dritte Blinde‹⁴⁵ verliert Aktaion bei Ansehung der göttlichen Schönheit nicht sein Augenlicht, vielmehr wird er ›hingerissen‹ (›rapito fuor di sé da tanta bellezza«): Aktaion ›gerät außer sich‹. Der raptus, die Ekstasis löst eine conversio aus – »veddesi convertito«. Indes ist der raptus und die durch ihn ausgelöste conversio bei aller offensichtlichen semantischen und sachlichen Übereinstimmung keine mystische Erfahrung, sondern ein Erkenntnisakt. Nicht eine unio mystica findet statt, mithin die Vereinigung der Seele mit dem Einen selbst, vielmehr ist es der vom Willen getriebene Intellekt, der die Schönheit des Universums als Abbild des Göttlichen wahrnimmt⁴⁶ und der, von

⁴⁴ Vgl. hierzu eine der vielen möglichen Äußerungen in *Causa*, dialogo 2, in: BW III, S. 88: »[...] della divina sustanza, sì per essere infinita, sì per essere lontanissima da quelli effetti, che sono l'ultimo termine del corso della nostra discorsiva facultade, non possiamo conoscer nulla, se non per modo di vestigio [...], di remoto effetto [...], di spechio, ombra et enigma [...]« – In den *Eroici furori* ist neben vielen weiteren Passagen die Bezugnahme auf Platons Höhlengleichnis von Interesse, ohne daß allerdings die platonischen Konsequenzen gezogen würden: »[...] perché veggiamo non gli effetti veramente, e le vere specie de le cose, o la sustanza de le idee, ma le ombre, vestigii e simulacri de quelle, come color che son dentro l'antro et hanno da natività le spalli volte da l'entrata della luce, e la faccia opposta al fondo: dove non vedeno quel che è veramente, ma le ombre de ciò che fuor de l'antro sostanzialmente si trova.« (368)

⁴⁵ Siehe *Furori* II, 4 (348/350).

⁴⁶ Erhellend ist eine Passage am Ende des zweiten Dialogs des Ersten Teils,

deren Wahrnehmung ›hingerissen‹, sich in ebendie wahrgenommene Schönheit verwandelt, konvertiert.⁴⁷

Letzteres bedarf einer Erläuterung: Es ist offensichtlich, daß Begriff und Sache der *conversio* – im weiteren Text werden die Wörter »converte« bzw. »si converte« noch einmal aufgenommen – neuplatonische Philosopheme sind. ›Conversio‹ und ›converti‹, ›Umkehr‹ im Sinne von ›Rückkehr‹, ist das späte lateinische Äquivalent des griechischen Wortes *epistrophê*⁴⁸. Bei Platon (*Timaios*) hat *epistrophê* einen zugleich kosmologischen und noologischen Sinn: Der Kreis ist die vollkommene

die einmal mehr ein Beispiel ist für die den ganzen Text kennzeichnenden Verweisungen, Wiederaufnahmen in Veränderung, Präzisierungen durch Sinn-erweiterungen – es ist die Rede von den drei Modalitäten des platonischen *raptus*: »Sai bene che come il rapto platonico è di tre specie, de quali l'uno tende alla vita contemplativa o speculativa, l'altro a l'attiva morale, l'altro a l'ociosa e voluptuaria: cossi son tre specie d'amori; de quali l'uno dall'aspetto della forma corporale s'inalza alla considerazione della spirituale e divina; l'altro solamente persevera nella delectation del vedere e conversare; l'altro dal vedere va a precipitarsi nella concupiscenza del toccare.« *Furori* I, 2 (84). Liebe ermöglicht Erkenntnis, nicht anders als der Intellekt auf den Willen als Motor angewiesen ist. Das Verhältnis von amor und cognitio wird immer wieder neu austariert, die Gewichtungen sind variabel.

⁴⁷ Aus der Fülle der Beispiele sei aus *Furori* II,1 der Kommentar zur zehnten Imprese zitiert, eine Passage, die über das Thema der Liebe deutlichen Bezug zum Aktaion-Sonett und dessen Kommentar hat: »L'amor dunque [...] viene ad esser presto, furtivo, improvisto e subito. [...] ogni cosa naturalmente appetite il bello e buono, e però non vi bisogna argumentare e discorrere perché l'affetto si informe e conferme; ma subito et in uno instante l'appetito s'aggionge a l'appetibile, come la vista al visibile.« (284)

⁴⁸ Siehe dazu H. Jacobsohn: ›CONUERSIO‹, in: TLL 4 (1906–1909), Sp. 853–856; ders.: ›CONUERTO‹, in: ebd., Sp. 858–869; Henry Pinard de la Boullaye: ›CONVERSION‹, in: Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique [...], II, Paris 1953, S. 2224–2265; Pierre Hadot: ›CONVERSIO‹, in: HWPh 1 (1971), Sp. 1033–1036; ders.: *Conversion*, in: Exercices spirituels et philosophie antique, Paris 1981 [= Études Augustiniennes], S. 175–182; ders.: *Epistrophê et metanoia dans l'histoire de la philosophie*, in: Histoire de la philosophie. Méthodologie, antiquité et Moyen Âge, Amsterdam 1953 [= Actes du XIème Congrès international de philosophie, Bruxelles, 20–26 août 1953 – vol. XII].

Bewegung, und er ist gleichursprünglich das Symbol für die den Geist kennzeichnende Rückkehr zu sich selbst. Für die Neuplatoniker ist die epistrophê das grundlegende Gesetz der sinnenhaften wie der intelligiblen Welt. Für Plotin wie für Porphyrios ist die Konstituierung des Seins Hervorgang *und* Rückkehr der Dinge zu ihrem Ursprung, ist – um bereits mit den Begriffen der Patristen zu reden – progressio und regressus, creatio und conversio. Wie in der neuplatonischen Tradition bedeutet auch bei den Patristen der Begriff conversio Rückkehr zu dem im Innersten der Seele gegenwärtigen Gott, der Wahrheit, Licht und Vernunft ist. In diesem Verständnis scheint durchaus der bereits zitierte Satz formuliert: »[...] veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola contratta in sé, non era necessario di cercare fuor di sé la divinità.« (122) Doch der Unterschied zum traditionellen neuplatonischen conversio-Verständnis ist markant: Das brunianische ›Göttliche in uns‹, ›la divinità‹, ist nicht gleichzusetzen mit dem neuplatonischen ›Einen in uns‹, insofern das neuplatonische ›Eine in uns‹⁴⁹ nicht eine Folge des Ansichtigwerdens des Göttlichen im Spiegel der Natur, des »schönsten Körpers und des schönsten Gesichts« ist. Eine minime, doch von der Sache her entscheidende Umakzentuierung des neuplatonischen conversio-Verständnisses hat stattgefunden. Darauf weist zunächst die Figura etymologica, die im Sonett gebraucht ist: »e 'l gran cacciator dovenne caccia«. Sie versteht die conversio in der Variation der Sememe ›caccia-‹ als ein Rückgang in das, was bereits als selbiges potentiell angelegt ist: der »cacciator« konnte zur »caccia« werden, weil er das, was er zu erjagen gedachte, mithin mit seinem »intelletto« erkannte und seiner »voluntade« erstrebte, bereits in sich selbst hatte: »perché avendola contratta in sé, non era necessario di cercar fuor di sé la divinità«. Eindeutiger noch: Die conversio, i. e. die ›Rückkehr‹, ereignet sich in dem Augenblick, als der ›Jagende‹, i. e. der Strebende, die Gottheit in ihrer Schönheit und Wahrheit als Spiegelung, als Simulacrum erkennt, eine Schönheit, die als Abglanz der Gottheit in ihrer Immanenz auf die Transzendenz verweist. Dies ist auch der Grund, weshalb die ›Hunde‹, also die ›pensieri‹, die ›Gedanken‹, die als ›Jagd-

⁴⁹ So Beierwaltes: *Actaeon* (1978).

helfer« ausgesandt wurden, die erstrebte Beute zu erfassen, sich auf den zur Jagdbeute »konvertierten« Jäger selbst stürzen: Das Erstrebte ist als das Transzendente in der Immanenz selbst zu finden: »perché avendola contratta in sé, non era necessario di cercar fuor di sé la divinità«. Nicht also eine neuplatonisch konzipierte Rückkehr in das transzendente Eine mittels des »Einen in uns« ist hier in Rede gebracht, mithin eine Reflexion auf »das wahre Selbst«⁵⁰; vielmehr findet eine *conversio* im Modus der *contractio* statt. Im Begriff der *contractio* wiederum werden die Stufen der Wirklichkeit aufgerufen, die in der Tradition des Cusanus verstanden werden als *complicatio* des Einen, Absoluten, Göttlichen, als dessen *explicatio* im Universum, in der Natur, und wiederum als dessen *contractio* im einzelnen, im Individuum.⁵¹ Alles, was das absolute Eine in vollkommener Weise, und das heißt als umfassende Einfaltung (*complicatio*) des Seienden, in sich enthält, ist entfaltet im Universum als unendliche Vielheit, als Allheit der Einheit; es ist Bild, *imago*, *similitudo*, *simulacrum* des Einen.⁵² Das Einzelseiende wiederum kontrahiert in sich das ganze Universum, partizipiert am Universum und am ins Universum entfaltenen Einen. Das Raffinement des kontextuellen Gebrauchs des Begriffs der *contractio*, näherhin der Formulierung »avendola [sc. la bramata preda, i. e. Diana bzw. das Universum] contratta in sé«, liegt wiederum darin, daß eine ontologische Kategorie epistemologisch fruchtbar gemacht wird: Im Begriff der *contractio* wird das Teilhabeverhältnis des Intellekts am Universum evidenziiert, ineins die spezifische »heroische« Erkenntnistheorie figuriert. Denn folgendes geht voraus: Aktaion – so das Bild – macht die Bluthunde und die Windhunde los, damit sie die wilden Waldestiere aufspüren. Und das heißt: Der vom Willen befeuerte Intellekt sucht die intelligiblen Erscheinungen der idealen Begriffe zu (er)fassen – »le specie intelli-

⁵⁰ So Titel und Argumentation des Buches von Beierwaltes: *Das wahre Selbst* (2001).

⁵¹ Siehe dazu Leinkauf: *Die Bestimmung des Einzelseienden* (1994).

⁵² Vgl. dazu bspw. *Causa*, dialogo 3 [in: BW III, S. 170/172]: »Lo universo che è il grande simulacro, la grande imagine e l'unigenita natura, è ancor esso tutto quel che può esser [...] però non è altro che un'ombra del primo atto e prima potenza [...] l'universo è tutto quel che può essere, secondo un modo esplicato, disperso, distinto [...].«

gibili de concetti ideali« (120). Wie das Eine im Universum sich als Spur und im Spiegel manifestiert⁵³ – hier im Bild der Diana –, sind die Ideen als *species intelligibiles*, als Schatten, erkennbar.⁵⁴ Kosmologie – das Universum, die Natur, ›Diana‹ als Objekt des Intellekts, des ›jagenden Aktaion‹ – und Epistemologie – die *species intelligibiles* – werden erneut in ihrem analog-partizipativen Verhältnis ins Bild gesetzt: Denn die *species intelligibiles* sind die Begriffe, die sich der menschliche Intellekt vom Universum als dem Spiegel des Einen macht. Doch als Schatten der Ideen haben sie sowohl teil am Universum, näherhin an dessen Weltintellekt, als sie ineins vom menschlichen Intellekt hervorgebracht werden. In diesem Verständnis nimmt die Dialogfigur Tansillo jene zentrale Passage des Aktaion-Sonetts in der ihr eigenen Bildlichkeit auf und gibt eine erste Erläuterung: »Vedde il gran cacciator: comprese quanto è possibile, e ›dovenne caccia‹: andava per predare e rimase preda, questo cacciator, per l'operazion de l'intelletto⁵⁵ con cui converte le cose apprese in sé.« (120/122) Und die Dialogfigur Cicada führt weiter aus: »Intendo, perché forma le specie intelligibili a suo modo e le proporziona alla sua capacità, perché son ricevute a modo de chi le riceve.« (Ebd.) Das bedeutet: Das im Universum ›gespiegelte‹ absolute Eine erfaßt der menschliche Intellekt dank der ›umbratilen‹ *spe-*

⁵³ *Furori* I,4 (120): »[...] nel specchio de le similitudini, nell'opre dove riluce l'efficacia della bontade e splendor divino [...]«. – Eindringlich wird in *Cena* und vor allem in *Causa* das Verhältnis zwischen dem Einen, Göttlichen, Absoluten und dem Universum, der Natur als Spur (vestigio) und Spiegel (specchio) dargestellt.

⁵⁴ Zum analogisch-partizipativen Verhältnis von absolutem Einen, unendlichem Universum und menschlichem Intellekt vgl. bspw. *De umbris idearum*, ed. Rita Sturlese, Firenze 1991, S. 43–44 (= n. 52): »Analogiam enim quandam admittunt methaphysica, physica, et logica seu ante naturalia, naturalia, et rationalia, sicut verum, imago, et umbra. Caeterum idea in mente divina est in actu toto simul, et unico. In intelligentiis sunt ideae discretis actibus. In coelo, in potentia activa multiplici et successive. In natura per vestigii modum quasi per impressionem. In intentione, et ratione per umbrae modum.«

⁵⁵ In raffinierter Weise ist hier – wie absichtsvoll auch immer – Bezug genommen auf den das Bild »più bel busto e faccia« erläuternden Kommentar »cioè potenza ed operazion esterna«. Siehe dazu oben S. XXI.

cies intelligibiles. Rezeptivität und Spontaneität stehen in einem Wechsel-, ja Abhängigkeitsverhältnis zueinander; der menschliche Intellekt nimmt »die von ihm ergriffenen Dinge« (»le cose apprese«) gemäß des ihm eigenen Fassungsvermögens auf und verwandelt sie (»converte«), formt sie nach seiner Weise, »kontrahiert« sie in sich⁵⁶.

Was an dieser Stelle nurmehr knapp formuliert ist, ist an anderer Stelle ausführlich in Rede gebracht:

CICADA Il »divo« dunque »e vivo oggetto«, ch'ei dice, è la specie intelligibile più alta che egli s'abbia possuto formar della divinità; e non è qualche corporal bellezza che gli adombrasse il pensiero come appare in superficie del senso?

TANSILLO Vero: perché nessuna cosa sensibile, né specie di quella, può inalzarsi a tanta dignitate.

CICADA Come dunque fa menzione di quella specie per oggetto, se (come mi pare) il vero oggetto è la divinità istessa?

TANSILLO La è oggetto finale, ultimo e perfettissimo; non già in questo stato dove non possemmo veder Dio se non come in ombra e specchio, e però non ne può esser oggetto se non in qualche similitudine; non tale qual possa esser astratta et acquistata da bellezza et eccellenza corpora per virtù del senso: ma qual può esser formata nella mente per virtù de l'intelletto. (104)

Die *species intelligibiles* werden vom Intellekt bzw. dem Geist (la mente) aufgenommen und zugleich hervorgebracht. Durch sie vermag der Intellekt das Intelligible »in ombra e specchio« zu erkennen. Sie sind das Medium, durch das und in dem das Höchste, Absolute sich dem Intellekt vermittelt und durch das und in dem der Intellekt sich das Höchste, Absolute anverwandelt. Rezeptivität und Spontaneität, ja Konstruktivität sind unverbrüchlich aufeinander verwiesen.

⁵⁶ An dieser Stelle spätestens wird deutlich, daß die Figura etymologica – »il gran cacciator dovenne caccia« – nicht reine rhetorische Übung ist, vielmehr das komplexe Theorem einer conversio im Modus der contractio prägnant auf den Punkt bringt: Rhetorik hat wie selten eine semantische Funktion.

Die *conversio* im *Modus der contractio* ist ineins eine *reformatio* des Intellekts und des Willens, denn die Gottheit – so die Replik von Cicada – »wohnt in uns, kraft der neuen Gestalt von Intellekt und Wille«⁵⁷. So wird aus einem gewöhnlichen und gemeinen Menschen ein besonderer und heroischer, ja ein »neuer« Mensch: »da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro et eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita« (122). Die Dialogfigur Tansillo faßt die Aktaion-Figuration – das Sonett wie die Erläuterungen – in aller Klarheit zusammen, indem sie sich ein weiteres Mal auf das Sonett in Paraphrase und Kommentar bezieht:

[...] l'Atteone, messo in preda de suoi cani, perseguitato da proprii pensieri, corre e drizza i novi passi: è rinovato a procedere divinamente e più leggiemente, cioè con maggior facilità e con una più efficace lena a' luoghi più folti, alli deserti, alla reggion de cose incomprensibili; da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro et eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita. »Qua gli dan morte i suoi gran cani e molti«: qua finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco e fantastico; e comincia a vivere intellettualmente: vive vita de dèi, pascesi d'ambrosia et inebriasi di nettare. (122)

Bis hierhin sollte deutlich werden: Im Aktaion-Sonett und in dessen unmittelbar nachfolgendem Kommentar ist konzis und prägnant die Ontologie aufgerufen, die der Struktur des heroischen Intellekts zugrunde liegt. Aktaion, Bild des heroischen Subjekts, »kontrahiert« als Einzelseiendes die Gottheit, i. e. das Universum in seiner Totalität – hier im Bild der Diana – in sich und verwandelt sich selbst in einen »neuen«, heroischen Menschen, der dank seines von Eros getriebenen Intellekts ein »göttliches« Leben führt. Indes: »Vivere vita de dei« bedeutet nicht, da Aktaion, Figuration des Heros, an sein Ziel gekommen wäre, mithin das absolute Höchste, die Gottheit mit dem geistigen Auge zu erkennen vermöchte. Vielmehr ist er nurmehr mental in den Stand gesetzt, sein Ziel in unermüdlicher Anstrengung zu verfolgen – im Wissen, nie

⁵⁷ *Furori* I,4 (122): »CICADA [...] ben si dice il regno de Dio esser in noi, e la divinitade abitar in noi per forza del riformato intelletto e voluntade.«

an ein Ende zu kommen, und im Bewußtsein, daß gerade hierin seine Besonderheit, sein ›Heroismus‹ beruht. Der Grund liegt im Gegenstand, auf den sich das leidenschaftliche Begehren, der *furor*, richtet: Unendlichkeit ist das Prädikat des göttlichen Einen und – als dessen partizipatives Derivat – des Universums. In der hier in Rede stehenden Aktaion-Figuration ist auf diese für die brunianische Ontologie und Epistemologie basale Qualität und Quantität nur implizit verwiesen: in der Kennzeichnung des »più bel busto e faccia« als »potenza et operatione esterna«, mithin in der Kennzeichnung des Universums als der Einheit, in der die ontologisch aktuelle Unendlichkeit sich in die Potentialität unendlicher Vielheit entäußert. Im Dialog *De l'infinito, universo et mondi*, der zusammen mit *De la causa, principio et uno* die metaphysischen Grundlagen der *Eroici furori* formuliert⁵⁸, ist die Unendlichkeit unter anderem mit folgenden Worten bestimmt – die Bezugnahme auf Philosopheme des Cusaners ist offensichtlich:

[...] per esser differente la infinità dell'uno da l'infinità dell'altro; perché lui [sc. Dio] è tutto l'infinito complicatamente e totalmente: ma l'universo è tutto in tutto (se pur in modo alcuno si può dir totalità dove non è parte né fine) explicatamente, e non totalmente; per il che l'uno ha raggion di termine, l'altro ha raggion di terminato, non per differenza di finito et infinito, ma perché l'uno è infinito e l'altro è finiente [...].⁵⁹

⁵⁸ Wir werden darauf – wie einleitend annonciert – in der Folge immer wieder referieren. – Auch wenn in der Forschung auf die ontologisch-erkenntnistheoretischen Bezüge insbesondere dieser drei italienischen Dialoge verwiesen wird, haben Spruit: *Il problema della conoscenza* (1988) und insbesondere Leinkauf: *Metaphysische Grundlagen* (2005) die wesentliche Aspekte der metaphysischen Fundierung der in den *Eroici furori* verhandelten Erkenntnistheorie herausgestellt.

⁵⁹ Giordano Bruno: *De l'infinito, universo et mondi – Über das Unendliche, das Universum und die Welten*. Ital. – Deutsch. Übers., kommentiert und hg. von Angelika Bönker-Vallon, Hamburg 2007, S. 72 (= BW IV). In Übers.: »[...] die Unendlichkeit des einen ist von der Unendlichkeit des anderen unterschieden; denn Gott ist das gesamte Unendliche auf eingefaltete Weise und in vollkommener Ganzheit; das Universum hingegen ist alles in allem (wenn man überhaupt von Allheit sprechen kann, wo es weder Teil noch Grenze gibt)

Die unverbrüchliche Verwiesenheit der Seinsmodi Akt und Potenz auf das Theorem der Unendlichkeit, zudem den Ort des Intellekts in der Hierarchie der aufeinander bezogenen ›drei Welten‹, der göttlichen, der natürlichen und der menschlichen Welt, bringt Tansillo im dritten Dialog des Ersten Teils und unmittelbar vor der Aktaion-Figuration im vierten Dialog mit Blick auf den Heros auf den Punkt:

Né per questo che l'obietto è infinito, in atto semplicissimo, e la nostra potenza intellettiva non può apprendere l'infinito se non in discorso, o in certa maniera de discorso, com'è dire in certa ragione potenziale o aptitudinale, è come colui che s'amena a la consecuzion de l'immenso onde vegna a costituirse un fine dove non è fine. (106/108)

Um das Vorstehende zusammenzufassen: Das Eine ist alles, was es sein kann, und dies auf unendliche Weise; das Universum als Bild des Einen ist alles, was es sein kann, und dies auf endliche Weise; die Dinge im Universum, also die Einzelseienden und damit auch der Mensch, sind nicht alles das, was sie sein können. Letztere vermögen allein in einer sukzessiven Annäherung, in einem nie endenden discorso ihre Vollenendung im Unendlichen anzustrengen, ohne sie je zu verwirklichen – sie ist stets potentiell, nie aktual⁶⁰. Dieser Vorstellung auch textuell Ausdruck zu geben, endet die Aktaion-Figuration nicht mit dem Constat,

auf ausgefaltete Weise und nicht gänzlich. Deshalb hat Gott die Maßgabe der Grenze und das Universum hat die Maßgabe des Begrenzten, nicht wegen eines Unterschiedes zwischen Endlichem und Unendlichem, sondern weil der Erste unendlich ist und das Zweite in der Weise der Beendigung wirkt.« (Ebd., S. 73)

⁶⁰ In aller Klarheit wird dieser Zusammenhang noch einmal im Dialog zwischen Cicada und Tansillo zur Sprache gebracht in *Furori*, I,5 (212):

CICADA Come l'intelletto nostro finito può seguitar l'oggetto infinito?

TANSILLO Con l'infinita potenza ch'egli ha.

CICADA Questa è vana, se mai sarrà in effetto.

TANSILLO Sarebbe vana se fusse circa atto finito, dove l'infinita potenza sarebbe privativa; ma non già circa l'atto infinito, dove l'infinita potenza è positiva perfezione.

CICADA Se l'intelletto umano è una natura et atto finito, come e perché ha potenza infinita?

daß der Jäger nach seiner *conversio* sein Ziel erreicht habe – genau dies trifft auf die augustinische *conversio*, wie sie im achten Buch der *Confessiones* dargestellt ist, zu –, daß er vielmehr von nun an ein Leben der Götter lebe (»vive vita de dei«), intellektuell, qua Intellekt, zu leben beginne (»comincia a vivere intellettualmente«), mithin ein anderes Leben, das Leben des *furioso eroico* führe. So ist denn ganz in diesem Sinne das nachfolgende Sonett – »Mio passar solitario« (124) – eine Fortsetzung des Aktaion-Sonetts und ein Neuanfang zugleich: Im Bild des Sperlings bzw. des geflügelten Herzens wird nicht anders als im Bild Aktaions das Streben des endlichen menschlichen Intellekts nach dem ihm eigenen unendlichen Objekt⁶¹, dem Einen, Absoluten, Höchsten zur Vorstellung gebracht: »Il progresso sopra significato per il cacciatore che agita gli suoi cani, vien qua ad esser figurato per un cuor alato [...]« (124) Und doch findet eine Verschiebung statt: Aktaion ist eine Figur der griechisch-römischen Mythologie, der einsame Sperling hingegen ein Bild aus einem Psalm des Alten Testaments (Ps 101,8), das bereits Petrarca in *Rerum vulgarium fragmenta* (CCXXVI, 1–4) aufgenommen hat; das geflügelte Herz, für das der Sperling einsteht, findet sich wiederum in Platons *Phaidros* (249d).⁶² Die komplexen intertextuellen Verweise und Aufnahmen haben die Funktion, gerade im scheinbar Gleichen der Begriffe bzw. der Bilder – Bruno gebraucht ausdrücklich die Wörter »significato« und »figurato« – die Differenzen in der Filiation selbst deutlich zu machen. Der Sperling, den der *furioso* aus dem Käfig ausfliegen läßt, damit er ein Nest baue und die Küken aufziehe, und das heißt »seine Gedanken«⁶³ auf das Höchste, Absolute richte,

TANSILLO Perché è eterno, et acciò sempre si dilette, e non abbia fine né misura la sua felicità; e perché, come è finito in sé, cossi sia infinito nell' oggetto.

CICADA Che differenza è tra la infinità de l'oggetto et infinità della potenza?

TANSILLO Questa è finitamente infinita, quello infinitamente infinito.

⁶¹ Und das heißt: nach dem Objekt, an dem der Intellekt partizipiert. Eine Variante des Sonetts »Mio passar solitario«, erweitert auf insgesamt drei Sonette, eröffnet den Dialog *De l'infinito, universo et mondi*.

⁶² Siehe dazu Sabbatino: »A l'infinito m'ergo« (2004), S. 151–159 (»Le ali dell'anima e il passer solitario: un fitto dialogo intertestuale«).

⁶³ *Furori* I, 4 (124): »[...] ad allievar gli pulcini suoi pensieri [...]«. »Suoi pensieri« nimmt »i miei pensieri« aus dem Aktaion-Sonett wieder auf; damit

ist in der Bedeutung nicht identisch mit dem Sperling des Psalms und dem Sperling Petrarcas; gleichwohl gewinnt er das ihm eigene Profil im Horizont der jüdisch-christlichen wie der petrarkischen Tradition: Das Bild des Sperlings wird aufgerufen und reformuliert, doch in der Reformulierung (neu)platonisch reformiert im Bild eines geflügelten Herzens – »un cuor alato«. Das Bild des geflügelten Herzens behält wiederum die auf den Sperling bezogene Bildlichkeit bei und führt sie weiter mit dem Ziel, den Sperling als eine »altra similitudine« (122) des Jägers Aktaion auszuweisen. Die jeweilige und ineins aufeinander verwiesene Bildlichkeit des Jägers und des Sperlings erfüllt somit zwei Funktionen: Zum einen bringt das Bild des Jägers und das Bild des Sperlings, ineins des geflügelten Herzens, jeweils die Verwandlung des furioso von einem gewöhnlichen in einen außergewöhnlichen, gottgleichen Menschen zur Vorstellung – Verwandlung im Verständnis von *conversio*; zum anderen ist das eine Bild selbst eine Verwandlung des anderen Bildes – Verwandlung im Verständnis von *transmutatio* und *vicissitudo*. So wird die metaphysisch fundierte Erkenntnislehre, das Streben nach dem absolut Einen, Unendlichen, im jeweiligen und jeweils differenten Bild des Jägers und Sperlings zur Anschauung gebracht, zugleich in der Folge der jeweiligen differenten Bilder die sie tragende Vorstellung der Ausfaltung des Einen im unendlich vielen Einzelnen qua Text realisiert – und dies durch Verwandlung, *transmutatio* und *vicissitudo*, der einzelnen Bilder. Es dürfte kein Zufall sein, daß das textuelle Verfahren des fortgesetzten Wechsels der Bilder selbst wiederum Bild geworden ist in einem Sonett, das dem Aktaion-Sonett unmittelbar vorausgeht: im Metamorphosen-Sonett, dem letzten Sonett des dritten Dialogs des Ersten Teils:

Quel dio che scuot' il folgore sonoro,
 Asterie vedde furtivo aquilone,
 Mnemosine pastor, Danae oro,
 Alcmena sposo, Antiopa caprone;
 fu di Cadmo a le suore bianco toro,

wird über einen einzigen erkenntnistheoretisch zentralen Begriff das Sperling-Sonett mit dem Aktaion-Sonett in Verbindung gebracht und zugleich variiert.

a Leda cigno, a Dolida dragone:
 io per l'altezza de l'oggetto mio
 da soggetto più vil dovegno un dio.

Fu cavallo Saturno,
 Nettun delfin, e vitello si tenne
 Ibi, e pastor Mercurio dovenne,
 un'uva Bacco, Apollo un corvo furno:
 et io (mercé d'amore)

mi cangio in dio da cosa inferiore. (112/114)⁶⁴

Die Aussage scheint ebenso evident wie einfach: Die Götter verwandeln sich in Tiere oder Pflanzen, auch Früchte, mithin in niedere Dinge; der Sprecher, der furioso, verwandelt sich in einen Gott. Tatsächlich werden zwei Arten der Verwandlung – »due specie de metamorfosi« (112) – ins Bild gesetzt: Die eine verweist auf den beständigen Wechsel der unendlich vielen Einzelseienden, jene unendliche zeit-räum-

⁶⁴ Ronsard hat in den frühen *Amours de Cassandre* (1552) ein Sonett verfaßt, in dem der Sprecher den Wunsch zum Ausdruck bringt, verschiedene Gestalten anzunehmen, um der Geliebten nahe zu sein; es sind zum Teil jene Metamorphosen der antiken Götter, auf die auch Bruno in seinem Metamorphosen-Sonett anspielt: »Je voudroy bien richement jaunissant / En pluye d'or goutte à goutte descendre / Dans le giron de ma belle Cassandre, / Lors qu'en ses yeux le somne va glissant. // Puis je voudroy bien en toreau blanchissant / Me transformer pour sur mon dos la prendre, / Quand en Avril par l'herbe la plus tendre / Elle va fleur mille fleurs ravissant. // Je voudroy bien allegger ma peine, / Estre un Narcisse et elle une fontaine, / Pour m'y plonger une nuit à séjour: // Et si voudroy bien que ceste nuit encore / Fust eternelle, et que jamais l'Aurore / Pour m'esveiller ne rallumast le jour«. (Pierre de Ronsard: *Œuvres complètes* I, éd. établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris 1993, S. 34 f.) Der Unterschied besteht nun darin, daß das französischsprachige Sonett im Rückgriff auf die antike Mythologie, näherhin auf einige fabulae aus den *Metamorphosen* Ovids, die Liebessemantik mit Hilfe bekannter Mythologeme erweitert, ineins immer neue Weisen poetischer Sprache in den Metamorphosen-Bildern thematisiert und im Sonett wie im Gesamtwerk ästhetisch realisiert; daß das italienischsprachige Sonett in den Metamorphosen-Bildern eine Ontologie und Epistemologie aufruft, die den *Eroici furori* zugrunde liegen und ihrerseits die Struktur des Dialogs bestimmen.

liche Veränderung – vicissitudine und transmutazione –, durch die die Einheit potentiell eingeholt, wenn nicht ›wiederhergestellt‹⁶⁵ wird; die andere auf die Verwandlung in Erkenntnis, den Überstieg in die intelligible Welt – wie sie Aktaion, der ein Bild des furioso ist, als conversio vollzieht. Vicissitudo und conversio werden nicht gegeneinander ausgespielt, vielmehr ergänzen sie einander.⁶⁶ Zudem: Das Bild des geflügelten Herzens wird hier, am Ende des dritten Dialogs des Ersten Teils, in der Variante der Flügel vorweggenommen: »[...] il furioso eroico inalzandosi per la concepata specie della divina beltà e bontade, con l'ali de l'intelletto e voluntade intellettiva s'inalza alla divinitade lasciando la forma de soggetto più basso.« (116). Das Ziel, die größtmögliche Angleichung an das Göttliche, scheint auch hier schon erreicht – in den von Tansillo wiedergegebenen Worten des furioso: »Da soggetto più vil dovegno un Dio, Mi cangio in Dio da cosa inferiore.« (116) Und so scheint der discorso an dieser Stelle abgeschlossen, umso mehr, als der bereits oben zitierte erste Satz des nachfolgenden vierten Dialogs des Ersten Teils direkt darauf Bezug nimmt: »Cossì si describe il discorso de l'amor eroico per quanto tende al proprio oggetto ch'è il sommo bene; e l'eroico intelletto che gionger si studia al proprio oggetto che è il primo vero o la verità assoluta.« Indes resümiert dieser Satz nicht nur den letzten Teil des dritten Dialogs, vielmehr eröffnet er zugleich den vierten Dialog, der mit dem Aktaion-Sonett einsetzt und in der Folge das Verhältnis von Intellekt und Willen, die Rezeptivität und Spontaneität der *species intelligibiles*, die Verwandlung des gewöhnlichen Menschen in einen Heros thematisiert – und damit in Variation wiederholt, was zu Ende des dritten Dialogs nicht anders als in allen übrigen Dialogen der *Eroici furori* in eine immer andere und neue Begriffskonstellation und Bildlichkeit gebracht ist. So wird aus der oben zitierten Passage aus Dialog I 3 deutlich, daß die Flügel des Sper-

⁶⁵ Hierzu Raimondi: *Il sigillo della vicissitudine* (1999), S. 165 f. – Zitiert nach Leinkauf: *Einleitung* (2007), xcii [= BW III].

⁶⁶ Daß der den furioso repräsentierende Sprecher hier wie in den ersten vier Dialogen die Verwandlung in Erkenntnis für sich in Anspruch nimmt, ist im Thema dieser Dialoge begründet: den Weg und das Ziel der heroischen Leidenschaften zu beschreiben.

lings und damit auch die Flügel des Herzens der Wille und der Intellekt sind, die im Aktaion-Sonett im Bild der Jagdhunde wiederaufgenommen werden. In der Wiederholung der Sprachbilder in Variation werden die basalen Philosopheme, wie sie insbesondere in den beiden Dialogen *De la causa, principio et uno* und *De l'infinito, universo et mondi* verhandelt werden – die Analogisierung von absolutem Sein, von Natur und von allem Einzelseiendem, das Konzept der Unendlichkeit, das in unterschiedlicher Weise von Sein, Natur und Einzelnem sich realisiert, die Vorstellung, daß nur im permanenten Wechsel (»trasmutazione« und »vicissitudine«) alles Einzelseienden das absolute Eine potentiell »eingeholt« wird –, reflektiert, durchaus im brunianischen Verständnis »gespiegelt« und als »Schatten« sichtbar. Es sind die (Sprach-)Bilder, die in ihren unendlich vielen Wandlungen eine Anschauung vermitteln von der Ausfaltung des Einen im Universum und die jeweils entstehen für das Einzelseiende. Und es ist die Textur, die tessitura, die ihrerseits der Teilhabe des Einzelseienden am Universum und am ins Universum ausgefalteten Einen eine »Ähnlichkeit« gibt, indem sie durch steten Wechsel der Perspektivierung »alles mit allem« verbindet und damit gerade in der Vielheit der Modellierungsmodalitäten eine Einheit des Werkes intendiert.

Die vorstehenden Beobachtungen bleiben freilich unvollständig ohne hinreichend genaue Bestimmung der »modellierenden« Instanz. Denn – so das bisherige Ergebnis – die strukturelle Analogie der Textur der *Eroici furori* zu den in ihr zur Darstellung gebrachten metaphysischen und epistemischen Theoremen verdankt sich einem Ingenium, das im Spiegel des Universums teilhat am Einen und dies mittels der *species intelligibiles*, der Begriffe, die im menschlichen Geist partizipativ gebildet werden und die zugleich der menschliche Geist sich selbst bildet. Die Frage, die sich stellt, ist folgende: Ist Poietik und Poetologie der *Eroici furori* – und in anderer Weise auch des *Spaccio* und der *Cena* – nurmehr die logische Konsequenz der brunianischen Ontologie und Epistemologie oder verhält es sich gerade umgekehrt – am Anfang stünde eine allen metaphysischen Spekulationen vorgängige Poietik? Die Frage wird nicht eindeutig zu beantworten sein, doch folgendes ist zu sehen: Die seiner Poietik zugrunde liegende Bildgebungs- und

Zeichentheorie formuliert Bruno insbesondere in seinem ersten und in seinem letzten von ihm besorgten Werk: in *De umbris idearum* und in *De imaginum, signorum et idearum compositione*.⁶⁷ Die Reflexion über die Bilder umschließt nicht nur sein philosophisches Werk, sie ist vielmehr dessen Fundament, hat selbst philosophischen Anspruch⁶⁸. Demnach begründete nicht die Ontologie die Zeichentheorie, vielmehr ermöglichte die Zeichentheorie allererst die Ontologie. Das ›Denken in Bildern‹, wie Bruno selbst seine Zeichen- und Bildgebungstheorie, seine ihm eigene *ars memoriae*, benennt, wäre somit nicht Folge der spezifisch brunianischen Ontologie und Epistemologie, es wäre deren Voraussetzung, ja Basis. In diesem Sinne wären Sprache und Struktur der drei sog. ›moralischen‹ Dialoge – des *Spaccio*, der *Cabala*, der *Eroici furori* –, wären ihre eigenwillige Komposition und überraschende Bildlichkeit Träger und Ausdruck der nolana filosofia, die sich als nova filosofia versteht.

Dies zu fundieren, ist es nützlich, noch einmal auf die Figur des Aktaion, allgemeiner den Intellekt zurückzukommen: Der durch den Willen angetriebene Intellekt intendiert, sich dem Einen, Göttlichen anzunähern, und er vollzieht die immer neuen und differenten Annäherungen in einer unendlichen Bewegung. Diese als »moto metafisico«⁶⁹ ontologisch begründete Bewegung des heroischen Intellekts hat aber

⁶⁷ Beide Werke zählen zur *ars memoriae*, die mit den übrigen mnemotechnischen Werken – sämtlich in lateinischer Sprache verfaßt – Schwerpunkt und Zentrum des brunianischen Œuvres bildet.

⁶⁸ In diesem Sinne, wenn auch nicht mit Blick auf die ästhetischen Konsequenzen, argumentiert Michele Ciliberto: »... *Per speculum et in aenigmate*...«, in: Giordano Bruno: *Opere mnemotecniche*. Ed. dir. da Michele Ciliberto. A cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Bd. II, Milano 2009, xii: »Dall'inizio alla fine Bruno si interroga sulle immagini, sul loro valore, su ciò che esse significano per l'uomo che vuole mettersi alle tracce della verità. [...] Bruno nasce alla filosofia discutendo di immagini e chiude la sua attività pubblica con un libro sulle immagini. Ma in entrambi casi [...] le opere mnemotecniche sono il terreno su cui nasce e si sviluppa una riflessione nella quale precipitano, e si concentrano, motivi fondamentali di tutta la ›nova filosofia‹.«

⁶⁹ *Furori* I,4 (130).

die Qualität dessen, was Bruno in *De imaginum compositione*⁷⁰ als Phantasie bezeichnet:

›intelligere nostrum (id est operationes nostri intellectus) aut est phantasia aut non sine phantasia‹, rursum: ›non intelligimus, nisi phantasmata speculemur‹.⁷¹

⁷⁰ Die Abhandlung *De imaginum, signorum et idearum compositione* ist eine für Brunos Bildgebungs- und Zeichentheorie zentrale Schrift. Sie ist 1591 bei Johann Wechel in Frankfurt erschienen, etwa zeitgleich mit den Schriften der sog. Frankfurter Trilogie *De minimo*, *De monade* und *De immenso*. Sie nimmt Reflexionen auf und führt sie weiter, die bereits anfangs der 1580er Jahre in *Sigillus sigillorum* und *De umbris idearum* formuliert wurden.

⁷¹ *De imaginum, signorum et idearum compositione*, in: Opera latine conscripta, ed. F. Fiorentino et al., 3 Bde., Neapoli/Florentiae 1879–91; ND Stuttgart 1962, II/3, S. 91, Z. 13–16. (Übersetzung: »unser Erkennen [i. e. die Tätigkeiten unseres Intellekts] vollzieht sich entweder mittels der Phantasie oder doch nicht ohne Phantasie; mithin: ›wir erkennen nur durch/in Phantasmata‹ [= in Bildern].«) – Vgl. auch ebd., S. 198, Z. 18–24: »Alibi dixi de cognatione quadam mira, quae est inter veros poetas, qui ad eandem speciem referuntur atque musici, veros pictores et veros philosophos; quandoquidem vera philosophia musica seu poesis et pictura est, vera pictura et est musica et philosophia, vera poesis seu musica est divina sophia quaedam et pictura.« (Übersetzung: »An anderer Stelle habe ich über eine erstaunliche Verwandtschaft gesprochen, die zwischen den wahren Dichtern, die ja zur gleichen Spezies gehören wie die Musiker, den wahren Malern und den wahren Philosophen besteht; ist doch die wahre Philosophie Musik oder Dichtung und Malkunst, die wahre Malkunst ist sowohl Musik als auch Philosophie, die wahre Dichtung bzw. Musik ist gewissermaßen eine göttliche Weisheit und Malkunst.«) – Die oben zitierte Formulierung in *De imaginum compositione* findet sich bereits in *Explicatio triginta sigillorum*, in: Opera latine conscripta, II/2, S. 133, Z. 24 – S. 134, Z. 6.: »›intelligere est phantasmata speculari, et intellectus est vel phantasia vel non sine ipsa‹; non est pictor nisi quodammodo fingat et meditetur; et sine quadam meditatione atque pictura poëta non est. Phantasiam ergo pictorem, cogitativam poëtam, rationem philosophum primum intelligito, qui quidem ita ordinantur et copulantur, ut actus consequentis ab actu praecedentis non absolvatur. Quomodo haec contemplatio ad inquirendum, inveniendum, disponendum et iudicandum faciat, ipse considera.« (Übersetzung: »Erkennen ist ein (theoretisches) Betrachten in Vorstellungsbildern (in Phantasmata), und

Denken – so die Aussage – ist Vorstellen, ist Imaginieren, ist Denken in Bildern:

Hoc est quod non in simplicitate quadam, statu et unitate, sed in compositione, collatione, terminorum pluralitate, mediante discursu atque reflexione comprehendimus.⁷²

Das Denken ist ein phantasmatischer Prozeß – »phantasmata speculemur« –, mittels dessen das endliche menschliche Denkvermögen sich seinem Objekt, dem Einen, Unendlichen, Absoluten annähert. Denn nur in diesem phantasmatischen Prozeß, der ja nichts anderes ist als das fortgesetzte Entwerfen von Bildern und Zeichen, vermag das Denken die Natur, das Universum zu erfassen, zugleich ex negativo eine Vorstellung zu gewinnen vom unvorstellbaren Einen. Denn die »Verfertigung von Bildern, Zeichen und Ideen« ist »eine universale, alle Seinsformen betreffende Tätigkeit (opus)«⁷³ – wie Bruno gleich eingangs seiner Abhandlung herausstellt:

Idea, imaginatio, adsimulatio, configuratio, designatio, notatio est universum Dei, naturae et rationis opus, et penes istorum analogiam est ut

der Intellekt ist entweder Vorstellen oder nicht ohne dieses. Nur der ist ein Maler, der zu gestalten und nachzudenken vermag, und ohne ein gewisses Nachdenken und ohne bildnerische Gestaltung ist man auch kein Dichter. So hat man sich also allererst die Einbildungskraft (Phantasia) als Maler, das Denkvermögen als Dichter, den Verstand als Philosophen vorzustellen, die alle in der Weise angeordnet und verbunden sind, daß der Akt des Nachfolgenden von demjenigen des Vorangehenden nicht abgetrennt werden kann.«) Mit dem zitierten Satz gibt Bruno vor, auf Aristoteles, *De anima* III, cap. 5–8 (insbesondere 432 a 8 f.), zurückzugehen, tatsächlich deutet er ihn absichtlich fehl, um ihn so für seine eigenen Interessen in Anspruch zu nehmen. Vgl. dazu Borsche: *Denken in Bildern* (1993).

⁷² *De imaginum compositione* II/3, S. 91, Z. 16–19. (Übersetzung: »Dies ist der Grund, weshalb wir nicht auf eine wie immer geartete einfache, ein für allemal feststehende und einheitliche Weise, vielmehr aufgrund von komplexen Fügungen, Zusammenstellungen und durch eine Vielheit der Begriffe diskursiv und reflexiv verstehen.«)

⁷³ Grundlegend der Aufsatz von Leinkauf: *Die epistemische Funktion der ›imaginatio‹ bei Giordano Bruno* (2010), hier S. 16.

divinam actionem admirabiliter natura referat, naturae subinde operationem humanum (quasi et altiora praetentans) aemuletur ingenium.⁷⁴

Die göttliche, die natürliche und die menschliche Welt stehen daher auch in der Verfertigung von Bildern, Zeichen und Ideen in einem Verhältnis der Ähnlichkeit und zugleich der Teilhabe zueinander. Die göttliche Tätigkeit (actio divina) konstituiert das Sein in seiner urbildlichen, idealen Form; die Natur bezieht sich (referat) auf das göttliche Sein; und das menschliche Ingenium ahmt seinerseits die Natur nach, ja es »konkurriert« in wörtlichem Sinne mit ihr, insofern es »zu Höherem strebt«⁷⁵. Und das bedeutet: Das menschliche Ingenium partizipiert nicht nur an der Natur, vielmehr ist es in gewisser Weise der Natur überlegen, insofern es prätendiert⁷⁶, unmittelbar am göttlichen Sein teilzuhaben, das göttliche Sein zu erfassen. Voraussetzung ist die prinzipielle Gleichheit in der Ungleichheit zwischen den drei Welten und ihrer jeweiligen Effektuierung⁷⁷. Dies aber hebt die gleichermaßen prinzipielle Differenz nicht auf: Weil nämlich nur die göttliche Welt (universum Dei) vollkommen ist, insofern sie alles ist, was sie sein

⁷⁴ *De imaginum compositione* II/3, S. 89, Z. 20 – S. 90, Z. 4. (Übersetzung: »Die Idee, die Imagination, die »Anähnlichung«, die Konfiguration, die Designation, die Notation ist das Werk Gottes, der Natur und der Vernunft, und sie stehen im Verhältnis folgender Analogie zueinander: die Natur stellt auf wunderbare Weise das göttliche Handeln vor, das Ingenium des Menschen hingegen eifert [gleichsam Höheres erstrebend] der Vollzugsform der Natur nach.«)

⁷⁵ Leinkauf: *Die epistemische Funktion der »imaginatio« bei Giordano Bruno* (2010), S. 17, Anm. 4, diskutiert die Übersetzung von altiora praetentans und entscheidet sich mit guten Gründen für die oben zitierte Übersetzung.

⁷⁶ Und dies heißt eben nicht, daß es das göttliche Sein tatsächlich zu »erfassen« vermag.

⁷⁷ *De imaginum compositione* II/3, S. 94, Z. 8–11: »Ens in tria capita distributum intelligitur, metaphysicum, physicum et logicum universaliter dictum; ut tria sunt omnium principia, Deus, natura atque ars; et tres sunt effectus, divinus, naturalis, artificialis.« (Übersetzung: »Das Seiende wird als in drei [Haupt-]Bereiche unterteilt gedacht, als metaphysisch, als physisch und als logisch im allgemeinen Sinne; so wie auch die Prinzipien von allem Gott, die Natur und die Kunst sind; und wie es auch drei Wirkungen gibt: die göttliche, die natürliche, die künstlerische.«)

kann, und dies wiederum auf unendliche Weise, die menschliche Welt und damit auch das Ingenium nicht alles das ist, was es sein kann, bleibt letzterem allein die Möglichkeit, in einer unendlichen Bewegung der Annäherung an die göttliche Welt Vollkommenheit zu prätendieren. Die Prätention ist gerechtfertigt durch die ontologische Grundstruktur, die Bruno in *De imaginum compositione* noch einmal darlegt⁷⁸ in der Absicht, sie ausdrücklich für das imaginative Potential des menschlichen Geistes und die wiederum davon abgeleitete Zeichentheorie fruchtbar zu machen. Und das heißt: *de potentia* vermag der menschliche Intellekt dank seines ontologischen Status das absolute Eine zu repräsentieren – und dies mittels der Bilder und Zeichen, die er in partizipierender Ähnlichkeit zur göttlichen idea und zum vestigium idearum der Natur als umbra idearum entwirft⁷⁹. Es sind jene Vorstellungsbilder, mentale Akte, mit denen in den *Eroici furori* der furioso, repräsentiert durch die Figur des Aktaion, das Universum, repräsentiert durch die Figur der Diana, erfaßt und zugleich entwirft und die mit dem Begriff der specie intelligibili gekennzeichnet sind⁸⁰.

⁷⁸ *De imaginum compositione* II/3, S. 94, Z. 12–18: »Omne agens proposito et non necessitate quadam constitutum speciem rei efficiendae ut praeconci-piat oportet. Quae sane species ante naturalia appellatur idea, in naturalibus forma sive vestigium idearum, in postnaturalibus ratio seu intentio, quae in primam atque secundam distinguitur, quam nos aliquando idearum umbram consuevimus appellare.« (Übersetzung: »Jedes Tätige, das durch Vorsatz und nicht durch irgendeine Notwendigkeit bestimmt ist, muß notwendig zuvor die Artform der hervorzubringenden [zu bewirkenden] Sache erfassen, welche Artform, sofern sie vor den natürlichen Dingen [anzusetzen] ist, Idee genannt wird, sofern sie in den natürlichen Dingen [anzusetzen] ist, Form oder Kleid der Ideen genannt wird, sofern sie nach den natürlichen Dingen [anzusetzen] ist, Begriff oder Intention genannt wird, welch letztere in erste und zweite Intention unterschieden wird, die wir manchmal als Schatten der Ideen zu bezeichnen gewohnt waren.«) Diese ontologische Grundstruktur ist insbesondere in *De la causa* reflektiert und in den *Eroici furori* poetisch realisiert.

⁷⁹ Siehe dazu das Zitat in Anm. 78.

⁸⁰ *Furori*, passim. Über die Häufigkeit des Aufkommens des Begriffs specie intelligibile in den Werken Brunos und insbesondere in den *Eroici furori* siehe Ciliberto: *Lessico di Giordano Bruno* II (1979), S. 1146–1148.

Was allerdings in den *Eroici furori* nurmehr mit dem Begriff der specie intelligibili epistemologisch⁸¹ gekennzeichnet ist, ist in ebendiesem Werk bereits in einer Weise poetische Praxis⁸² geworden, die erst in

⁸¹ Es verdient einen Hinweis, daß in Brunos früheren Schriften zur Ars memorativa das bilderschaffende Vermögen nicht Imaginatio heißt, vielmehr Ratio, Verstand. Die Begrifflichkeit sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ars memorativa als Ars inventiva bzw. imaginativa eine neue Bestimmung erhält: als Kunst freien geistigen Experimentierens und unendlicher schöpferischer Möglichkeiten. (Siehe dazu Sturlese: *Brunos Gedächtniskunst* [1993].) So heißt es an entscheidender Stelle in *De umbris idearum*: »Ratio novas atque noviter in infinitum species format, componens, dividens, abstrahens, contrahens, addens, subtrahens, ordinans, deordinans.« (*De umbris idearum*, a cura di Rita Sturlese, Firenze 1991, S. 52, n. 64. – Übersetzung: »Der Verstand formt unendlich viele neue Artformen/-gestalten [mentale Bilder] und auf neuartige Weise, indem er zusammensetzt, teilt, abstrahiert, zusammenzieht, hinzufügt, wegnimmt, ordnet, auflöst.«) Die produktive Erkenntnismethode des menschlichen Verstandes (Ratio) wird unterschieden von den Tätigkeiten des »ersten Intellekts« und denjenigen der Natur: »Primus intellectus« – so die unmittelbar vorausgehende Bestimmung – »foecunditate sua modo suo propagat ideas non novas, nec noviter. Natura novas res producit in numero, non noviter tamen – modo suo – si semper eodem modo operatur.« (Übersetzung: »Der erste Intellekt bringt aufgrund seiner Fruchtbarkeit in seiner ihm eigenen Art Ideen hervor, die weder neu sind noch auf neue Weise entstehen. Die Natur schafft neue Dinge in Form der Zahl (als Zählbarkeit), allerdings nicht auf neue Weise – insofern sie immer auf dieselbe Weise vorgeht.«) Als unendliche Produktivität ist die Ratio eine Kraft, die als das innere Prinzip ihrer Verwirklichungen unendliche Aktualität ist. Seine Verfahren, strukturanalog der Unendlichkeit alles Seienden, vermögen ebendiese Unendlichkeit aufgrund ihrer Teilhabe am Göttlichen, vermittelt durch die Natur, zur Darstellung zu bringen. Als schöpferische Kraft steht sie im Dienste der Kunst, der Poesie. (Siehe dazu Wels: *Zur Vorgeschichte des Begriffs der »Kreativen Phantasie«* [2005].)

⁸² Allerdings formuliert Bruno bereits in *Explicatio triginta sigillorum* seine Vorstellung in aller Deutlichkeit: »Pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas.« Primus praecipuusque pictor est phantastica virtus, praecipuus primusque poeta est in cogitativae virtutis adpulsu, vel connatus vel inditus noviter quidam entusiasmus, quo vel divino vel huic simili quodam afflatu ad convenienter aliquid praesentandum excogitatum concitantur. Idem ad utrumque proximum est principium; ideoque philosophi sunt

De imaginum compositione systematisch erörtert wird. Vorausgenommen sind deren bildtheoretische Reflexionen allerdings schon in dem ausnehmend langen Kommentar zur Blindheit des fünften Blinden im vierten Dialog des Zweiten Teils. Die Blindheit des fünften Blinden ist bedingt durch die »Unverhältnismäßigkeit der Mittel unserer Erkenntnis dem Erkennbaren«⁸³ gegenüber. Die Dialogfigur Severino weist daraufhin, daß zur Betrachtung der göttlichen Dinge die Augen geöffnet werden müssen durch Figuren und Gleichnisse, die die Peripatetiker Phantasmen nennen.⁸⁴ Da die göttlichen Dinge nicht unmittelbar erkannt werden können, bedarf es der Vermittlung, die wiederum nurmehr ex negativo möglich und wirklich wird:

[...] credere vogliamo che la più alta e profonda cognizion de cose divine sia per negazione e non per affermazione, conoscendo che la divina beltà e bontà non sia quello che può cader e cade sotto il nostro concetto: ma quello che è oltre et oltre incomprendibile; massime in questo stato

quodammodo pictores atque poëtae, poëtae pictores et philosophi, pictores philosophi et poëtae, mutuoque veri poëtae, veri pictores et veri philosophi se diligunt et admirantur; non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit [...].« (*Explicatio triginta sigillorum* II/2, S. 133, Z. 13–24.) (Übersetzung: »Die Maler und die Dichter verfügten stets gleichermaßen über die Möglichkeit, jedwedes Wagnis einzugehen.« Der erste und herausragende Maler ist das Vermögen der Einbildungskraft; der herausragende und erste Dichter ist im Antrieb des Denkvermögens zu sehen, und es ist ebendieser gewisse Enthusiasmus, sei er angeboren oder gerade erworben, durch den sie [sc. die Dichter und Maler] dank einer göttlichen oder dieser ähnlichen Eingebung angetrieben werden, ihre Gedanken und Vorstellungen in angemessener Weise zur Darstellung zu bringen. Für beide ist das nächste Prinzip dasselbe; und daher sind die Philosophen gewissermaßen Maler und Dichter, die Dichter Maler und Philosophen, die Maler Philosophen und Dichter, und so schätzen und bewundern sich gegenseitig die wahren Dichter, die wahren Maler und die wahren Philosophen; denn es gibt keinen Philosophen, der nicht dichtet und malt [...].«)

⁸³ *Furori* II,4 (366): »La quinta [sc. cecità] procede dalla improporzionalità delli mezzi de nostra cognizione al cognoscibile; [...].«

⁸⁴ *Furori* II,4 (366): »[...] essendo che, per contemplar le cose divine, bisogna aprir gli occhi per mezzo de figure, similitudini et altre raggioni che gli Peripatetici comprendono sotto il nome de fantasmi [...].«

detto »speculator de fantasmi« dal filosofo, e dal teologo »vision per similitudine speculare et enigma«; perché veggiamo non gli effetti veramente, e le vere specie de le cose, o la sustanza de le idee, ma le ombre, vestigii e simulacri de quelle [...] (368)

In Differenz zur zitierten Stelle aus Paulus an die Korinther⁸⁵ und damit in Differenz zur christlichen Theologie eröffnet sich dem furioso nicht die Möglichkeit, Gott im Jenseits zu schauen, er bleibt auf das Diesseits verwiesen und damit auf die Wahrnehmung der Spuren und Simulakren des Göttlichen mittels der Bilder, der Phantasmen, die seine Einbildungskraft hervorbringt. Wie in einem Brennspiegel werden die basalen Konzepte aus *De umbris* und aus *De imaginum compositione* »gebündelt« und die erkenntnistheoretisch komplementär-gegenwärtigen Begriffe der Spur und des Schattens zusammengeführt im Begriff des Phantasmas. Das Phantasma, Ausdruck des bildschöpferischen Vermögens, vermittelt zwischen Wahrnehmungsfähigkeit und wahrzunehmendem Objekt (»il mezzo over intermedio tra la potenza e l'oggetto« [368]). Ihm kommt damit die Funktion zu, die bislang den *species intelligibiles* zugeordnet war. Hierin allerdings einen erkenntnistheoretischen Paradigmenwechsel von intellectus zu phantasia zu sehen, verbietet sich schon deshalb, weil auch der Intellekt zur Hervorbringung der mentalen Bilder, der *species intelligibiles*, auf den Willen als Motor angewiesen ist, um in immer neuen und wechselnden Bewegungen sich dem Einen, Absoluten, Wahren so weit wie möglich anzunähern. Einmal mehr wird diese für den eroe spezifische Korrelation von Intellekt und Wille in Fortsetzung der Aktaion-Figuration thematisiert:

⁸⁵ Bruno setzt die »Vision« des Philosophen mit der des Theologen gleich: »massime in questo stato detto »speculator de fantasmi« dal filosofo, e dal teologo »vision per similitudine speculare et enigma«; tatsächlich aber heißt es in 1 Kor 13,12: »videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem«. Die entscheidende Ergänzung in der Paulus-Stelle unterschlägt Bruno – nicht anders als in der Bezugnahme auf Aristoteles in der Bestimmung der Rolle der Phantasia für das Denken.

Essendo l'intelletto divenuto all'apprension d'una certa e definita forma intelligibile, e la volontà all'affezione commensurata a tale apprensione, l'intelletto non si ferma là: perché dal proprio lume è promosso a pensare a quello che contiene in sé ogni geno de l'intelligibile et appetibile, sin che vegna ad apprendere con l'intelletto l'eminenza del fonte de l'idee, oceano d'ogni verità e bontade. (128)

Die Annäherung des endlichen Intellekts an das unendliche Eine und Absolute vollzieht sich notwendigerweise in unendlich vielen mentalen Bildern, *species intelligibiles* oder *phantasmata*, ohne daß je der »Ozean aller Wahrheit und Güte« ausgeschöpft würde. Unmittelbare materiale Manifestation der unendlichen Bewegung des endlichen Intellekts sind aber die *Eroici furori*, ihre Verfahren und ästhetische Figuration. Als Ausdruck der unendlichen Bewegung des Denkens in Bildern haben sie teil am »moto metafisico«⁸⁶ und ermöglichen ihn zugleich: als Text bzw. als tessitura.

So viel sollte bislang deutlich werden: Die spezifische Poetizität der *Eroici furori* ist in der nolana filosofia begründet, wie umgekehrt die Poetizität der *Eroici furori* die nolana filosofia erst sichtbar macht. Die Exuberanz der Bilder, die Vielfalt der literarischen Formen und die Wiederholung in Variation der Strukturen sind nicht Selbstzweck, vielmehr generieren sie eine Textur, deren Dickicht zu durchdringen dem Leser dieselbe Mühe abverlangt wie dem furioso der Weg zur Erkenntnis des Göttlichen in Gestalt der Diana. Denn Dichtung und Philosophie sind gleichursprünglich, und es sollte nach dem bislang Gesagten nicht erstaunen, wenn die der Dichtung zugrunde liegende Bildtheorie die Philosophie erst ermöglicht hätte. Das bedeutet allerdings nicht, daß die Hermeneutik auf den Kopf gestellt würde. Denn es gilt nach wie vor Folgendes: Die *Eroici furori* sind ein philosophischer Text, und sie sind zugleich ein poetischer Text. Die spezifische Ästhetik und Poie-

⁸⁶ *Furori* I,4 (128/130): »[...] atteso che non è cosa naturale né conveniente che l'infinito sia compreso, né esso può donarsi finito: perciocché non sarrebbe infinito; ma è conveniente e naturale che l'infinito per essere infinito sia infinitamente perseguitato (in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di moto fisico, ma di certo moto metafisico; [...]).«

tik des als Dialog gestalteten Textes zu erkennen und in ihrer Funktion zu bestimmen, ist es notwendig, die in ihm verhandelten Philosopheme auszuweisen. Die Ontologie, die insbesondere in den beiden Dialogen *De la causa, principio et uno* und *De l'infinito, universo et mondi* formuliert ist, wird in den *Eroici furori* epistemologisch reflektiert und ästhetisch-poietisch zur Anschauung gebracht. Doch gleichermaßen gilt, daß die spezifische brunianische Ontologie, Epistemologie und Anthropologie, wie sie insbesondere in den italienischen Dialogen und a fortiori in den *Eroici furori* reflektiert werden, sich erst über die den Dialogen eignende Sprache und Struktur, ihre Zeichen und Figuren erschließt. Das setzt die Behauptung einer Analogie der drei Bereiche der Ontologie, der Epistemologie und der Poetologie voraus und impliziert, daß das menschliche Vermögen schöpferisch hervorbringt, woran es seinshaft partizipiert. In diesem Verständnis macht bereits die dezidiert poetische Struktur der *Eroici furori* deutlich, daß gerade das schöpferische Vermögen poietisch ausstellt, was epistemologisch verhandelt wird. Deutlicher noch: Die Poiesis der *Eroici furori* ist geradezu der Garant der heroischen Erkenntnislehre und ihrer metaphysischen Begründung, sie verbürgt deren Wahrheit, die freilich als ästhetisch-poietische Wahrheit immer neu auszutarieren ist. Das hat Folgen für Sprache, Struktur, Genera.

II POIESIS. SPRACHE – STRUKTUR – GENERA

Die *Eroici furori* gelten formal als Dialog – zu Recht: Es sind insgesamt zehn Dialoge in zwei Teilen. Bruno selbst bezeichnet im »Argomento [...] sopra gli eroici furori« das in Rede stehende Werk als *dialogo* und seine Teile als *dialogi*. Jeder einzelne Dialog hat je zwei Dialogpartner – es sind nicht immer dieselben. Indes besteht die Besonderheit der Dialoge zunächst rein formal darin, daß die Prosapartien mit Poemen alternieren, genauer: auf Poeme Bezug nehmen bzw. zu Poemen überleiten. Es sind Sonette, auch Schweifsonette, Sestinen und eine Kanzone – Bruno bezeichnet sie im *Argomento* als *articoli*⁸⁷, als ›Glieder‹, und macht damit deutlich, daß jeder einzelne *articolo* in seiner Bedeutung für sich steht. Und doch bilden die einzelnen *articoli* nur in ihrer Folge einen Text, weben sie jene *tessitura*, die den Sinn der *Eroici furori* generiert. So sind sie die sinnbildenden Elemente im engeren Sinn; ihre Evidenz gewinnen sie aus ihrer poetischen Form, der Form des Sonetts; sie geben den *eroici furori* Ausdruck und Anschauung – in potentiell unendlich vielen Variationen.

Die Strophenformen und das Thema, die Liebe, wenngleich die heroische, haben denn auch zu der Annahme geführt, die *Eroici furori* seien ursprünglich ein Canzoniere gewesen, dem die Prosapartien nurmehr hinzugefügt seien.⁸⁸ Auch wenn diese Annahme aus guten Gründen keine Fortüne hatte, wird man die *Eroici furori* zumindest im Kontext des Petrarkismus diskutieren müssen, nicht anders als sie in die Tradition der Impreskunst und der Emblematik zu stellen sind. Allerdings wird es sich zeigen, daß der Verweis auf verschiedene literarische Formen und Gattungen keine eindeutige Zuweisung zu diesen Gattungen und Formen erlaubt. Denn für die *Litterae* gilt dasselbe

⁸⁷ So beispielsweise gleich eingangs der eigenwilligen, *Argomento del Nolano* betitelten Inhaltsangabe, die ihrerseits durch einen eigenen Titel – *Argomento de' cinque dialogi de la prima parte* – von dem vorausgehenden allgemeinen Teil abgesetzt ist; dort heißt es: »Nel primo dialogo della prima parte son cinque articoli [...]« (18) Darüber hinaus werden die Gedichte, die die ›Impresen‹ erklären – in I 5 und II 1 – immer wieder als *articoli* bezeichnet.

⁸⁸ So bspw. Sarno: *Gli »Eroici furori« di Giordano Bruno come un canzoniere d'amore* (1920) und ders.: *La genesi degli »Eroici furori« di Giordano Bruno* (1920).

nolanische Gesetz wie für Erkenntnis und Moral: die Aufnahme der Tradition und ihre Reform durch Transformation. Die Besonderheit der *Eroici furori* beruht nun darin, daß die Reform der Erkenntnis und der Moral nurmehr möglich wird durch einen Text, der die Reform ästhetisch-poietisch selbst vollzieht, mithin seinerseits ›reformiert‹ ist. Denn nur eine ›reformierte‹ Ästhetik und Poietik vermag unmittelbarer Ausdruck der nolana filosofia, einer nova filosofia, zu sein bzw. diese erst zu rechtfertigen. Das gilt nicht anders für den Gesamtaufbau der *Eroici furori*, den ihnen zugrunde liegenden Kompositionsplan.

Aus heuristischen Gründen ist es geboten, die differenten literarästhetischen, auch generischen Merkmale des Textes in ihrer jeweiligen Besonderheit zu beschreiben und in ihrer Funktion zu bestimmen. Voraussetzung ist die Kenntnis der Rolle, die Bruno der Dichtung im allgemeinen, für die *Eroici furori* im besonderen zumißt. Darüber gibt bereits der Beginn der *Eroici furori*, der erste Dialog des Ersten Teils, Aufschluß. Tansillo spricht eingangs folgende Worte:

Gli furori dunque atti più ad esser qua primieramente locati e considerati, son questi che ti pono avanti secondo l'ordine a me parso più conveniente. (42)

Leidenschaften *also*, denen es zukommt, an erster Stelle ›bedacht‹ zu werden, stellt Tansillo seinem ›interlocutore‹ Cicada in der Folge vor – »secondo l'ordine a me parso più conveniente«, mithin in einer Ordnung, die ihm am meisten angemessen zu sein scheint. Die Konvenienz der Ordnung – so das Raffinement der Formulierung – ist eine zweifache und wechselseitige: Sie ist sowohl dem Gegenstand, den furori, geschuldet als auch dem, der ihn ›in Betracht zieht‹ und in Sprache ›vor Augen stellt‹. Und das heißt: Was auch immer in der Folge über die furori gesagt wird, wird in einer dem Objekt und zugleich dem Subjekt konvenienten Ordnung und Sprache vorgetragen.⁸⁹ Mit der Aussage »son questi che ti pono avanti« wird sodann das die gesamten *Eroici*

⁸⁹ Daß die *Eroici furori* ein Verständnis voraussetzen, das ihr Autor selbst einfordert, liest man bereits im *Argomento* (12): »Ma pensi chi vuol quel che gli

furori kennzeichnende Verfahren benannt: das Verfahren des Vor-Augen-Stellens, mithin der Ekphrasis. Die Intention – so wird damit gleich aus dem ersten Satz deutlich – ist Anschaulichkeit, Unmittelbarkeit der Darstellung, ist Simulation von Präsenz durch Repräsentation in Bildern. Der Grund liegt im Gegenstand, in den *furori*, die das erste Wort der Aussage überhaupt sind.⁹⁰ Es sind Leidenschaften – so wird in der Folge näher ausgeführt werden –, die auf das absolute Eine und dessen Erkenntnis hinzielen, in nie nachlassendem Bemühen, in unendlicher Anstrengung – zugleich im Bewußtsein, daß dies, wenn überhaupt, nurmehr mediatisiert möglich ist: im ›Schatten‹ der Natur bzw. des Universums und im ›Spiegel‹ der Sprache, der Dichtung. Der Rang der Sprache als Medium des Intellekts bzw. des Ingeniums und die Rolle der Dichtung, näherhin der poetischen Darstellung, wird denn auch gleich mit dem ersten Wort des ersten Sonetts der *Eroici furori* explizit deutlich. Nicht die *furori* werden, wie nach dem Eingangssatz zu erwarten, als erste genannt und als solche thematisiert, vielmehr folgt unmittelbar ein Musenanruf in Form eines Sonetts:

Muse che tante volte ributtai,
 importune correte a' miei dolori,
 per consolarmi sole ne' miei guai
 con tai versi, tai rime e tai furori,
 con quali ad altri vi mostraste mai,
 che de mirti si vantan et allori;
 or sia appo voi mia aura, àncora e porto,
 se non mi lice altrov' ir a diporto.
 O monte, o dive, o fonte,
 ov'abito, converso e mi nodrisco;
 dove quieto imparo et imbellisco;
 alzo, avviv', orno il cor, il spirto e fronte:
 morte, cipressi, inferni
 cangiate in vita, in lauri, in astri eterni. (42)

pare e piace, ch'alfine o voglia o non, per giustizia la deve ognuno intendere e definire comel'intendo e definisco io, non io come l'intende e definisce lui: [...].«

⁹⁰ Der Anfang der *Eroici furori*, im ganzen der erste Satz, könnte durchaus der Topik der *Ilias*, der *Odysee* und der *Aeneis* nachgebildet sein.

Der Sprecher des Sonetts ist der furioso, der eroe. Die Musen, die er anruft, hat er in der Vergangenheit immer wieder von sich gewiesen; nun sollen sie ihm in seinem Leid Trost spenden mit Versen, Reimen und Leidenschaften, wie sie sie bislang keinem anderen gewährten. In asyndetischer Reihung haben versi, rime, furori gleiche Valenz und gehören als solche zusammen, sie bilden eine Kombinationsfolge, die in Variation im zweiten Terzett aufgenommen wird: Die ihrerseits asyndetische ternäre Reihe der Verben und Substantiva, näherhin Prädikate und Objekte, in der zwölften Zeile nimmt mit alzo [...] il cor und avvivo [...] il spirito Bezug auf furori, mit orno [...] [sc. il] fronte auf versi und rime, um in der letzten Zeile die erstrebte Metamorphose vom Tod – morte, cipressi, inferni – in das ewige Leben nicht allein den furori, vielmehr zugleich den versi und rime zuzuschreiben: der Tod soll sich in Leben, die Hölle bzw. die Unterwelt in ewige Gestirne, die Zypressen in Lorbeer verwandeln. Daraus wird deutlich: Die Leidenschaften sind mit der Dichtung, die ihnen Ausdruck gibt, unverbrüchlich verbunden; alle Wörter und Bilder des ersten Sonetts sind semantisch entweder den furori oder den versi und rime zuzuordnen, und versi und rime sind auf furori bezogen und umgekehrt. Die Interrelation zwischen den furori und der sie zur Vorstellung bringenden Dichtung hebt der Kommentar des Sonetts – Cicada spricht – noch einmal hervor, indem er dem furioso die folgenden Worte beilegt:

»O monte« Parnaso dove »abito«, Muse con le quali »converso«, »fonte« eliconio o altro dove mi »nodrisco«: monte che mi doni quieto alloggiamento, Muse che m'inspire profonda dottrina, fonte che mi fai ripolito e terso; monte dove ascendendo »inalzo« il core; Muse con le quali versando »avvivo« il »spirito«; fonte sotto li cui arbori poggiando adorno la »fronte«; »cangiate« la mia »morte« in »vita«, gli miei »cipressi« in »lauri«, e gli miei »inferni« in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre, mentre canto di morte, cipressi et inferni. (50)

In der Bildlichkeit des Musenanrufs und seinem üblichen Apparatus – der Berg Parnassus, die Quelle am Fuße des Helicon – ist nicht allein eine Poetologie formuliert, vielmehr zugleich die den *Eroici furori* zugrunde liegende Metaphysik. Es sind die Musen, die tiefe Gelehrsam-

keit eingeben, ineins den Geist beleben sollen, zudem jene im Bild des Aktaion verhandelte *conversio* herbeiführen, die hier nur erst mit dem Begriff des *cambiamento* – »cangiate la mia morte in vita« – bezeichnet ist⁹¹. Deutlicher noch wird die Referenz auf das Aktaion-Sonett im zweiten Poem des ersten Dialogs: Ein enger Zusammenhang, ja die Übereinstimmung von »muse« und »pensieri«, Erkenntnis und schöpferischer Einbildungskraft, von *phantasia* und *cognitio* wird postuliert:

In luogo e forma di Parnaso ho 'l core,
 dove per scampo mio convien ch'io monte;
 son mie muse i pensier ch'a tutte l'ore
 mi fan presenti le bellezze conte;
 onde sovente versan gli occhi fore
 lacrime molte, ho l'Eliconio fonte:
 per tai montagne, per tai ninfe et acqui,
 com'ha piaciut' al ciel poeta nacqui.
 Or non alcun de reggi,
 non favorevol man d'imperatore,
 non sommo sacerdot' e gran pastore
 mi dien tai grazie, onori e privilegi;
 ma di lauro m' infronde
 mio cor, gli miei pensieri, e le mie onde. (50/52)

Was im ersten Sonett, dem Musenanruf, nurmehr angedeutet wurde, wird in der Folge evident: Die Musen des *furioso* sind seine eigenen Gedanken – eine Inversion konventioneller Musenauffassung hat statt. Der musengegebene Enthusiasmus, traditionell verstanden als äußere göttliche Einwirkung, ist in die Gedanken, die *pensieri*, jenen vom Willen angespornten Intellekt, verlegt. Denn in der für die Schreibweise Brunos typischen Manier ist in Begriff und Sache der *pensieri* die oben analysierte Aktaion-Figuration im vierten Dialog des Ersten Teils vorweggenommen: dort sind die *pensieri* die *cani*⁹², »i mastini e i veltri«,

⁹¹ Von *conversione*, *cambiamento* zu unterscheiden ist *metamorfosi*, *trasmutazione*. Siehe dazu insbesondere oben S. XXVI ff.

⁹² *Furori* I,4 (122): »Cossi Atteone con que' pensieri, que' cani che cercavano

ihrerseits Bilder für intelletto und voluntade, wobei wiederum voluntade mit amore gleichgesetzt wird⁹³; hier sind »gli miei pensieri« mit dem Herzen (»mio cor«) und »le mie onde«, Bild für die stets tränenden Augen, in Relation gebracht, ihrerseits wiederum Bild für den Intellekt und den Willen. Die Augen und das Herz sind immer wiederkehrende Figurationen des Intellekts und des Willens⁹⁴, der Vernunft und des Gefühls, von amor und cognitio, wie andererseits Intellekt und Willen, Vernunft und Gefühl in immer neuen Figurationen wie den Augen und dem Herz oder den Waldestieren Ausdruck finden. So werden bereits in den ersten beiden Sonetten und den die Sonette kommentierenden Dialogen Bilder und Konzepte aufgerufen, die in immer neuen Variationen und Konstellationen das selbige Thema zur Vorstellung bringen.

Abgesehen von der spezifischen Bildlichkeit, auf die zurückzukommen ist, ist die Aussage von Anbeginn eindeutig, ist das Signal gleich eingangs der *Eroici furori* stark: Der Intellekt des Heros ist aus eigenem Antrieb tätig, er ist – hierin der Weltseele analog – sein eigener Ursprung und seine eigene Ursache, und er ist derjenige, der den Heros zum Dichter macht und den Dichter zum Heros: »[...] di lauro m' in fronde / mio cor, gli miei pensieri e le mie onde.« (52) Der vom Willen getriebene Intellekt ist schöpferisch, ist poetisch tätig.

Die Bildlichkeit der beiden ersten Sonette und die durch sie zur Vorstellung gebrachte Bedeutung – »son mie muse i pensier« – erschließen sich nicht ohne Kommentar. Allerdings besteht die Funktion der kom-

estra di sé il bene, la sapienza, la beltade, la fiera boscareccia, et in quel modo che giunse alla presenza di quella, rapito fuor di sé da tanta bellezza, dovenne preda, veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola contratta in sé, non era necessario di cercare fuor di sé la divinità.«

⁹³ *Furori* I,4 (118/120): »[...] l'operazion de l'intelletto precede l'operazion della voluntade; ma questa è più vigorosa et efficace che quella: atteso che a l'intelletto umano è più amabile che comprensibile la bontade e bellezza divina, oltre che l'amore è quello che muove e spinge l'intelletto acciò che lo preceda, come lanterna.«

⁹⁴ Die Tränen und das Herz sind als Bilder ubiquitär in den *Eroici furori*. Prominent ist der dritte Dialog des Zweiten Teils. Dazu Genaueres weiter unten S. xcvi–xcviii.

mentierenden Dialoge keineswegs darin, die Poeme – diese und alle folgenden – zu erläutern und miteinander zu verbinden, aufeinander zu beziehen. Vielmehr sind die Poeme unmittelbarer bildlicher Ausdruck der *nolana filosofia*, die die kommentierenden Dialoge noch einmal darlegen. Die Poeme selbst, ihre ihnen jeweils eigenen (Sprach-)Bilder sind die Phantasmata, in denen und durch die das Denken sich artikuliert. Deutlicher noch: Die (Sprach-)Bilder, die Imagines und Signa, ermöglichen ein Denken, eine Philosophie, die als *nolana filosofia* Eigensinn beansprucht, der wiederum einer eigenen poetischen Sprache bedarf. Dies ist der Grund, weshalb von Anbeginn der *Eroici furori* die heroischen Leidenschaften und die Musen aufeinander verwiesen sind, weshalb der Heros, der sich den »philosophischen Studien« verpflichtet fühlte, schließlich die Einladung der Musen annimmt: »[...] accettasse l'invito di costoro [sc. de le Muse]« (44). Die herausragende Bedeutung der dichterischen Tätigkeit, im ganzen der Poiesis für die *Eroici furori* wird bereits aus dieser kleinen, nur scheinbar beiläufigen Fügung deutlich. Zusammen mit der Adhortatio der Musen zu Beginn des ersten Sonetts – »Muse [...] correte a' miei dolori / per consolarmi sole ne' miei guai« – spielt sie offensichtlich auf *De consolatione philosophiae* des Boethius an. Auch dort werden die Musen eingangs in einer elegia flebilis in hoher Bedrängnis als Trösterinnen angerufen⁹⁵. Allerdings sind sie hier dem Sprecher – Boethius – willkommen – »Solantur maesti nunc mea fata senis« –, während sie von der Philosophia als »Theaterhuren«, als »scenicae meretriculae«, tituliert und verjagt werden. Das hindert nicht, daß der Text der *Consolatio philosophiae*, ein dialogischer Monolog, ein in höchstem Maße poetischer Text ist, wobei ganz wie im Falle der *Eroici furori* Poesie und Prosa, Gedicht und kommentierende Reflexion, in wechselndem Bezug zueinander stehen.⁹⁶ So könnte also die Apostrophe der Musen als Trösterinnen im Leid nahelegen, in Boethius' *Consolatio philosophiae* das formale wie konzeptionelle Modell der *Eroici furori* zu sehen. Indes gibt es

⁹⁵ Boethius: *De consolatione philosophiae. Opuscula theologica*, ed. Claudio Moreschini, Monachii/Lipsiae 2000 (= Bibliotheca Teubneriana), I.i, 1–8.

⁹⁶ Dazu ausführlich Moog-Grünwald: *Selbstsorge als ästhetische Reflexion* (2004).

bei aller Übereinstimmung in der Form⁹⁷ einen ebenso minimalen wie bedeutungsvollen Unterschied in der Konzeption. Während in der *Consolatio philosophiae* die Philosophie die Musen vertreibt, um deren Stelle einzunehmen, werden in den *Eroici furori* die Musen dem Heros zu Trösterinnen, obgleich – wie es heißt – »er sich zu philosophischen Studien verpflichtet fühlte, die, auch wenn sie nicht reifer sind, den Musen als deren Eltern vorangehen müssen«⁹⁸; doch: »Al fine nel maggior fervor de fastidi nelli quali incorse, è avvenuto che non avend'altronde da consolarsi, accettasse l'invito di costoro [...]« (44) Die Musen gewinnen die Oberhand über die Philosophie. Die jeweils unterschiedliche Stellung der Philosophie hat Folgen für die Funktion der Poesie – und genau dies zu zeigen, ist Absicht der Anspielung, des impliziten Zitats. Das Sprecher-Ich der *Consolatio* gelangt dank der Maieutik der Figur der Philosophia allmählich zu der Einsicht, daß das höchste Ziel, zugleich das wahre Glück des Menschen im Erreichen, ja im Besitz des höchsten, des vollkommenen Guten besteht, das wiederum identisch ist mit dem Einen, dem Unum. Diese Einsicht nicht nur im Argument herbeizuführen, vielmehr zugleich in der Bildlichkeit der Sprache zu evidenzieren, ist insbesondere die Aufgabe der den monologischen Dialog rhythmisierenden *carmina*. Damit tritt die Dichtung in den Dienst der Philosophie.⁹⁹ Anders verhält es sich mit den *Eroici furori*: Der Heros nimmt die Einladung der Musen nicht nur an, sondern läßt sich von ihnen »trunken machen mit Leidenschaften, Versen und Reimen« – »[...] son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime [...]« (44). In der wiederholten Aufnahme der asyndetischen Reihe furori, versi e rime – so sahen wir – wird deutlich, daß Dichtung und Philosophie gleichursprünglich sind – im Ich des furioso: »son mie muse i pensier ch'a tutte l'ore / mi fan presenti le bellezze conte; [...]« (50) Die Folge

⁹⁷ Rein äußerlich handelt es sich bei beiden Texten um ein Prosimetrum.

⁹⁸ *Furori* I,1 (44): »[...] per trovarsi ubligato alla contemplazion, e studi de filosofia: li quali se non son più maturi, denno però come parenti de le Muse esser predecessori a quelle.«

⁹⁹ Daß die *carmina* zugleich die Philosophie in den Dienst der Ästhetik nehmen, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Siehe dazu Moog-Grünwald: *Selbstsorge als ästhetische Reflexion* (2004).

der Gleichursprünglichkeit von Dichtung und Philosophie ist, daß sich das in Rede stehende, mithin das das Werk schreibende Ich nicht allein von den Musen umworben sieht, sondern in herausragender Weise ausgezeichnet ist: anders als ihm sie sich den anderen nicht: »son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime *con quali non si mostraro ad altri*.«¹⁰⁰ Die besondere Auszeichnung ist der Grund dafür, daß das Werk »mehr glänzt durch Erfindung als durch Nachahmung«: »perché in quest'opra più riluce d'invenzione che d'imitazione« (44).¹⁰¹ Demgemäß ist der Kommentar, der sich in der Folge auf einzelne Zeilen des Sonetts bezieht, eine harsche Abrechnung mit der Regelpoetik¹⁰² und eine vehemente Verteidigung des dichterischen Ingeniums: Ausgangspunkt ist die Bezugnahme auf die im Sonett erwähnten »mirti« und »allori«, die Myrte und den Lorbeer, die metaphorisch für die seinerzeit kanonisierten Gattungen der Liebeslyrik und des Heldenepos eintreten. Gegen eine Restriktion des generischen Kanons verteidigt

¹⁰⁰ Hervorhebung von MMG.

¹⁰¹ Poetische Invention als Ausdruck eines musenbegründeten Enthusiasmus zu begreifen, ist durchaus konventionell, ein Topos antiker und rinascimentaler Dichtungslehre. Marsilio Ficino hat in Weiterführung platonischer Konzepte, wie sie insbesondere im *Phaidros*, sodann im *Symposion* formuliert sind, vor allem in *De amore*, seinem Kommentar zum platonischen *Symposion*, nichts anderes bemerkt. Und doch enthält die Rede des Nolaners wiederum eine Abweichung von der Tradition: in der Insistenz auf der Einzigartigkeit, in der sich die Musen dem Heros zeigen.

¹⁰² Nach Bruno kann die aristotelische *Poetik* nicht der Maßstab sein, an dem die Dichtung der Antike und der Gegenwart zu messen ist; ihre Regeln mögen allein tauglich sein für Dichterlinge, jene also, die über kein Talent verfügen, die »keine eigene Muse« (»non di propria musa«) haben und so auf »Nachäfferei« (»scimia de la musa altrui«) angewiesen sind. Größeren Schaden noch als die Untalentierten und deren Machwerke richten allerdings die Kritikaster an, die es unternehmen, herausragende literarische Werke auf der Waage der Regeln zu prüfen, zu bewerten und zu verwerfen – Mißgunst sei ihr Motiv: »[...] non san far cosa di buono, ma son nati solamente per rodere, insporcare e stercorear gli altrui studi e fatiche; e non possendosi render celebri per propria virtude et ingegno, cercano di mettersi avanti o a dritto o a torto per altrui vizio et errore.« (48) In der für Bruno typischen drastischen Manier wird der Gegner zugleich auch moralisch diskreditiert.

Tansillo – durchaus im Einklang mit Cicada – die Vielfalt der literarischen Gattungen:

Però corone a' poeti non si fanno solamente de mirti e lauri: ma anco de pampino per versi fescennini, d'edera per baccanali, d'oliva per sacrifici e leggi; di pioppa, olmo e spighe per l'agricoltura; de cipresso per funerali: e d'altre innumerabili per altre tante occasioni. (48)

Die Begründung für diese unorthodoxe und auch leicht ironisch-spöttische Äußerung:

[...] la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti. (46)

Und: »[...] dico che sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti et invenzioni umane [...]«. Der entscheidende Gesichtspunkt ist also die Unabhängigkeit, ja Eigenständigkeit des Ingeniums: die »propria virtude et ingegno«, der Besitz einer »eigenen Muse«. Mehr noch als dies: Das Ingenium des musenbegrnadeten Dichters ist jeweils einzigartig¹⁰³, nicht anders als das des furioso, genauer: des furioso als Dichter und vice versa. Und genau hierin ist der scheinbar so unvermittelte Übergang von der die *Eroici furori* eröffnenden Erklärung, die furori vorstellen zu wollen, in einen Musenanruf begründet: in der Identität des furioso mit dem wahren Dichter sowie in der Identität von Gegenstand und Form, von der Rede über die *eroici furori* und von den *eroici furori* als Rede.¹⁰⁴

¹⁰³ Bruno greift auch in den Streit um Homer ein, näherhin um die Frage, ob Homer noch als Muster gelten könne angesichts der Romanzi eines Ariosto und eines Torquato Tasso. Bruno dürfte in seiner Zeit der einzige gewesen sein, der Homer – neben Vergil, Ovid, Martial, Hesiod, Lukrez – als eigenständigen und unverwechselbaren, zugleich unvergleichbaren Dichter verteidigte: weder befolge sein Werk Regeln noch könnten aus dessen Werk Regeln gezogen werden. *Furori* I,1 (46) Siehe dazu auch Georg Finsler: *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig 1912 (Repr. 1973), S. 33–82; zu Bruno: S. 81 f.

¹⁰⁴ Es greift daher zu kurz, das erste Sonett der *Eroici furori* umstandslos in die Tradition des Musenanrufs zu stellen, wie es beispielsweise Mehltrittter:

Der Gegenstand der Rede ist von der Form seiner Präsentation nicht zu trennen, wie die Form der Präsentation zugleich Ausdruck des Ingeniums dessen ist, der den Gegenstand in Rede bringt.

Die ungemein modern anmutende Behauptung, daß die Dichtung nicht aus den Regeln geboren werde, sondern die Regeln aus der Dichtung genommen würden, ist dann nurmehr die logische wie intendierte Folgerung der *nolana filosofia*, richtiger: der diese Philosophie grundierenden, ja sie erst hervorbringenden Bildtheorie. Das bedeutet nicht, daß die bildtheoretisch begründete Dichtung autonom im modernen Verständnis wäre – im Sinne einer Genieästhetik. Das bedeutet vielmehr, daß die Bilder, in denen und durch die das Denken statthat, und die Sprache, die den Bildern des Denkens Anschauung gibt, Ausdruck eines individuellen Ingeniums sind und a fortiori eines individuellen poetischen Ingeniums. Es sind die Bilder, die, Mittel der Erkenntnis, den *discorso* des *eroico furioso* ermöglichen und die, Mittel der Sprache, den *discorso* zur Erscheinung bringen und zugleich dessen Nachvollzug im Leser gewährleisten.

Wie läßt sich das poetische Verfahren näherhin beschreiben? Vorab wird man den unterschiedlichen Formen der Dialoggestaltung Rechnung tragen müssen, eine Verallgemeinerung ist nicht möglich. Es gibt Dialoge, die eine Einheit bilden – so die ersten vier Dialoge des Ersten Teils, die Dialoge I,5 bis II,1 bzw. II,2 –, und es gibt Dialoge, die formal je für sich stehen – das trifft für die übrigen zu. Gleichwohl bauen die einzelnen Dialoge aufeinander auf, entwickeln sich strukturell und thematisch auseinander und gegeneinander. Daher wird es notwendig sein, die Dialoge bzw. Dialogeinheiten in der vom Text selbst vorgegebenen Reihenfolge zu beschreiben, ihre formalen und strukturellen Besonderheiten zu begründen, im ganzen auf ihre Funktion für Metaphysik und Erkenntnistheorie hin zu untersuchen.

Giordano Bruno und der Petrarkismus (2003), S. 146–179, hier S. 156 f. getan hat. Mehlretter nimmt an, »daß die Form des Musenanrufes [...] für die intendierte Allegorese bewußt gewählt ist, um von Anfang an eine *canzoniere*-Struktur im Sinne etwa Bembos zu erhalten [...]« (S. 157). – Zur Frage der *canzoniere*-Struktur siehe unten S. LXXIX ff.

De gli eroici furori I 1–4

Die Absicht der Dialogfigur Tansillo, zugleich Repräsentant des Nola-ners, ist es, die Leidenschaften in einer convenienten Ordnung vorzustellen – »secondo l'ordine a me parso più conveniente«. Die ersten vier Dialoge beschreiben den Weg, den der furioso nimmt, bestimmen die furori in ihrer Besonderheit als heroische. Der Modus der Beschreibung, die Bildlichkeit der Bestimmung sind einzigartig in der Literatur – nicht nur des 16. Jahrhunderts. Dafür steht gleich das erste Sonett ein, näherhin dessen Terzette:

O monte, o dive, o fonte,
 ov'abito, converso e mi nodrisco;
 dove quieto imparo ed imbellisco;
 alzo, avviv', orno il cor, il spirto e fronte:
 morte, cipressi, inferni
 cangiate in vita, in lauri, in astri eterni. (42)

Auffällig ist eine jeweils ternäre Reihung von Verben und Substantiven bzw. von Prädikaten und Objekten, deren Sinn sich nicht in einer horizontalen, sondern vertikalen Lektüre erschließt – derart, daß monte, abito, quieto, alzo [...] il cor aufeinander zugeordnet sind, nicht anders als dive, converso, imparo, avvivo [...] il spirto und fonte, mi nodrisco, imbellisco, orno [...] [il] fronte. Die jeweiligen Zuordnungen in der Vertikalen – zumindest gilt dies für die ersten vier Zeilen der beiden Terzette – sind Ergänzungen, Erweiterungen, Änderungen der Perspektive. Die Folge der Wörter in der Horizontalen hebt die Zuordnungen in der Vertikalen wiederum auf derart, daß jedes Wort einer Zeile jedem Wort der übrigen Zeilen zumindest als Möglichkeit zugeordnet werden kann. Die Wörter der beiden letzten Zeilen stehen jeweils in einem oppositiven Verhältnis zueinander, wobei auch hier wiederum zumindest potentiell jedes Wort des Verses morte, cipressi, inferni in jeder Wortfügung des Verses cangiate in vita, in lauri, in astri eterni eine sinngebende Entsprechung hat. Der Sinn der Terzette, in bestimmter Weise eine Fortführung der Quartette, ist bereits in tai versi, tai rime e tai furori buchstäblich »intoniert«: der furioso erlangt

Unsterblichkeit als Dichter, nicht anders als der Dichter nurmehr als furioso ewigen Ruhm gewinnen wird. Das erste Sonett findet sodann eine Fortführung und in bestimmter Weise eine Präzisierung im zweiten Sonett:

In luogo e forma di Parnaso ho 'l core,
dove per scampo mio convien ch'io monte;
son mie muse i pensier ch'a tutte l'ore
mi fan presenti le bellezze conte;
onde sovente versan gli occhi fore
lacrime molte, ho l'Eliconio fonte:
per tai montagne, per tai ninfe et acqui,
com'ha piaciut' al ciel poeta nacqui. (50)

Der Berg und der Quell – so die generischen Bezeichnungen im ersten Sonett – werden hier präzisiert als Parnass und Helikon, ihrerseits Bilder für das Herz und die tränenreichen Augen, die wiederum Bilder sind für Wille und Intellekt. Wille und Intellekt aber sind jene Gedanken, die der furioso als seine Musen erachtet; im Aktaion-Sonett schickt der furioso, figuriert im Jäger, seine Gedanken, jene cani, aus, um Beute zu machen – mit der Folge, daß er selbst zu ihrer Beute wird. Die Selbstaffizierung der Gedanken, wie sie das Aktaion-Sonett ins Bild setzt, wird hier vorweggenommen in den letzten beiden Zeilen des Sonetts:

ma di lauro m' infronde
mio cor, gli miei pensieri, e le mie onde. (52)

Die Schlußverse variieren die beiden ersten Quartette – und sie nehmen dabei in Umkehrung insbesondere deren letzte Verse auf: »per tai montagne, per tai ninfe et acqui, / com'ha piaciuto al ciel poeta nacqui.« Berg, Quell, Musen, Parnas, Helikon, Nymphen, Herz, Gedanken, Augen, zugleich Tränen und Wasser – dies sind die (Sprach-)Bilder, die in immer neue Konstellationen treten, um auf immer neue Weise die furori des furioso zu veranschaulichen. Dabei wird von Anbeginn der *Eroici furori* deutlich gemacht, daß die furori Ausdruck des vom Willen angespornten Intellekts sind, spekulativ das absolute Eine, das

Göttliche zu erfassen. Dies gelingt – so überhaupt – nurmehr in jener »metaphysischen Bewegung«, in der sich Intellekt und Wille des Liebenden dem »höchsten Gut« anzunähern suchen.¹⁰⁵ Da das höchste Gut unendlich ist, ist notwendigerweise die »metaphysische Bewegung« des Intellekts und des Willens, mithin der endlichen Seele des eroe, unendlich. Liberio bringt es ins Bild, wenn er im vierten Dialog des Zweiten Teils, dem dialogischen Widerspiel der Augen und des Herzens, im ganzen eine Variante und Weiterführung der ersten Sonette der *Eroici furori*, unter anderem bemerkt: »[...] gli occhi imprimeno nel core, cioè nell'intelligenza, suscitano nella volontà un infinito tor-

¹⁰⁵ Die »metaphysische Bewegung« auf das Unendliche hin ist eine Bewegung im Kreis – wie Tansillo in Kommentierung des dritten Sonetts des vierten Dialogs anmerkt: »[il moto metafisico] non è da imperfetto al perfetto: ma va circuendo per gli gradi della perfezione, per giongere a quel centro infinito il quale non è formato né forma.« (130) Die Frage Cicadas, wie denn der Mittelpunkt in Kreisbewegungen zu erreichen sei, läßt Tansillo unbeantwortet: »CICADA Vorrei sapere come circuendo si può arrivare al centro? / TANSILLO Non posso saperlo. / CICADA Perché lo dici? / TANSILLO Perché posso dirlo, e lasciarvel considerare. / CICADA Se non volete dire che quel che perséguita l'infinito, è come colui che discorrendo per la circonferenza cerca il centro, io non so quel che vogliate dire. / TANSILLO Altro. / CICADA Or se non vuoi dichiararti, io non voglio intenderti. [...]« (130)

Die Antwort, die Tansillo verweigert, ist bereits in *De l'infinito, universo et mondi* gegeben. Im fünften Dialog nimmt Filoteo Stellung zu insgesamt zwölf »Argumenten« des Aristoteles und bemerkt zu dessen drittem »Argument«, wonach es nur einen Ort, eine Welt und damit auch nur ein Zentrum gebe: »Quanto al terzo argomento, dico che nell'etereo campo non è qualche determinato punto a cui come al mezzo si muovano le cose gravi, e da cui come verso la circonferenza se discostano le cose lievi; perché nell'universo non è mezzo né circonferenza: ma (se vuoi) in tutto è mezzo, et in ogni punto si può prendere parte di qualche circonferenza, a rispetto di qualche altro mezzo o centro.« (*De l'infinito, universo et mondi*, dialogo 5 [BW IV, S. 284]. Übersetzung [S. 285]: »Was das dritte Argument betrifft, sage ich, daß es in dem Ätherfeld nicht irgendeinen bestimmten Punkt gibt, zu dem sich die schweren Dinge wie gegen eine Mitte hin bewegen und von dem sich die leichten Dinge wie gegen einen Umkreis entfernen, denn im Universum ist weder Mittelpunkt noch Umkreis. Vielmehr ist (wenn du so willst) die Mitte in allem, und in jedem Punkt kann man einen Teil irgendeines Umkreises in bezug auf irgendeine

mento di suave amore, dove non è pena, perché non s'abbia quel che si desidera: ma è felicità, perché sempre vi si trova quel che si cerca; et in tanto non vi è sazietà, per quanto sempre s'abbia appetito, e per conseguenza gusto [...].« (338)¹⁰⁶ Die unendliche Annäherung der endlichen Seele an das unendliche Objekt findet also in einem Denken statt, das in Zeichen und Bildern zur Vorstellung gebracht wird, mithin in einem semiotischen Erkenntnisprozeß, der dem ihm zugrundeliegenden Seins- und Naturprozeß analog ist, und das heißt: in Zeichen und Bildern, die in unendlich fortgesetzter Variation ihrer selbst, in einem

andere Mitte oder einen anderen Mittelpunkt annehmen.«) – Siehe auch dialogo 3 [BW IV, S. 196]: »Resta [...] da sapere ch'è un infinito campo e spacio continente, il qual comprende e penetra il tutto: in quello sono infiniti corpi simili a questo, de quali l'uno non è più in mezzo de l'universo che l'altro, perché questo è infinito e però senza centro e senza margine; [...]« (Übersetzung [S. 197]: »Es bleibt [...] zu wissen, daß es ein unendlich weites Feld und einen unendlich enthaltenden Raum gibt, der alles umfaßt und durchdringt. In diesem befinden sich unendlich viele Körper, dem unseren ähnlich, von denen der eine nicht mehr in der Mitte des Universums ist als der andere. Denn dieses ist unendlich, ohne Mittelpunkt und ohne Begrenzung [...].«) Von Belang ist für den hier interessierenden Aspekt der Textstruktur Tansillos Charakterisierung des unendlichen Zentrums (»quel centro infinito«): es ist weder geformt noch Form (»non è formato né forma«); doch, so ist hinzuzufügen, es ist formbar – durch Denken in Bildern. Dem unendlichen Zentrum ist durch eine begrenzte Anzahl an Bildern, die unendlich kombinierbar sind, eine Form zu geben, die ihrerseits durch eine unendliche Vielheit und Vielfalt von Formen geprägt ist.

¹⁰⁶ In Ergänzung kann die vorausgehende Passage – Liberio kommentiert das unmittelbar vorausgehende Sonett – angeführt werden, es ist die »zweite Antwort der Augen an das Herz«: »[...] non senza raggione l'affezion del core è detta infinito mare dall'apprension de gli occhi: perché essendo infinito l'oggetto de la mente, et a l'intelletto non essendo definito oggetto proposto, non può essere la volontade appagata de finito bene; ma se oltre a quello si ritrova altro, il brama, il cerca, perché [...] il summo della specie inferiore è infimo e principio della specie superiore, o si prendano gli gradi secondo le forme le quali non possiamo stimar che siano infinite, o secondo gli modi e raggioni di quelle, nella qual maniera per essere infinito il sommo bene, infinitamente credemo che si comunica secondo la condizione delle cose alle quali si diffonde: però non è specie definita a l'universo [...], non è specie definita a l'intelletto, non è definita la specie de l'affetto.« *Furori* II,4 (336).

permanenten Wechsel aller möglichen Konstellationen das absolute Eine ›einzuholen‹ intendieren, ihm ›ähnlich‹, mit ihm gar ›identisch‹ werden wollen – »wenn es denn möglich ist«, wie die Figur des Mari-condo im ersten Dialog des Zweiten Teils einräumt:

[...] cossì sempre varrà tentando il spirito eroico, sin tanto che non si vede inalzato al desiderio della divina bellezza in se stessa, senza similitudine, figura, imagine e specie, se sia possibile: e più se sa arrivare a tanto. (238)

Die Bilder des Geistes – »specie« und »similitudine« – und die von ihm hervorgebrachten Bilder der Sprache – »figura« und »imagine« – sind zwar an Zahl beschränkt, indes sind die Möglichkeiten der Kombination der (Sprach-)Bilder unendlich.¹⁰⁷ Aus der potentiell unendlichen Kombination einer notwendigerweise beschränkten Zahl an (Sprach-)Bildern gewinnen die eroici furori, der Text und die Haltung, ihre Dynamik und simulieren ein nie enden wollendes Streben, eine immerwährende Bewegung. Die Simulation der Bewegung kann allerdings keine Mimesis sein, weder der Natur noch des absoluten Einen, vielmehr realisiert sie sich als Semiosis: in der spezifischen Fügung von (Sprach-)Bildern, die in ihrer Selbstbezüglichkeit gleichwohl zur Natur und dem Einen in einem partizipativ-analogen Verhältnis stehen. Die semiotische Bewegung gewinnt metaphysische Valenz.

Die der unendlichen Bewegung inhärente Dynamik wird erzeugt durch strukturellen Wechsel und durch semantische Gegenstrebigkeit der Sprachfiguren. Als Semiosis der diversità und contrarietà, der vicissitudine und der varietà, der molteplicità und der metamorfosi reflek-

¹⁰⁷ Bruno entwickelt bereits in *De umbris idearum* eine Art kombinatorischer Semiotik, die in *De imaginum compositione* weitergeführt und in den *Eroici furori* textuell realisiert ist. Um die bereits oben [Anm. 81] zitierte Stelle aus *De umbris idearum* noch einmal aufzunehmen: »Primus intellectus foecunditate sua modo suo propagat ideas non novas, nec noviter. Natura novas res producit in numero, non noviter tamen – modo suo – si semper eodem modo operatur. Ratio novas atque noviter in infinitum species format, componens, dividens, abstrahens, contrahens, addens, subtrahens, ordinans, deordinans.« *De umbris idearum*, a cura di Rita Sturlese, Firenze 1991, S. 52 (= n. 64).

tieren sie das im Universum ausgefaltete unendliche Eine in seiner unendlichen Vielheit. In diesem Verständnis thematisiert der erste Dialog des Ersten Teils vornehmlich das absolute Sein als Ziel der heroischen Anstrengung; die vier bzw. sechs¹⁰⁸ Sonette, die auf das exordiale Musen-Sonett und dessen explikativer Fortführung folgen, können in ihrer Variation der Bildlichkeit von Augen und Herz als Ausfaltung des Einen in die Vielzahl der Varianten erachtet werden, zugleich als Bestreben, das Eine aus dem Vielen zu restituieren. Das Sonett »Chiamata per suon di tromb' il capitano« (52/54) hat zum Thema den Willen – im Bild des Kapitäns –, der die Gedanken – im Bild der Krieger – zu »konzentrieren« sucht, und es reflektiert dieses Thema rhetorisch und semantisch in der Rekurrenz von »un / una« und »un sol« in den beiden Terzetten. Geradezu ausgefaltet wird das Thema sodann in den nachfolgenden vier Sonetten (56–68) derart, daß auf das erste der vier letzten Sonette – »Amor, sorte, l'oggetto e gelosia« (56) – die drei folgenden Sonette Bezug nehmen, indem sie es, ganz wie die Prosapassagen, ihrerseits kommentierend entwickeln. Prosapassagen und Gedichte haben dieselbe Funktion: das Verständnis des ersten Sonetts zu gewährleisten, mit dem Unterschied allerdings, daß die Gedichte den Kommentar darüber hinaus poetisch evidenzieren. Hinzu kommt, daß die Ein- bzw. Ausfaltungsbewegung von einer internen semantischen Gegenwendigkeit getragen ist, die ihrerseits auf Einheit gerichtet ist. Beispiel ist jenes erste der vier letzten Sonette:

Amor, sorte, l'oggetto e gelosia,
 m'appaga, affanna, content' e sconsola;
 il putto irrazional, la cieca e ria,
 l'alta bellezza, la mia morte sola:
 mi mostr' il paradisi, il toglie via,
 ogni ben mi presenta, me l'involà;
 tanto ch'il cor, la mente, il spirto, l'alma,
 ha gioia, ha noia, ha refrigerio, ha salma.

¹⁰⁸ Es sind vier Sonette, deren Sprecher der furioso ist, die mithin Bruno selbst verfaßt hat, und zwei »eingeschaltete« Sonette des Dichters Tansillo.

Chi mi torrà di guerra?
 Chi mi farà fruir mio ben in pace?
 Chi quel ch'annoia e quel sì mi piace

 farà lungi disgiunti,
 per gradir le mie fiamme e gli miei fonti? (56)

Das Sonett hat eine quaternäre Struktur: Im ersten Quartett respondieren den vier Substantiven der ersten Zeile, den Subjekten des Satzes, vier Verben, die Prädikate, und vier erweiterte Appositionen, wobei die Appositionen zwei Verszeilen einnehmen. Die Reihung wird im zweiten Quartett durch vier weitere Prädikate, die wiederum in zwei Zeilen auf die vier Subjekte des ersten Verses Bezug nehmen, fortgeführt und in einem Konsekutivsatz, der seinerseits durch vier Subjekte und vier Prädikate in zwei Zeilen gebildet ist, erläutert. Das erste Terzett formuliert vier Fragen, wobei das Fragewort »chi« anaphorisch die drei Verszeilen einleitet; das zweite Terzett, dessen erste Zeile fehlt, endet in der Benennung des Ziels: »per gradir le mie fiamme e gli miei fonti?« In der Folge wird das Sonett erläutert, Wort für Wort, Satzteil für Satzteil, in Prosakommentaren und in drei Sonetten, wobei die Sonette die vier Wörter der ersten Zeile des ersten Sonetts – amor, sorte, oggetto, gelosia – in Variation wiederaufnehmen, dabei die Dynamik ihres Kontrasts herauspielen mit dem Ziel, die vier Prinzipien amor, sorte, oggetto, gelosia und die sie bestimmenden zwei Gegensätze auf zwei Prinzipien, amor und oggetto, und einen Gegensatz zurückzuführen und schließlich diese wiederum in einem einzigen Prinzip, das den Gegensatz in sich selbst austrägt, zu vereinen:

Quattro principii et estremi de due contrarietadi vuol ridurre a doi principii et una contrarietade. [...] Appresso, doi principii et una contrarietade riduce ad un principio et una efficacia [...] (68)

Dem entsprechen die beiden letzten Verse des letzten Sonetts:

Non son doi dumqu: è una
 che fa gioconda e triste mia fortuna. (68)

Die quaternäre Struktur des ersten der vier letzten Sonette – »Amor, sorte, l'oggetto e gelosia« (56) – ist im vierten Sonett auf eine binäre Struktur reduziert:

Premi (oimé) gli altri, o mia nemica sorte;
 vatten via, gelosia, dal mondo fore:
 potran ben soli con sua diva corte
 far tutto nobil faccia e vago amore.
 Lui mi tolga de vita, lei de morte;
 lei me l'impenne, lui brugge il mio core;
 lui me l'ancide, lei ravvive l'alma;
 lei mio sustegno, lui mia grieve salma.
 Ma che dich'io d'amore?
 se lui e lei son un soggetto o forma,
 se con medesm' imperio et una norma
 fann' un vestigio al centro del mio core?
 Non son doi dunque: è una
 che fa gioconda e triste mia fortuna. (66/68)

Schicksal und Eifersucht sind ausgesondert, die Liebe und ihr Objekt bleiben zurück und werden eins – »der Jäger wird zur Jagdbeute«. So ist zusammenfassend zu sagen: Die konzentrierte Bildlichkeit des Aktaion-Sonetts ist in Variation in der Sprachbildlichkeit insbesondere der vier letzten, von Bruno verfaßten Sonette des ersten Dialogs vorweggenommen. Im Unterschied zum konzisen Aktaion-Bild-Sonett beruht ihre Besonderheit darin, daß die jeweilige Semantik in der Struktur der Sätze und in der Abfolge ihrer einzelnen Glieder reflektiert ist: die quaternäre Struktur des Sonetts »Amor, sorte, l'oggetto e gelosia« (56) wird – nach Zwischenstationen – im oben zitierten Sonett auf eine Zweigliedrigkeit reduziert, die insbesondere im zweiten Quartett in den rhythmisierten Satzparallelismen bei chiastischer Stellung der Pronomina lui und lei ihre formale Entsprechung hat. Die chiastische Gegenwendigkeit zielt auf die Fügung eines komplementären Gegensatzes in der letzten und konkludierenden Zeile »Che fa gioconda e triste mia fortuna«. Der Gegensatz ist in der Einheit aufgehoben, die

Einheit, soweit sie die Einheit des Universums ist, ist nurmehr als Gegensatz und als Vielheit möglich.¹⁰⁹

Ganz in diesem Verständnis setzen die (Sprach-)Bilder des zweiten Dialogs die (Sprach-)Bilder des ersten fort: Der eine Gegensatz, auf den die zwei Prinzipien reduziert waren¹¹⁰, wird wiederum erweitert auf zwei Gegensätze.¹¹¹ Denn es ist der äußerste Widerstreit der Gegensätze («eccesso delle contrarietà» [76]), in dem die heroische Leidenschaft zum Austrag kommt, insofern er der Garant ist für Bewegung, Verwandlung und Wechsel¹¹²: »Denn der eine Gegensatz ist der Grund dafür, daß der andere Gegensatz ersehnt wird und Freude bereitet.« Voraussetzung ist der metaphysische Grundsatz, daß »alle [Einzel-] Dinge aus Gegensätzen« bestehen¹¹³, und die erkenntnistheoretisch-ethische Äquivalenz, daß »niemand sich mit seinem Zustand zufriedengibt«, am wenigsten der furioso. Diese permanente Unruhe, jene vicissitudo rerum, die dem Universum wie allen Einzelseienden, den

¹⁰⁹ In diesem Sinne ist das Argumentum zum fünften Articulus des ersten Dialogs zu verstehen – Bruno faßt zusammen: »[...] ogni contrarietà si riduce a l'amicizia: o per vittoria de l'uno de' contrarii, o per armonia e contemperamento, o per qualch'altra ragione di vicissitudine; ogni lite alla concordia, ogni diversità a l'unità [...]«. *Furori, Argomento* (20).

¹¹⁰ *Furori* I,1 (68): »Quattro principii et estremi de due contrarietà vuol ridurre a doi principii et una contrarietà.«

¹¹¹ Leinkauf spricht zu Recht von einer »strukturellen Duplizität aller Wirklichkeit« (in: *Einleitung* [2007], CVII u. ö. [= BW III]).

¹¹² Den furioso charakterisiert Tansillo unter anderem wie folgt: »[...] quel ch'è vivo, vegghia et intende; il quale considerando il male et il bene, stimando l'uno e l'altro come cosa variabile e consistente in moto, mutazione e vicissitudine (di sorte ch'il fine d'un contrario è principio de l'altro, e l'estremo de l'uno è cominciamento de l'altro) [...]«. *Furori* I,2 (74).

¹¹³ *Furori* I,2 (70/72): »[...] nessuna cosa è pura e schetta [...]; [...] tutte le cose constano de contrarii: da onde avviene che gli successi de li nostri affetti per la composizione ch'è nelle cose, non hanno mai delectation alcuna senza qualch'amaro; anzi dico, e noto di più, che se non fusse l'amaro nelle cose, non sarebbe la delectatione, atteso che la fatica fa che troviamo delectatione nel riposo; la separazione è causa che troviamo piacere nella congiunzione; e generalmente essaminando, si trovarà sempre che un contrario è caggione che l'altro contrario sia bramato et piaccia.«

physischen wie den psychischen ›Dingen‹ (cose) gleichermaßen, doch in unterschiedlicher Weise eignet, hat aber ihren Grund im Verhältnis von Weltseele und Materie »als einer unendlich fruchtbaren, die Dinge aus sich in einen Kreis von Entstehen und Vergehen hervortreibenden Kraft«¹¹⁴. Bruno bezieht sich auf seine in *De la causa* formulierte Metaphysik, näherhin auf die geradezu revolutionäre Neubestimmung des Verhältnisses von Materie und Form bzw. Weltseele und ihrem Intellekt, wenn er die Figur des Cicada die Reflexionen zum ersten Sonett des zweiten Dialogs, insbesondere zum Vers »gelate ho spene, e gli desir cuocenti« noch einmal kommentieren und paraphrasieren läßt:

[...] non è nella temperanza della mediocrità, ma nell'eccesso delle contrarietà ha l'anima discordevole: se triema nelle gelate speranze, arde negli cuocenti desiri; è per l'avidità stridolo, mutolo per il timore; sfavilla dal core per cura d'altrui, e per compassion di sé versa lacrime da gli occhi; muore ne l'altrui risa, vive ne' proprii lamenti; e [...] altri ama, odia se stesso: *perché la materia (come dicono gli fisici) con quella misura ch'ama la forma absente, odia la presente.* (76/78)¹¹⁵

Die Materie ist der Grund aller möglichen Formen, ohne sich aktual zu erschöpfen; vielmehr ist sie imstande, immer neue Formen hervorzubringen derart, daß in deren permanentem Wechsel die unendliche Wirkung des unendlichen Einen in einer unendlichen Welt sich manifestiert. Das erste Sonett des zweiten Dialogs bringt den Wechsel als dupliques¹¹⁶ Verhältnis von Materie und Form in einer Bildlichkeit der Gegensätze, der contrarietà, zur Anschauung – in einer Rhetorik der Oppositionen, Chiasmen, Parallelismen:

Io che porto d'amor l'alto vessillo,
gelate ho spene, e gli desir cuocenti:
a un tempo triemo, agghiaccio, ardo e sfavillo,
son muto, e colmo il ciel de strida ardenti;

¹¹⁴ Leinkauf: *Einleitung* (2007), CVII [= BW III].

¹¹⁵ Kursivierung von MMG.

¹¹⁶ Leinkauf: *Einleitung* (2007), LXXIX f. [= BW III].

dal cor scintill', e da gli occhi acqua stillo;
 e vivo e muoio, e fo ris' e lamenti:
 son vive l'acqui, e l'incendio non more,
 ch'a gli occhi ho Teti, et ho Vulcan al core.

Altr'amo, odio me stesso:
 ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso;
 poggi'altr'al ciel, s'io mi ripogno al basso;
 sempr'altri fugge, s'io seguir non cesso;
 s'io chiamo, non risponde:
 e quant'io cerco più, più mi s'asconde. (70)

Ganz offensichtlich nimmt der Nolaner in diesem Poem Bezug auf Petrarca.¹¹⁷ Dafür sprechen die typisch petrarkisch-petrarkistischen Lexeme, Antonyme und Antithesen, mehr noch die wörtlichen Zitate aus Sonett CXXXIV der *Rerum vulgarium fragmenta*¹¹⁸. Indes ist es die Absicht des intertextuellen Bezugs, in der scheinbaren Gleichheit der Sprachbildlichkeit die unüberbrückbare Differenz herauszustellen. Petrarca's contrari affetti geben der Spannung einer sündentheologisch motivierten dolendi voluptas, der Schmerzliebe, Ausdruck: Es ist das Leiden am Verlust einer (göttlichen) Ordnung und ineins die Lust einer Liebe zum Irdischen: Transzendenz und Immanenz stehen in einem

¹¹⁷ Außer Petrarca zitiert das brunianische Sonett eines der bekanntesten Embleme Andrea Alciatos, das die Inscriptio »Paupertatem summis ingeniis ne provehantur« trägt und dessen Pictura einen Mann (in späteren Ausgaben einen Knaben) zeigt, an dessen einem Arm ein Stein hängt und dessen anderer Arm geflügelt ist.

¹¹⁸ Francesco Petrarca: *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996, S. 649: »Pace non trovo, et non ò da far guerra, / e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio; / et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra; / et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio. // Tal m'è in pregon, che non m'apre né serra, / né per suo mi riten né sciolgie il laccio; / et non m'ancide Amore, et non mi sferra, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio. // Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido; / et bramo di perir, et cheggio aita; / et ò in odio me stesso, et amo altrui. // Pascomi di dolor, piangendo rido; / egualmente mi spiace morte et vita: / in questo stato son, donna, per voi.«

unauflöslchen Spannungsverhältnis. Brunos *contrarietàadi* hingegen stehen ein für den beständigen Wechsel der Zustände, dem das heroische Individuum sich ausgesetzt sieht in seinem leidenschaftlichen Streben nach dem absoluten Einen, Göttlichen. Die reziproken Gegensätze, die die psychischen Zustände des *furioso* beherrschen, sind somit metaphysisch motiviert, und sie werden in der Seele ausgetragen. Das partizipative Verhältnis der Seele am Sein bzw. am Universum als dessen Spiegel wird in der scheinbar übergangslosen Begründung im oben angeführten Zitat deutlich gemacht: »altri ama, odia se stesso: perché la materia [...] con quella misura ch'ama la forma absente, odia la presente«. Zudem unterscheidet Bruno den Kampf, den die Seele in ihrem Inneren führt, mithin den Kampf zwischen Wille und Intellekt – er ist in den beiden Quartetten ins Bild der Augen und des Herzens gesetzt –, und den Kampf der Leidenschaft, der sich in äußeren Gegensätzen abspielt.¹¹⁹ So hat das nachfolgende Sonett erneut die zwei Gegensätze, denen der *furioso* unterworfen ist, zum Gegenstand: der Zustand der äußeren und inneren Zerrissenheit, ob »Natur oder Geschick«, findet Anschauung in einer Fügung aus Chiasmus und *Figura etymologica* »In viva morte morta vita vivo.« (78) sowie im nicht korrekten, doch originellen mythologischen Bild der zwei (!) Räder des Ixion: »qual Ixion convien mi fugga e siegua: / perché al dubbio discorso / dan lezzion contraria il sprone e 'l morso«. Die Rhetorik der widerstreitenden Gegensätze des zweiten Sonetts nimmt in Variation die Rhetorik des ersten Sonetts auf – mit dem Unterschied freilich, daß in der Fügung »In viva morte morta vita vivo!« die Gegensätze zusammenfallen – im Moment ihrer *Poiesis*. Das bedeutet: Vollendung in der Einheit ist, wenn überhaupt, poetisch darstellbar, sie ist nicht moralisch realisierbar. Dabei bleibt auch die Vollendung der Darstellung im *Potentialis*, sie ist ihrerseits in Bewegung und vermag solchermaßen Vollendung nurmehr zu intendieren. So ist es ein rhetorisches Meisterstück, die poetisch-instantane Aufhebung der *contrarietàadi* in »In viva morte

¹¹⁹ *Furori* I,1 (78): »[...] così conclude nell'ottava la guerra ch'ha l'anima in se stessa; e poi quando dice ne la sestina »ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso« e quel che séguita, mostra le sue passioni per la guerra ch'essercita con li contrarii esterni.«

morta vita vivo« erneut in eine Bewegung der Gegensätze zu überführen in einem Kommentar, der in einem ersten Teil weniger erklärt als variiert:

Non è morto, perché vive ne l'oggetto; non è vivo, perché è morto in se stesso: privo di morte, perché parturisce pensieri in quello; privo di vita, perché non vegeta o sente in se medesimo. (80)

und der in einem zweiten Teil variiert, indem er erklärt:

[...] è bassissimo per la considerazion de l'alto intelligibile e la compresa imbecillità della potenza; è altissimo per l'aspirazione dell'eroico desio che trapassa di gran lunga gli suoi termini, et è altissimo per l'appetito intellettuale che non ha modo e fine di gionger numero a numero; è bassissimo per la violenza fattagli dal contrario sensuale che verso l'inferno impiomba. (80)

Die Gegensätze werden in den beiden kommentierenden Passagen nicht aufgehoben in einer poetisch simulierten Einheit, vielmehr in ihrer Komplementarität ausagiert. Der Zwiespalt und die Zerrissenheit, die dem furioso eigen sind, ja ihn als solchen kennzeichnen – »quel disquarto e distrazione in se medesimo« (78), werden in der Folge geradezu performativ in Szene gesetzt im Dialog zwischen Filenio und Pastore, der Vernunft und dem Leidenschaftlichen (82): Die Stichomythie ist zur Antilabe gesteigert und reflektiert in ihrem Tempo der knappen, bis auf ein einziges Wort reduzierten Redefolge »das leidenschaftliche Gefühl zu jenem Objekt, in dessen Verehrung er [sc. der furioso] gefangen ist«¹²⁰. Hinzukommt, daß dieser kleine eingeschaltete fiktive Dialog in der Form und in der Sache, die in Rede steht, den dritten Dialog des Zweiten Teils in nuce vorausnimmt, ja geradezu motiviert: jenen höchst raffiniert komponierten Dialog der Augen und des Herzens.

¹²⁰ *Furori* I,1 (80): »[...] l'affezione di quell'oggetto alla cui osservanza è fatto cattivo.«

Die Besonderheit des Textes der *Eroici furori* – so sollte die Analyse bislang deutlich machen – beruht darin, daß seine A-Systematik System hat: jegliche Linearität sowohl der ›Geschichte‹ wie der Argumentation ist aufgehoben. An ihre Stelle treten Korrespondenzbeziehungen von (Sprach-)Bildern und von die (Sprach)Bilder begleitenden Reflexionen, die ihrerseits subtile Beziehungen schaffen, als roter Faden den Text durchwirken. Ein weiteres Beispiel dafür ist – neben den bisher genannten – die Weise des Übergangs vom zweiten zum dritten Dialog des Ersten Teils.

Der zweite Dialog endet mit einer Reflexion über die differenten Liebesleidenschaften, näherhin mit der platonisch-ficinianischen Unterscheidung nach drei Amores bzw. drei Lebensarten – Tansillo bringt sie in die Diskussion:

Sai bene come il rapto platonico è di tre specie, de quali l'uno tende alla vita contemplativa o speculativa, l'altro a l'attiva morale, l'altro a l'ociosa e voluptuaria: cossi son tre specie d'amori; de quali l'uno dall'aspetto della forma corporale s'inalza alla considerazione della spirituale e divina; l'altro solamente persevera nella delectation del vedere e conversare; l'altro dal vedere va a precipitarsi nella concupiscenza del toccare. (84)¹²¹

¹²¹ Die Passage ist eine fast wörtliche Übernahme aus Ficinos *Commentarium in Convivium Platonis de amore* VI, viii: »Hinc triplex, ut diximus, subrepat amor. Aut enim ad contemplativam, aut activam, aut voluptuosam vitam prompti et proclives geniti educative sumus. Si ad contemplativam, statim a forme corporalis aspectu ad spiritalis atque divine considerationem erigimur. Si ad voluptuosam, subito a visu ad concupiscentiam tangendi descendimus. Si ad activam atque moralem in sola illa videndi et conversandi oblectatione perseveramus. Illi tam ingeniosi sunt ut altissime provehantur, isti tam ebetes ut deprimantur ad infima, hi tamquam medii in media remanent regione.« – »Jene drei Erosen entspringen daraus, daß wir zu einer von drei Lebensarten geboren und erzogen sind, nämlich der betrachtenden, der tätigen oder der genußsüchtigen. Wenn wir zu der betrachtenden neigen, so erheben wir uns durch die Anschauung der körperlichen sogleich zur Betrachtung der geistigen und übersinnlichen Form. Wenn wir zur Wollust neigen, so sinken wir vom Anschauen sogleich zum Gelüste des Berührens. Neigen wir aber zu der täti-

Es folgt eine weitere Differenzierung nach ›Mischformen‹ und ›Unterarten‹ der drei Liebes- und Lebensweisen – sie hat kein Vorbild bei Ficino oder Plato –, um zu dem Schluß zu kommen, daß nur »die Liebe zu würdigen Dingen«, »das Streben nach edlen oder gar göttlichen Dingen« zu loben und zu rühmen seien. Dem Streben den nötigen Aufschwung zu verleihen, aber bedarf es der »Flügel« der heroischen Liebe¹²². Unterderhand und zunächst kaum merklich ist die heroische Liebe von allen übrigen Amores – den platonisch-neuplatonischen drei ›reinen‹ Arten und den unzähligen Mischarten – als eine weitere und besondere abgesetzt und in ihrer Besonderheit durch ihre »Flügel«, dem Bild für Wille und Intellekt, gekennzeichnet: als jene »wahrhaft heroische Liebe« (»l'amor suo [...] veramente eroico« [84]). Sie ist – so der Befund – eben nicht gleichzusetzen mit der höchsten Form der Liebe nach platonisch-ficinianischem Verständnis, jener Liebe, »die sich vom Anblick der körperlichen zur Anschauung der geistigen und göttlichen Form« erhebt¹²³, sie bedarf mithin nicht der Sinne und damit der sinnlichen Schönheit als Ausgang, um in die geistige Schönheit Einsicht zu gewinnen: Das aristotelisch-thomistische Theorem – per sensibilia ad intelligibilia¹²⁴ – scheint kühn außer Kraft gesetzt. Diese Position wird

gen und sittlichen Lebensart, so verharren wir bei der Freude des Anschauens und geselligen Umgangs. Die ersten sind so geistvoll, daß sie sich am höchsten erheben; die letzten sind so plump, daß sie zum Niedrigsten hinabsinken; die mittleren halten eine mittlere Richtung ein.« – Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl* (= *Commentarium in Convivium Platonis de amore*). Lateinisch-Deutsch. Übers. von Karl Paul Hasse. Hg. und eingel. von Paul Richard Blum, Hamburg ³1994, S. 218/221.)

¹²² *Furori* I, 2 (86): »[...] amando cose degne, aspirando a cose illustri, e più alto a cose divine accomodando gli suoi studi e gesti, a i quali non è chi possa più ricca e commodamente suppetitar l'ali, che l'eroico amore [...].«

¹²³ *Furori* I, 2 (84): »[...] l'uno dall'aspetto della forma corporale s'inalza alla considerazione della spirituale e divina; [...].«

¹²⁴ Siehe e.g. Thomas von Aquin: *Summa theol.* 1 q.1 a.9: »Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat: quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet.« (Übersetzung: »Es ist aber für den Menschen natürlich, vom Sinnlichen zum Geistigen zu kommen: denn all unsere Erkenntnis nimmt vom Sinn ihren Ausgang.«)

in ihrer ganzen Tragweite erst zu Beginn des dritten Dialogs deutlich. Dort ist erneut von mehreren Formen der Leidenschaften die Rede, die sich aber im wesentlichen auf zwei Grundformen zurückführen ließen¹²⁵: die eine zeuge von nichts anderem als Blindheit, Dummheit und unüberlegtem Ungestüm und könne bis zu tierischem Unverstand gehen; die andere aber bestehe in einer göttlichen Entrücktheit, die manchen besser als den gewöhnlichen Menschen werden lasse. Davon aber gebe es wiederum zwei Arten:

[...] altri per esserno fatti stanza de dèi o spiriti divini, dicono et operano cose mirabile senza che di quelle essi o altri intendano la raggione; [...] quei non parlano per proprio studio et esperienza come è manifesto, séguite che parlino et oprino per intelligenza superiore [...]. (90)

Die anderen hingegen seien in philosophischen Betrachtungen geübt und mit einem leuchtenden, einsichtsfähigen Verstand begabt:

[...] da uno interno stimolo e fervor naturale suscitato da l'amor della divinitate, della giustizia, della veritate, della gloria, dal fuoco del desio e soffio dell'intenzione acuiscono gli sensi, e nel solfro della cogitativa facultade accendono il lume razionale¹²⁶ con cui veggono più che ordinariamente: e questi non vegnono al fine a parlar et operar come vasi et instrumenti, ma come principali artefici et efficienti. (90)

Fast unmerklich ist das Rayon gewechselt: Es geht nicht mehr wie zu Ende des zweiten Dialogs allein darum, verschiedene Arten der Liebe zu benennen und zu hierarchisieren – von der niederen Liebe zur höchsten, vielmehr die höchste geistige Liebe selbst noch einmal zu differenzieren und zugleich zu stufen. Das Kriterium ist nicht mehr das Maß an Spiritualität und Göttlichkeit allein, sondern das Maß an mehr oder minder großer Eigenständigkeit des Geistes. Um in den (Sprach-)Bildern

¹²⁵ *Furori* I,3 (90): »[...] più specie de furori, li quali tutti si riducono a doi geni [...]«

¹²⁶ Die bildliche Formulierung »nel solfro della cogitativa facultade accendono il lume razionale« zeigt noch einmal deutlich, daß zwischen Ratio und Phantasia kaum unterschieden wird.

des Textes zu bleiben: Die einen sind nurmehr Gefäße der göttlichen Eingebung, einer »intelligenza superiore«, die anderen aber »entzündeten am Schwefel ihres Denkvermögens das Licht ihres Verstandes«. Sie sind nicht Empfänger göttlicher Inspiration, sie sind selbsttätige Künstler, »principali artefici et efficienti«, Prinzip und Wirkung ihrer selbst. Unversehens – so scheint es – sind die amores des *Symposion* zu den furores des *Phaidros* mutiert. Doch tatsächlich ist der Vorgang komplexer. Mit anderen Mitteln der Sprache und auf andere Weise der Argumentation wird einmal mehr das für die brunianische Erkenntnistheorie so einzigartige Verhältnis von furori eroici und eroici amori¹²⁷ zur Vorstellung gebracht: Die eroici amori sind weder mit der höchsten Form der platonisch-ficinianischen Liebe kompatibel noch sind die furori eroici mit den maniai des platonischen *Symposion* oder auch nur den furores des *Commentarium in Convivium* Ficinos identisch. Vielmehr repräsentieren die furori den Intellekt, der das erste Wahre, das Absolute zu erkennen strebt, doch auf die Liebe, den Willen, angewiesen bleibt, das Eine wenn nicht zu erkennen, so zu lieben, nurmehr »im Spiegel der Gleichnisse« zu sehen; und das heißt: aufgrund seiner ihm eigenen Begrenztheit, aber zugleich aufgrund seiner ihm eigenen Möglichkeiten zu begreifen.¹²⁸ Dies ist der Grund, weshalb Bruno zwei Arten (»due specie«) der göttlichen Entrücktheit (»divina abstrazione«) unterscheidet und die Rezeptivität als minder qualifiziert gegenüber der Spontaneität, die als wahrhaft »göttlich«, »als selbst heiliger Gegenstand« hervorgehoben ist und in der sich ein gesteigertes Menschsein manifestiert:

Gli primi hanno più dignità, potestà et efficacia in sé: perché hanno la divinità. Gli secondi son essi più degni, più potenti et efficaci, e son

¹²⁷ *Furori, Argomento*: »[...] il mio primo e principale, mezzano et accessorio, ultimo e finale intento [...] fu et è [...] d'apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori [...].« (16/18) Die neuartige komplexe Relation und Interaktion von furore, amore und eroico formuliert Bruno in immer neuen Wort-, Sach- und Sprachbildkonstellationen, die nie identisch sind, vielmehr vielfältige Variationen der sprachlichen und gedanklichen Annäherung.

¹²⁸ Ausführlicher dazu Moog-Grünwald: *Leidenschaft und Überschreitung* (2006).

divini. Gli primi son degni come l'asino che porta li sacramenti: gli secondi come una cosa sacra. Nelli primi si considera e vede in effetto la divinità e quella s'admira, adora et obedisce. Ne gli secondi si considera e vede l'eccellenza della propria umanitate. (92)

Die Besonderheit des Heroischen gewinnt gerade durch das entschiedenen modifizierte Zitat der Modelle Platon und Ficino an Profil: Deren amores- und furores-Konzepte bilden den Horizont, vor dem – gleich einem Palimpsest – Bruno einmal mehr seine *nolana filosofia* als *nova filosofia* zur Anschauung bringt, vor dem er das andere, das grundlegend Neue der heroischen Liebesleidenschaften gegenüber den platonisch-neuplatonischen Konzeptionen des Eros und des Enthousiasmos evidenziert. Es beruht – kurz gesagt – im intellektuellen Selbst- und Gegenentwurf, dem gleichwohl die Partizipation am Absoluten respon-di-ert. Und das heißt konkret: Der ontologisch-erkenntnistheoretischen Fundierung der *dignitas hominis* im Konzept der heroischen Leidenschaften, mithin des *furioso*, entspricht die Vorstellung einer spontanen Kreativität. Und das bedeutet ja nichts anderes, als daß Poesie und Philosophie unverbrüchlich aufeinander verwiesen sind, die Poesie der Raum der Philosophie des *furioso*, der *nolana filosofia*, ist. So sind denn die »*principali artefici et efficienti*«, ihrerseits *furiosi*, Dichter und Denker ineins, sie denken als Dichter.

So viel ist mit Blick auf die ersten vier Dialoge des Ersten Teils der *Eroici furori* zusammenfassend zu sagen: Die einzelnen Dialoge gehen auseinander hervor und stehen zueinander in bezug und dies weniger über ihre Aussage als über ihre (Sprach-)Bilder, die in den Sonetten bzw. Poemen figuriert sind. Die Poeme bilden die Paradigmen, die über ihre syntagmatische Folge, mithin über die die (Sprach-)Bilder tragenden Strukturen, die Bedeutung der *Eroici furori* generieren. Sie sind der Raum, in dem und durch den die brunianischen Philosopheme Anschauung gewinnen. Das die *Eroici furori* tragende und ihre Struktur prägende Philosophem ist das Philosophem der Unendlichkeit. Die Metaphysik des Unendlichen begründet nicht allein die *furori* des eroe, sie ist vielmehr zugleich figurativ präsent in den *Eroici furori*: als Ausdruck des endlichen Bewußtseins, das das Unendliche zu erfassen

sucht, doch immer nur auf seine Erscheinung verwiesen bleibt: auf das unendliche Universum, das sich seinerseits in unendlichem Wechsel der Daseinsweisen, in den unendlich vielen modi di essere des Endlichen repräsentiert. Dementsprechend vermag das endliche Bewußtsein des eroe sich vom absolut Unendlichen nurmehr »im Spiegel« ein Bild zu machen und es »als Schatten« zu figurieren, und dies wiederum immer nur potentiell, nicht aktual. Es ist immer nur eine apprehensio, nicht eine comprehensio. Um eine wichtige Passage noch einmal aufzunehmen:

Né per questo che l'obietto è infinito, in atto semplicissimo, e la nostra potenza intellettiva non può apprendere l'infinito se non in discorso, o in certa maniera de discorso, com'è dire in certa ragione potenziale o aptitudinale, è come colui che s'amena a la consecuzion de l'immenso onde vegna a costituirse un fine dove non è fine. (106/108)

Das hat zur Folge, daß der Text der *Eroici furori* ein Work in Progress ist, eine tessitura, die die unendliche Bewegung des Universums und dessen permanente Bewegtheit durch dauernden Formwechsel, die vicissitudo, präsentiert in »Figuren« der Sprache, die ihrerseits »Phantasmata« sind, Schöpfungen des Geistes bzw. des Ingeniums.¹²⁹ Das durchaus chaotische Material der Sprache wird geformt durch den Geist, wobei das Material bereits alle Möglichkeiten der Formung in sich enthält und aus sich selbst hervorbringt.¹³⁰ Insofern ist auch der Text der *Eroici furori*, seine Genese und seine Realisation, unmittelbarer Ausdruck der wechselseitigen Verwiesenheit von Potenz und Akt und der ihrem Verhältnis entsprechenden Entfaltungsbewegung.¹³¹ Das ist der Grund

¹²⁹ So wiederholt sich auf der Ebene der Sprache bzw. der (Sprach-)Bilder und (Sprach-)Figuren das ontologisch-epistemologische Konzept der species intelligibiles.

¹³⁰ Vgl. dazu noch einmal *Causa*, dialogo 3, in: BW III, S. 170/172 [Zit. in Anm. 35] Vor allem aber sei hier verwiesen auf die einläßliche Darstellung zum Verhältnis von Form und Materie in *De la causa* von Leinkauf in: *Einleitung* (2007), LXXIII–CXIII [= BW III]. Auch hier ist allerdings erneut die Frage nach der Priorität von Semiologie und Ontologie zu stellen.

¹³¹ Zur ontologisch begründeten Relation von Materie und Form bemerkt

dafür, daß der Text an keiner Stelle zu Ende kommt, vielmehr in Figuren des Wechsels und der Gegensätze die unendlich vielen Möglichkeiten herausspielt mit dem Ziel, das Eine zu ›erfassen‹. Die tessitura intendiert, testo zu werden, ohne je testo sein zu können – und dennoch das Unendliche, das Absolute in der Sprache und als Sprache zu materialisieren.

* * *

Abschließend ein Wort zur möglichen generischen Einordnung der ersten vier Dialoge der *Eroici furori*. Nicht selten werden die ersten vier Dialoge des Ersten Teils der *Eroici furori*, ja die *Eroici furori* insgesamt unter dem Rubrum ›Canzoniere‹ verbucht, im ganzen in die Tradition des Petrarkismus gestellt.¹³² Dafür gibt es Gründe. Nicht nur das Thema, die Liebe, ist durchaus petrarkistisch, sondern auch die Form der Gedichte – Sonette, Canzonen, Sestinen –, und insbesondere eine große Zahl an Topoi und an Sprachbildern scheinen einem petrarkisch-petrarkistischen Arsenal entnommen.¹³³ Zudem trägt einer der Interlocutori des gesamten ersten Teils der *Eroici furori* den Namen Tansillo. Die Wahl des Namens verweist offensichtlich auf Luigi Tansillo, einen der seinerzeit bedeutenden Lyriker, Petrarkisten zumal, der ersten Hälfte des Cinquecento, der nicht allein in Italien, vielmehr auch in Spanien und in England bekannt und geschätzt war¹³⁴. Es liegt daher

Leinkauf in: *Einleitung* (2007), LXXXIV [= BW III] unter anderem: »[...] die Materie ist absolute Form in der Weise, daß sie die possibilitas absoluta jeglicher Form ist, die Form ist selbst Materie, in der Weise, daß sie die Wirklichkeit aller possibilitas absoluta ist, d.h. die Möglichkeit ist selbst schon eine Form des Aktes, der Akt ein Moment der Entfaltung des Möglichen [...]«.«

¹³² Prominent für diese Einschätzung ist Sarno: *Gli »Eroici furori« di Giordano Bruno come un canzoniere d'amore* (1920) und ders.: *La genesi degli »Eroici furori« di Giordano Bruno* (1920); auch Schmidt: *Zum Problem des Heros bei Giordano Bruno* (1968) vertritt diese These.

¹³³ Farinelli: *Il Furioso nel labirinto* (2000), S. 216–278 (»L'adesione al codice petrarchista: ruolo del pubblico e peso della tematica gnoseologica«).

¹³⁴ Bruno fügt in die *Eroici furori* insgesamt vier Sonette von Tansillo in weitestgehend wörtlichem Zitat ein. Sie fallen allerdings gegenüber allen übrigen, von Bruno selbst verfaßten Sonetten ›aus dem Rahmen‹: im wörtlichen Sinne,

nahe, die *Eroici furori* im ›System‹ des Petrarkismus zu verorten¹³⁵, in ihnen eine eigenwillige Auseinandersetzung mit einer seit zwei Jahrhunderten von Petrarcas *Canzoniere* geprägten europäischen Lyrik zu erkennen, und dies umso mehr, als die *Eroici furori* keinem Geringeren als Sir Philip Sidney gewidmet sind. Und doch wird gerade aus den an Zahl keineswegs geringen petrarkisch-petrarkistischen Referenzen die Differenz deutlich. Der Musenanruf, so haben wir gesehen, ist invertiert in eine intellektuelle und poetische Selbstbehauptung. Auch ist es verfehlt – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen –, aufgrund der Pfeilschuß-Motivik (»chi sì m'ha punt' il cor è un sol dardo« [54]), im ganzen aufgrund der Bildlichkeit des Liebeskriegs das dritte Sonett des ersten Dialogs des Ersten Teils als *innamoramento*-Sonett zu typisieren¹³⁶; denn in Rede steht nicht ein sich plötzlich Verliebender, sondern der furioso, dessen Begehren keinen Anfang und kein Ende kennt, insofern es sich auf das absolute Eine richtet – deutlich herausgestellt durch den rekurrenten Gebrauch der Wörter un/uno und sol/sola in

insofern sie in der Originalausgabe von 1585 nicht wie die übrigen – brunianischen – Sonette von einer Schmuckborte gefaßt, sondern in den Text integriert sind; im übertragenen Sinne, insofern sie keine Fortführung in Variation eines vorangegangenen Sonetts sind, sondern die Abfolge sistieren; sie haben eher illustrierende Funktion. Rowland: *Giordano Bruno e Luigi Tansillo* (2003) sucht die Aufnahme der Figur des Tansillo zu begründen und macht – neben anderen – den keineswegs überzeugenden und durch die Texte auch nicht belegten Vorschlag, daß sie eine maieutische Funktion für den Nolaner und die *Eroici furori* habe ganz wie Sokrates für Platon und das *Symposion*.

¹³⁵ Insbesondere Mehltreter: *Giordano Bruno und der Petrarkismus* (2003), hat einlässlich den Versuch unternommen, Brunos *Eroici furori*, näherhin deren erste vier Dialoge, »als modifizierten *canzoniere* in freier Umprägung des Petrarkischen Musters [zu] lesen« (ebd., S. 170). Die Argumente scheinen vorderhand überzeugend, doch verkennt das akribische Aufzeigen von ›Systemreferenzen‹ die Besonderheit der *Eroici furori*: nicht nur, daß diese sich nicht auf ›Referenzen auf das petrarkistische System‹ reduzieren lassen, behaupten sie vielmehr in Gegenstand und Form uneingeschränkte Eigenständigkeit. Darauf wird im Folgenden zurückzukommen sein.

¹³⁶ So wiederum Mehltreter: *Giordano Bruno und der Petrarkismus* (2003), S. 158–160.

den beiden Terzetten.¹³⁷ Die Bezüge bleiben auch dann, wenn sie offensichtlich scheinen wie im Falle des Passer-Sonetts, superfiziell. Erhalten doch die Bilder, so sie dem petrarkisch-petrarkistischen Inventar entnommen sind, eine gänzlich differente Validierung: Sie sind Ausdruck eines Denkens, das in der spekulativen Philosophie des Nolaners gründet und das gerade Petrarca's *atra voluptas* wie auch das petrarkistische Spiel mit einer auf sich selbst bezogenen Dichtung überwinden will. Das ist kurz zu erläutern.

Bruno fällt über Petrarca gleich im *Argomento* ein harsches, ja böserartiges Urteil:

E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscano poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere, e forzarommi di persuader ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale [...] (14)

Die Laura-Liebe als gewöhnlich, niedrig, gar tierisch zu bezeichnen, dürfte in der Hochzeit des europäischen Petrarkismus beispieillos sein. Nicht einmal die Antipetrarkisten wendeten sich mit ihrer ridikülisierenden Polemik direkt gegen den lorbeergeschmückten Dichter. Doch auch diese übersät Bruno mit Hohn und Spott: Sie hätten sich verstiegen, »das Lob der Fliege, der Küchenschabe, des Esels, des Silen, des Priapus«¹³⁸ zu besingen, und deren Nachäffer hätten zum Lob des

¹³⁷ Der Kommentar: »Qua un ›oggetto riguarda‹, a cui è volto con l'intenzione. Per ›un viso‹ con cui s'appaga ›ingombra la mente‹. ›In una sola beltade‹ si diletta e compiace; e dicesi ›restarvi affiso‹, perché l'opra d'intelligenza non è operazione di moto, ma di quiete. E da là solamente concepe quel ›dardo‹ che l'uccide, cioè che gli costituisce l'ultimo fine di perfezione. ›Arde per un sol fuoco‹, cioè dolcemente si consuma in uno amore.« *Furori* I,1 (54).

¹³⁸ *Furori, Argomento* (14): »[...] gli altri [...] han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo [...]«.

Nachtpotts, des Dudelsacks, der Saubohne, des Bettes, der Lüge, der Ehrlosigkeit, des Ofens, des Hammers, der Hungersnot Verse geschrieben¹³⁹. Nun könnte man derartige Äußerungen als Strategien der Distanznahme werten, ihnen für die Beantwortung der Frage, ob die *Eroici furori* das petrarkisch-petrarkistische ›System aktualisieren‹¹⁴⁰, wenig Belang beimessen, wenn sich nicht ganz offensichtlich andere Kriterien anböten: auch hier eine ausdrückliche Stellungnahme, auch hier der textuelle Befund. Der *Argomento* und mit ihm die *Eroici furori* setzen ein mit folgenden Worten:

È cosa veramente, o generosissimo Cavalliero, da basso, bruto e sporco ingegno d'essersi fatto costantemente studioso, et aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d'un corpo femminile. Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso: per dovenir or freddo, or caldo, or fervente, or tremante, or pallido, or rosso, or in mina di perplesso, or in atto di risoluto; un che spende il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello con mettere in concetto, scritto, e sigillar in publici monumenti, quelle continue torture, que' gravi tormenti, que' razionali discorsi, que' faticosi pensieri, e quelli amarissimi studi destinati sotto la tirannide d'una indegna, imbecille, stolta e sozza sporcizia? (4)

Es scheint, als spotte Bruno über die Laura-Liebe Petrarca's, schmähe eine Liebe zu einer irdischen Frau als niedrige Fleischeslust. Die Wahl der Worte und der Bilder wiederum sind ganz in der Manier der zeitgenössischen Antipetrarkisten. Doch der Schein trügt. Bruno hat nicht vor allem Sprache, Stil, Bildlichkeit des petrarkischen *Canzoniere* im

¹³⁹ *Furori, Argomento* (14/16): »[...] scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; [...]«

¹⁴⁰ Zum ›petrarkistischen System‹ siehe unter anderen die Beiträge in Hempfer/Regn (Hgg.): *Der petrarkistische Diskurs* (1993).

Visier¹⁴¹; Bruno zielt aufs Ganze, auf das Konzept einer Liebe, die im Modus der *contrari affetti* die peinigende Abkehr von göttlicher Ordnung und die lustvolle Verfallenheit an die irdische Welt besingt – nicht ohne einer Reue Ausdruck zu geben. Der Nolaner unterstellt dem toskanischen Dichter die eifrige Pflege einer Melancholie¹⁴² – Voraussetzung und Gewähr dichterischer Kreativität¹⁴³, und er hat damit den wesentlichen Punkt getroffen. Der physiologische und psychologische Befund entspricht aufs genaueste den Erkenntnissen, die das 16. Jahrhundert vom Melancholiker hatte¹⁴⁴, und er nimmt in frappanter Weise Goethes Tasso-Figur¹⁴⁵ voraus. Doch die physio-psychologische Oberfläche

¹⁴¹ Letztlich werden Petrarkisten und Antipetrarkisten unterschiedslos in ihrem nichtigen Tun verhöhnt: »Ecco vergato in carte, rinchiuso in libri, messo avanti gli occhi, et intonato a gli orecchi un rumore, un strepito, un fracasso d'insegne, d'imprese, de motti, d'espistole, de sonetti, d'epigrammi, de libri, de prolissi scartafazzi, de sudori estremi, de vite consumate, con strida ch'assordiscon gli astri, lamenti che fanno ribombar gli antri infernali, doglie che fanno stupefar l'anime viventi, sospiri da far exinanire e compatir gli dèi, per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, per quel labro, quel crine, quella veste, quel manto, quel guanto, quella scarpetta, quella pianella, quella parsimonia, quel risetto, quel sdegnosetto, quella vedova fenestra, quell'esclissato sole, quel martello; quel schifo, quel puzzo, quel sepolcro, quel cesso, quel mestruo, quella carogna, quella febre quartana, quella estrema ingiuria e torto di natura: che con una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno, un circeo incantesimo ordinato al servizio della generazione, ne inganna in specie di bellezza.« (*Furori, Argomento*, 4/6)

¹⁴² *Furori, Argomento* (4): »Che spettacolo [...] più vile et ignobile [...], che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso [...]«

¹⁴³ So bereits Aristoteles, *Problemata Physica* XXX,1.

¹⁴⁴ Zur Melancholie in der Frühen Neuzeit siehe die weitestgehend noch immer gültige Studie von Klibansky/Panofsky/Saxl: *Saturn and Melancholy* (1964 u. ö.) – Grundlegend für die Melancholie-Diskussion des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts ist Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, zuerst 1617.

¹⁴⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Siehe dazu u. a. Maria Moog-Grünewald: *Tassos Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung*, in: *arcadia* 21 (1986), S. 113–128.

hat eine Tiefendimension. Die Laura-Liebe Petrarcas wird in dem ihr eigenen Wesen begründet: als Folge und Ausdruck einer Melancholie im Verständnis von *acedia*, wie sie insbesondere der Aquinate in seiner *Summa theologica* bestimmt: als »tristitia de bono spirituali in quantum est bonum divinum«¹⁴⁶, als Betrübnis, ja Verzweiflung darüber, dem göttlichen Heil nicht zugänglich zu sein. *Acedia* ist eine der sieben Hauptsünden – und eine ihrer Töchter ist *curiositas*, Neugierde¹⁴⁷. Als Reaktion auf die Körper und Geist lähmende *acedia* sucht *curiositas* nach Auswegen, indem sie auf das Viele in der Welt das Interesse lenkt und damit ablenkt von der Misere der Seele¹⁴⁸. In diesem Verständnis ist der erste, bereits oben zitierte Satz des *Argomento* zu lesen: »È cosa veramente [...] da basso, bruto e sporco ingegno [...] [d']aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d'un corpo femminile« (4). Die interessierte Neugierde aber, die nurmehr der Schönheit des weiblichen Körpers gilt, ist die Neugierde des Melancholikers: eines »uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso« (ebd.). Und dieser Melancholiker ist kein anderer als Petrarca, jener toskanische Dichter, der sich an den Ufern der Sorgue nach einer Frau aus Vaucluse verzehrte, dessen Verstand (»il proprio ingegno«) zu nichts Besserem taugte, als seiner Melancholie eifrig Nahrung zu geben (»volsse studiosamente nodrir quella melancolia«). Beweis dessen ist der *Canzoniere* und deutlicher noch das *Secretum*. In jenem lateinischsprachigen

¹⁴⁶ Thomas von Aquin: *Summa theol.* 2–2 q. 35. – *Quaestio* 35 ist »De *acedia*« übertitelt. Der systematische Ort der Erörterung von *acedia* bzw. *tristitia* bzw. *dolor* ist das Lehrstück über die drei theologischen Tugenden (2–2 q.1–44), das dem Lehrstück über die vier Kardinaltugenden vorausgeht. Die theologischen Tugenden sind Glaube (q.1–16), Hoffnung (q.17–22) und Liebe (q.23–44). Der Traktat über die Liebe fragt zunächst nach der Liebe selbst (q.23–27), sodann nach ihren Früchten (q.28–33) sowie nach den Haltungen und Affekten, die diesen entgegenstehen (q.34–43). Unter den Früchten der Liebe ist die erste Frucht die Freude, *gaudium* (q.28). Während der Haß, *odium* (q.34), der Liebe selbst entgegensteht, stehen der Freude zwei Haltungen entgegen, die Gleichgültigkeit, *acedia* (q.35), und der Neid, *invidia* (q.36).

¹⁴⁷ So wiederum Thomas von Aquin: *Summa theol.* 2–2 q.35 a.4.

¹⁴⁸ Zu diesem Komplex siehe Moog-Grünwald: *Vorbemerkung* (2002).

dialogischen Monolog¹⁴⁹ mit dem genauen Titel *De secreto conflictu curarum mearum*¹⁵⁰ erkennt die Figur des ›Franciscus‹ unumwunden an, von wenigstens zwei Hauptsünden befallen zu sein: der accidia¹⁵¹, wofür spätestens seit dem beginnenden 16. Jahrhundert in ungenauer Verwendung der Begriff ›Melancholie‹ steht, und der superbia; letztere äußert sich als Folge der ersteren in Ruhmsucht, gloria, und in amor, der Liebe zu Laura, i. e. zur Dichtung, ihrerseits Ausdruck der curiositas. Wenn ›Franciscus‹ am Ende des *Secretum* seinem Dialogpartner ›Augustinus‹ unumwunden zugesteht, daß er den Weg zurück zu Gott nicht mehr zu gehen vermag, auch wenn er solchermassen seine Seelenruhe wiederfände, daß ihn vielmehr die geschäftige, unruhige Welt und das, was in ihr zu besorgen ist, das Dichten, die Dichtung, unwiderstehlich anziehen, fällt er eine Entscheidung, die Bruno als Ausdruck »eines niedrigen, groben und schmutzigen Geistes« verurteilt. Das Verlangen des ›Franciscus‹, zugleich des Francesco Petrarca, gilt den irdischen Dingen, nicht den himmlischen – so zumindest die vielleicht etwas vereinfachende Sicht Brunos. Allerdings könnte der das fiktive Gespräch beendende Satz des ›Franciscus‹ – »[...] desiderium frenare non valeo« – »[...] ich kann mein Verlangen nicht zügeln« auch von Bruno formuliert sein, wenn nicht der Gegenstand, auf den das Verlangen sich richtet, ein gänzlich anderer wäre: nicht die irdische Schönheit, gar eines weiblichen Körpers (»la bellezza d'un corpo femminile«), im besonderen weltlicher Ruhm durch Dichtung, vielmehr die göttliche Schönheit, das absolute Eine – jenseits der irdischen Welt. Deutlich grenzt Bruno die heroischen Leidenschaften von der in seinen Augen gewöhnlichen Leidenschaft eines Petrarca¹⁵² ab – der Unterschied liegt

¹⁴⁹ Er wurde in den Jahren zwischen 1348 und 1352 verfaßt.

¹⁵⁰ Aus der Vielzahl der Forschungsarbeiten zum *Secretum* siehe insbesondere Küpper: *Das Schweigen der Veritas*. (1991) sowie das Nachwort zu einer jetzt wieder vorliegenden zweisprachigen Ausgabe von Regn und Huss: *Pluralisierung von Wahrheit im Individuum* (2004). Zum Verhältnis von Melancholie und Kreativität jetzt Moog-Grünewald: *Petrarcas Secretum* (2014).

¹⁵¹ Petrarca wählt statt der gräzisierungsschreibweise ›acedia‹ die lateinische Variante ›accidia‹.

¹⁵² Siehe dazu den deutlichen Hinweis auf die petrarkische ›atra voluptas‹ in *Furori, Argomento* (6): »La quale (i. e. die trügerische Schönheit) insieme