

Jan Hendrik Buchholz

Das Theater der Erinnerung

Giordano Brunos *Candelaio* im Spiegel seiner Philosophie

Magisterarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 2003 Diplom.de
ISBN: 9783832492168

Jan Hendrik Buchholz

Das Theater der Erinnerung

Giordano Brunos Candelaio im Spiegel seiner Philosophie

Jan Hendrik Buchholz

Das Theater der Erinnerung

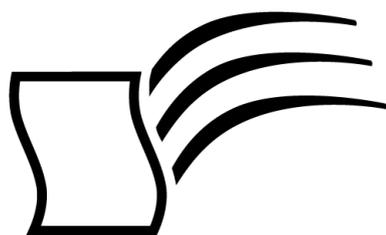
Giordano Brunos „Candelaio“ im Spiegel seiner Philosophie

Magisterarbeit

Freie Universität Berlin

Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

Abgabe Juli 2003



Diplom.de

Diplomica GmbH _____
Hermannstal 119k _____
22119 Hamburg _____

Fon: 040 / 655 99 20 _____
Fax: 040 / 655 99 222 _____

agentur@diplom.de _____
www.diplom.de _____

ID 9216

Buchholz, Jan Hendrik: Das Theater der Erinnerung - Giordano Brunos „Candelaio“ im Spiegel seiner Philosophie

Hamburg: Diplomica GmbH, 2006

Zugl.: Freie Universität Berlin, Magisterarbeit, 2003

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Diplomica GmbH

<http://www.diplom.de>, Hamburg 2006

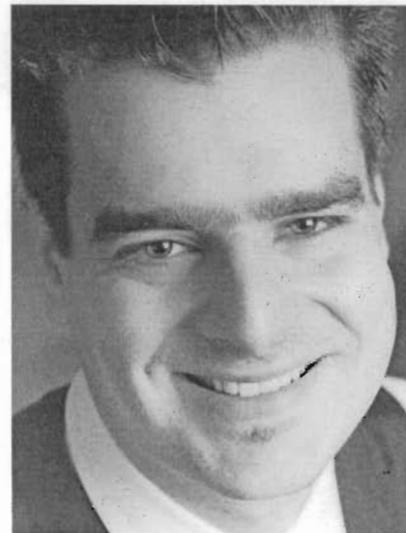
Printed in Germany

■ Lebenslauf

■ Zu meiner Person

Name Jan Hendrik Buchholz
Anschrift Plathnerstraße 52
30175 Hannover
☎ 0511 8074664
e-mail: jabuch@gmx.de

Geburtsdatum 29. Juni 1976
Geburtsort Stadtoldendorf
Staatsangehörigkeit deutsch
Familienstand ledig



■ Studium

10/1997 bis 09/2000 Theaterwissenschaft, Germanistik, Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig

04/1999 bis 06/1999 Tutor unter Frau Prof. Dr. Gerda Baumbach

01/2000 Zwischenprüfung: Note 1,7

10/2000 bis 03/2004 Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin
Abschluss Magister Artium: Note 1,0

■ Zivildienst

08/1996 bis 04/1997 Evangelische Stiftung Alsterdorf, Hamburg
(Heinrich Sengelmann Krankenhaus)

05/1997 bis 08/1997 Evangelische Stiftung Alsterdorf, Hamburg
(Michelfelder Haus)

■ Schulausbildung

07/1983 bis 06/1996 Grundschule Prisdorf
Johannes-Brahms-Schule Pinneberg
Abschluss Abitur: Note 2,3

■ Praktika

06/2005 bis 08/2005 Praktikum bei Radio Schleswig-Holstein, Kiel

04/2005 bis 05/2005 Praktikum am Göttinger Tageblatt

02/2005 Hospitation am NDR, Landesfunkhaus Niedersachsen

12/2004 bis 01/2005 Praktikum und freie Mitarbeit an der Leipziger Volkszeitung

10/2004 bis 11/2004 Praktikum beim Hoffmann&Campe Verlag, Hamburg (Abteilung Rechte und Lizenzen)

12/2001 bis 02/2002 Regieassistent am Deutschen Theater Göttingen unter Markus Steinhoff

10/2001 bis 12/2001 Regiehospitant am Thalia Theater Hamburg unter Andreas Kriegenburg

01/1994 bis 02/1994 Wirtschaftspraktikum bei den Uetersener Nachrichten

Inhalt.

Abkürzungsverzeichnis.	V
1. Einleitung.	VI
1.1 Forschungsstand.	VI
1.2 Methodischer Ansatz.	VII
1.3 Begriffsklärung.	X
1.3.1 Theater der Erinnerung.	X
1.3.2 Spiegel.	XI
1.4 Zur Wahl der Übersetzung.	XII
2. Struktur des Bewusstseins.	1
2.1 Tanz der Götter: <i>Über die Monas, die Zahl und die Figur.</i>	1
2.1.1 Die <i>Monas</i> , gelesen als Versuch über die euklidische Geometrie.	2
2.1.2 Die <i>Monas</i> , gelesen als Entwurf eines Gedächtnisses.	7
i. Ein universeller Abzählvers: der Inhalt.	7
ii. <i>memoria e ingegno</i> , Erinnern und Weiterdenken: die Struktur.	12
iii. Abschweifen im Überschwang: der Stil.	16
2.1.3 Die <i>Monas</i> , gelesen als Entwurf eines <i>magischen</i> Gedächtnisses.	18
2.2 Krieg der Kräfte: <i>Über die heroischen Leidenschaften.</i>	24
2.3 Körper als Kerker: <i>Die Kabbala des Pegasus.</i>	37
2.4 Zwischenfazit.	43
Exkurs: Poesie der Polygone. Bruno vs. Vico	44
i. Formen „unvernünftiger“ Wahrheit.	51
a) Der <i>senso commune</i>	51
b) <i>memoria, fantasia</i> und <i>ingegno</i>	55
c) Die <i>universali fantastici</i>	57
d) Die <i>poetische Wahrheit</i>	60
ii. Eine Ursprache, die es noch zu schreiben gilt: das <i>Dizionario Mentale Comune.</i>	64

iii. Apologie des Scheiterns: Vicos „sinnvolle“ Fehler.	67
iv. Poetische Heroen, heroische Poeten:	
Geometrisierung des Wissens.	70
v. Nachsatz.	73
3. Bilder des Gedächtnisses.	74
3.1 Vorbetrachtung: Metapher und Kognition.	74
3.2 Licht und Schatten: Vom Höhlengleichnis zur Kinematographie.	80
3.3 „Ackern auf dem phantastischen Feld“:	
Vom Taubenschlag zum Labyrinth.	87
3.4 Der ewige Augenblick.	
<i>Die Hoffräulein</i> als Erklärungsmodell für Brunos Spiegelmetapher.	96
3.5 Eindruck der Siegel: Von der Wachstafel zum Taschenrechner.	100
4. Komödie des Wissens? Brunos <i>Candelaio</i>	108
4.1 Losfahren von der <i>Molo del silenzio</i> : die Schiffsmetapher.	108
4.2 Pedanterie und Possenreißerei: die Sprache.	120
4.3 Scharlatan und Liebeswahn: der magische Ort.	133
4.4 Zwischen Kesseln und Fesseln: Spuren von Philosophie.	146
4.5 Schau, Spiel und Verkleidung: zur Struktur des Stückes.	153
5. Zusammenfassung und Ausblick.	160
Abbildungen.	163
Verwendete Literatur.	167
Sonstige Hilfsmittel.	175

Abkürzungsverzeichnis.

- Kabbala** Bruno, Giordano (1585, 2000): Die Kabbala des Pegasus. Hamburg.
- Leidenschaften** Bruno, Giordano (1585, 1989): Von den heroischen Leidenschaften. Hamburg.
- Monas** Bruno, Giordano (1591, 1991): Über die Monas, die Zahl und die Figur als Elemente einer sehr geheimen Physik, Mathematik und Metaphysik. Hamburg.
- Schatten** Bruno, Giordano (1582, 1999): Über die Schatten der Ideen. In: Samsonow, Elisabeth von (Hrsg.): Giordano Bruno. München. S. 229-241.
- SN** Vico, Giambattista (1744, 1924): Die Neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. München.
- Ursache** Bruno, Giordano (1584, 1986): Über die Ursache, das Prinzip und das Eine. Stuttgart.
- Vertreibung** Bruno, Giordano (1584, 1999): Die Vertreibung der triumphierenden Bestie. In: Samsonow, Elisabeth von (Hrsg.): Giordano Bruno. München. S. 242-292.

1. Einleitung.

1.1 Forschungsstand.

Am 17. Februar 1600 wurde auf dem Campo de' Fiori in Rom ein Mann hingerichtet, dessen exponierte Stellung im Kreis bedeutender Renaissancephilosophen es in weiten Teilen erst noch zu entschlüsseln gilt. Denn sein Feuertod unter den Augen der Inquisition hat in der Vergangenheit bei zahlreichen Forschern eher dazu geführt, in Giordano Bruno zunächst lediglich den Märtyrer zu sehen, während sein Denken in den Dienst verschiedenster gesellschaftlicher Haltungen gestellt wurde – motiviert durch den Wunsch, „neben ihm verbrannt zu erscheinen, um von seinem Opfer-Nimbus zu profitieren“¹. In der Tat konstatieren so unterschiedliche Bruno-Forscher wie Elisabeth von Samsonow², Gerhard Wehr³ oder Jochen Kirchhoff⁴ die zahlreichen Indienstnahmen und Ent/stellungen der Philosophie Brunos in der langen, wechselvollen Geschichte ihrer Rezeption.

Solches Verhalten indes hat dem Verständnis des Nolaners⁵ eher geschadet denn genutzt: Der klare Blick in Bezug auf seine Schriften erscheint oft merkwürdig vernebelt, vom Aschenrauch seines Scheiterhaufens gleichsam in einen mystischen Schleier gehüllt. Dies äußert sich vor allem in einer Lesehaltung, die in ihrer Tendenz auf dem hermetischen Charakter und damit auf einer prinzipiellen Unverständlichkeit der Bücher insistiert, die lediglich dem **Verbotenen**, weil Ketzerischen nachspürt und damit letztlich einen gewissen Hang zur Mutlosigkeit offenbart. So schreibt Douwe Draaisma – er bezeichnet Bruno als „Hohepriester des Hermetismus“ und „sonderbaren Magister“ – noch 1999: „Trotz der Erläuterungen, die Bruno gegeben hat, gehört sein Gedächtnissystem zu den unergründlichsten Entwürfen, die die *ars memoriae* hervorgebracht hat.“⁶ Zwar hat es inzwischen erste Versuche gegeben, die dem Nolaner angedichtete Rolle als einem „Verkünder einer spekulativen Weltsicht“⁷ zu falsifizieren, so beispielsweise

¹ Peter Solterdijk in: Samsonow (1995, 1999), S. 9

² Samsonow (1995, 1999), S. 36ff.

³ Wehr (1999), S. 137ff.

⁴ Kirchhoff (1980, 2000), S. 11

⁵ Diesen Namen gab sich der aus Nola Stammende voll Stolz auf seine „vulkanische“ Herkunft selbst.

⁶ Draaisma (1995, 1999), S. 51

⁷ Kirchhoff (1980, 2000), S. 11

durch Elisabeth von Samsonow. Doch auch sie verweist auf den „Vorwurf magischer Geheimniskrämerei gegenüber den symbolischen Arbeiten Brunos“⁸.

1.2 Methodischer Ansatz.

Auch wenn dieser Vorwurf wohl kaum prinzipiell entkräftet werden kann (Bruno selbst war es nie um allgemeine Verständlichkeit zu tun⁹): Gerade der Theaterwissenschaft kommt die Möglichkeit zu, seine Gedanken den **Schatten** geheimwissenschaftlicher Ver/klärung zu entreißen und wieder ins rechte **Licht**¹⁰ zu rücken. Sie kann dies nicht zuletzt in Bezugnahme auf ein besonderes Werk des Philosophen, den 1582 veröffentlichten *Candelaio* (Kerzenmacher). Ihren besonderen Stellenwert verdient diese Arbeit schon aufgrund der Tatsache, dass Philosophen selten auch Komödienschreiber sind. Hinzu kommt, dass das Stück im gleichen Jahr erschien wie zwei der bedeutenden mnemotechnischen Schriften Brunos: die **Schatten** und die *Ars memoriae*. Damit gehört es nicht nur zu den ältesten erhaltenen Werken des Nolaners¹¹: Man ist auch versucht, bei Bruno **Gedächtniskunst** und **Theaterkunst** in Analogie zu setzen. Ob dieses Vorgehen legitim ist, soll auf den nächsten Seiten geklärt werden.

Freilich kann eine solche Klärung nur durch behutsame Annäherung an den Gegenstand erfolgen. Hieraus ergibt sich eine klare Struktur der Arbeit: Von drei unterschiedlichen Punkten aus – die wesentliche Positionen von Brunos Denken markieren und also auch auf einem repräsentativen Querschnitt seiner philosophischen Schriften fußen – soll das Thema zunächst gleichsam **eingekreist**¹² werden. In einem ersten Schritt wird es darum gehen, die Sonderstellung von Brunos Gedächtniskunst innerhalb der langen und reichen Tradition von Gedächtnistheatern, speziell im Zeitalter der Renaissance herauszuarbeiten, indem die eigenwillige Struktur der **Monas** anhand dreier Interpretationsansätze „durchgespielt“ wird. Erinnerung, so wird dabei zu zeigen sein, ist für Bruno ein komplexes System der Vermittlung durch **Bilder**, auf deren Grundlage das Gedächtnis gleichsam **inszeniert** wird.

Der These, dass Bruno „nichts mehr interessiert zu haben“ scheint „als der Moment oder der Punkt, in oder an dem die Welt ins Bewußtsein oder das

⁸ Samsonow in: Bruno (1591, 1991), S. IL

⁹ Vgl. hierzu Bruno (1584, 1999 b), S. 435 und Wehr (1999), S. 49ff.

¹⁰ Zum besonderen Verhältnis von **Licht und Schatten** bei Bruno vgl. Abschnitt 3.2.

¹¹ Seine Jugendschrift *De segni die tempi* muss als verloren gelten.

Bewußtsein in die Welt übergeht“¹³, wird insbesondere der Abschnitt über den „Krieg der Kräfte“ Rechnung tragen. Eher noch als von einem **Moment** oder **Punkt** kann man bei Bruno von einem **Augen/blick** der Erkenntnis sprechen, einem plötzlichen Umschlagen von Täuschung in **Ent/täuschung**. Der Mensch wird durch die Liebe – für Elisabeth von Samsonow kommt ihr in der Philosophie des Nolaners die „bedeutendste Rolle unter den Affekten zu“¹⁴ – verwandelt.

Der dritte Schwerpunkt fokussiert den Blick auf eine wiederkehrende Vorstellung Brunos: Der menschliche Körper wird als Kerker empfunden, in dem wir „durch aller kleinste Löcher normalerweise ein paar Arten von Wesen betrachten können, wie es andersherum möglich ist, den ganzen Horizont der natürlichen Formen klar und offen zu sehen, wenn wir uns außerhalb des Gefängnisses befinden.“¹⁵ Die Möglichkeit einer solchen **Verschmelzung** sieht Bruno in seiner auf dem Pythagorismus fußenden Idee der Seelenwanderung, welche er in der **Vertreibung** und der **Kabbala** entwickelt, verbunden mit der utopischen Vorstellung einer umfassenden Neuordnung des Wissens, welche letztlich „die ethische Dimension deutlich [macht], die Bruno der Naturerkenntnis zuschreibt, denn sie dient letztendlich dazu, besseren Glauben hervorzubringen.“¹⁶ Sein Hang zur Systematisierung des Wissens, der sich im Rahmen dieser Untersuchung offenbart, wird in einem anschließenden Exkurs mit der **SN** abgeglichen werden.

(Sprach-)Bilder, dies wird sich zunehmend bestätigen, spielen eine maßgebliche Rolle in der Philosophie des Nolaners. Der zweite Teil der Arbeit wird daher dem wesenhaften Zusammenhang von Metaphern und Kognition nachgehen und einige der wichtigsten von Bruno verwendeten Metaphern im Prozess ihrer historischen Entwicklung abhandeln. Auf die Bedeutung von Metaphern in der Wissenschaftssprache hat Gert Mattenklott hingewiesen¹⁷, und auch Sigrid Weigel spricht vom „kreativen Einsatz von Metaphern in der Sprache der Wissenschaft“¹⁸. Zeigen sich in den Bildern Brunos möglicherweise Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, die „sich auch als Katalysator eines kreativen Denkstils“¹⁹ erweisen?

¹² Zur Bedeutung der Kreisbewegung vgl. Abschnitt 2.1.

¹³ Samsonow (1995, 1999), S. 13

¹⁴ Ebd., S. 26

¹⁵ Bruno (1585, 2000), S. 52

¹⁶ Kai Neubauer in: Bruno (1585, 2000), S. 82

¹⁷ Mattenklott (2003)

¹⁸ Weigel (2003), S. 234

¹⁹ Schramm (2003), S. 15

Erst nachdem diese Vorarbeit geleistet ist, darf sich der Blick auf den *Kerzenmacher* richten. Dabei verdient zunächst die eigenwillige **Struktur** des Stückes besondere Aufmerksamkeit. Bruno wendet sich in seinem Werk vor allem gegen drei negative Tendenzen seiner Zeit: die triebgesteuerte Liebe, Geldgier und Gewinnsucht sowie die Pedanterie der Scholasten. Ihnen und ihren Vertretern in der Komödie – Bonifacio, Bartolomeo und Mamfurio – wird jeweils ein eigener Abschnitt gewidmet. (Da sich um diese Figuren die maßgeblichen Handlungsstränge spinnen, kann auf eine eingehende Inhaltsangabe verzichtet werden.) In diesem Zusammenhang wird zu zeigen sein, dass Bruno keineswegs die Liebe **an sich** ablehnt, sondern eben nur deren **Entartung**. Eine besondere Bedeutung kommt außerdem dem Spiel mit Masken bzw. Verkleidungen zu. Hierin scheint ein probates Mittel gegen die Unsicherheiten und Widrigkeiten des Zeitalters zu liegen.

Dass Bruno sich zur Unterstützung der eigenen philosophischen Theorien gern bei Naturwissenschaften und Künsten bediente, wird von der Forschung kaum ernsthaft bestritten.²⁰ So schreibt Ferdinand Fellmann in seinem Kommentar zu den **Leidenschaften**: „Die Gesetze des Kosmos interessieren ihn nur insoweit, wie sie ihm gestatten, das Selbstbewußtsein des Menschen im Verhältnis zur Welt neu zu definieren.“²¹ Doch seine Behandlung anderer Wissensgebiete geht über eine bloße Aneignung brauchbarer Elemente weit hinaus. Vielmehr integriert er sie in ein interdisziplinär operierendes Denkvermögen, mit dessen Hilfe sich das Weltwissen entfalten lässt. Ganz gleich, wie dieses Vermögen sich im Einzelfall letztlich ausgestaltet, seine Struktur ist ein zutiefst theatrales System der Vermittlung. Ob sich im *Kerzenmacher* der Prototyp einer solchen **Komödie des Wissens** findet, wird abschließend zu klären bleiben.

Gegenstände wie diese bringen es wahrscheinlich mit sich, dass man um so stärker darauf gestoßen wird, auch den **eigenen** Erkenntnisprozess zu reflektieren. Denn oft reifen durch das Lesen und Weiterdenken griffige, gebündelte Sentenzen heran, die, einmal aufgeschrieben, zwar „gut klingen“, beim näheren Hinsehen jedoch merkwürdig **inhaltsleer** erscheinen, da ihnen der gesamte substantielle Unterbau fehlt. Hieraus resultiert die womöglich spannendste Tätigkeit, zugleich die größte Schwierigkeit wissenschaftlichen Arbeitens: Von den Ideen auf ihre

²⁰ Vgl. u. a. Kirchhoff (1980, 2000), S. 60 sowie Martin Mulsow in: Bruno (1591, 1991), S. 197.

²¹ Fellmann in: Bruno (1585, 1989), S. VII

Quelle zu schließen, den Argumentationsgang vom Ende her aufzurollen, kurz, den Erinnerungsspuren zu folgen, um sich damit der eigenen Gedanken, für sich selbst und für andere, rückzuversichern. Daher finden sich an entsprechenden Stellen der Arbeit, gleichsam an „neuralgischen Punkten“, kurze Einschübe, die diesem Prozess der Selbstreflexion Rechnung tragen, ihn begleiten sollen – um letztlich vielleicht sogar eine Ahnung davon zu erhalten, „woher eigentlich unsere entscheidenden ‚Einfälle‘ kommen“, und zwar „in dem Sinne, daß etwas Fremdes ins ‚Haus‘ unseres Denkens hereinbricht“²² – bzw. „in die Räume unseres Denkens ‚einfällt‘“²³.

1.3 Begriffsklärung.

1.3.1 Theater der Erinnerung.²⁴

Das oben beschriebene System der Vermittlung arbeitet auch der Antwort auf die Frage zu, was der Begriff eines **Theaters der Erinnerung** in Bezug auf Brunos Philosophie meint: Das Erinnernte wird gleichsam auf die **Bühne des Wissens** gestellt und mit anderen Standpunkten konfrontiert. In diesem Prozess ständigen Entgegenstellens und Abgleichens erhält sich das Gedächtnis lebhaft. **Bewegung** und **Ver/wandlung**²⁵ – oft ist man gar versucht, von einem **Tanz** zu sprechen²⁶ – ebenso wie die Integration von Wissen unterschiedlichster Färbung und Herkunft in einen gemeinsamen Kosmos sind wesentlichen Prinzipien der Philosophie Brunos.²⁷ Letztere hat sicherlich etwas mit dem besonderen **Punkt des Übergangs** zu tun, welchen Bruno markiert. Hans Blumenberg sieht ihn als eine Gestalt der „Epochenschwelle“, der zwar einige Forschungsergebnisse der neuzeitlichen Naturwissenschaft vorweggenommen, insofern also das Mittelalter partiell überwunden habe, zu den eigentlichen „Grundformeln der Neuzeit“ jedoch nicht vorgestoßen sei.²⁸ Er stehe damit gleichsam zwischen beiden Epochen.²⁹ Nun haftet solchen Momenten des Übergangs gleichzeitig immer auch die **Tendenz des Verschwindens** an, was sie, eingedenk ihres transitorischen Charakters, in die unmittelbare Nähe von Theater rückt.

²² Schramm (1996), S. IX

²³ Schramm (2003), S. 9f

²⁴ Vgl. Schramm (1996), S. IX. Matussek (2001a) liefert eine komprimierte Darstellung des Begriffs.

²⁵ Vgl. hierzu v. a. Abschnitt 2.2 und 4.5.

²⁶ Vgl. Abschnitt 2.1.

²⁷ Das erkennt, bei aller „Geheimniskrämerei“ um Brunos *ars memoriae*, auch Douwe Draaisma [vgl. Draaisma (1995, 1999), S. 51].

²⁸ Kirchhoff (1980, 2000), S. 10

²⁹ Ebd.

Brunos Scheiterhaufen, so ist man versucht zu sagen, ist die Fackel, welche dem Zeitalter der Renaissance den Weg in die Frühe Neuzeit leuchtet. Tatsächlich betrachtete der Nolaner sich selbst „als eine Art Lichtbringer am Ende einer langen Epoche der geistigen Dunkelheit, gleichsam auf einem Wellenkamm der Geschichte, wo der dialektische Umschlag vom Dunkel ins Helle erfolgt.“³⁰ Im *Aschermittwochsmahl* schreibt Bruno, er habe

„den menschlichen Geist und die Erkenntnis befreit, die in dem engen Kerker der irdischen Lufthülle eingeschlossen waren und aus dem sie nur wie durch schmale Schlitze die entferntesten Sterne erblicken konnten. [...] Da kam der Nolaner und hat die Lufthülle hinter sich gelassen, ist in den Himmel eingedrungen, hat die Sterne durchmessen, die Grenzen der Welt überschritten und die erdichteten Mauern der [...] Sphären zerstört [...]. Er hat die bedeckte und verschleierte Natur entblößt, den Maulwürfen Augen verliehen und die Blinden erleuchtet, die nicht imstande waren, mit ihren Augen das Bild der Natur in den vielen Spiegeln zu schauen, die sich ihnen von allen Seiten entgegenstellten.“³¹

Dieses Zitat birgt in sich schon viele Elemente, die im Rahmen dieser Untersuchung noch von erheblicher Bedeutung sein werden. Da ist zunächst einmal die opulente, bilderreiche Sprache, welche stellenweise den „vulkanisch anmutenden Charakter“³² des Nolaners durchscheinen lässt. Da findet sich weiterhin sein prinzipieller Argwohn gegenüber den vielfältigen Praktiken der Täuschung. Für Bruno nämlich muss „jede Erscheinung der kosmischen Umwelt zunächst einmal in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit in Frage gestellt und auf ihren möglichen Täuschungscharakter hin untersucht werden.“³³ Geradezu paradox mutet es an, wenn sich dann im selben Atemzug sein eigenes, lustvolles Spiel der doppelten Maskierung und der Selbstzitate offenbart: Immerhin spricht er, im Rahmen eines fiktionalen Dialoges und durch den Mund eines ebenso fiktionalen Gesprächsteilnehmers, von sich selbst in der dritten Person. Nicht zuletzt taucht im obigen Zitat die für das Verständnis seiner Kosmologie so wichtige Spiegel-Metapher auf.

1.3.2 Spiegel.

Tatsächlich ist das Bild des Spiegels bei Bruno derart vielschichtig und mehrdeutig, dass ihm noch ein eigener Abschnitt zuteil werden wird.³⁴ Vorerst mögen diese Erläuterungen genügen: In seiner Schrift *Lampas triginta statuarum*

³⁰ Ebd., S. 80

³¹ Ebd., S. 90f

³² Wehr (1999), S. 7

³³ Kirchhoff (1980, 2000), S. 14

(*Die Fackel der 30 Statuen*) entwirft Bruno das Modell eines großen Spiegels, in welchem man die Sonne betrachten könne und fährt fort: „Wenn es nun aber geschieht, dass jener Spiegel zerschlagen wird und in unzählige Teile zersplittert, so repräsentiert doch jeder Teil das Ganze, und wir sehen in jedem Splitter das ganze, ungeteilte Bild der Sonne.“³⁵ Da die vorliegende Untersuchung davon ausgeht, dass sich auch im *Kerzenmacher* des Nolaners ein entsprechender Widerschein seiner Philosophie findet, kommt in ihrem Titel ebenfalls die Spiegelmetapher zur Anwendung.

1.4 Zur Wahl der Übersetzungen.

Der im Abschnitt 1.2 verheißene **repräsentative Querschnitt** der philosophischen Schriften Brunos basiert fast zwangsläufig auf der Priorität einer möglichst aktuellen, zeitbezogenen Übersetzung. Nicht nur Elisabeth von Samsonow beklagt noch 1999 die „mangelnde Textlage“ wenn sie schreibt, es sei „nur eine einzige der lateinischen Schriften bisher ins Deutsche übersetzt“ worden.³⁶ Und selbst die italienische Nationalausgabe, „in mehreren Sequenzen und über längere Zeit hinweg geplant und 1891 vollendet“, sei, „[i]n dem Nachdruck von Fromann-Holzboog, Stuttgart 1962, [...] bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Textgrundlage der Erforschung des lateinischen Bruno geblieben, da die neue historisch-kritische Nationalausgabe, herausgegeben von Rita Sturlese und Giovanni Acquilecchia in Florenz, erst einen Band“ umfasse.³⁷ Die einzig deutsche Gesamtausgabe, herausgegeben in den Jahren 1904 bis 1909 von Ludwig Kuhlenbeck in Leipzig, sei mit Vorsicht zu genießen, weil „dessen Interesse an Bruno eine abwegige Mischung aus elitärer rassistischer Überspanntheit und Unendlichkeitskitsch“ darstelle.³⁸

Die Entscheidung fiel daher vor allem auf drei im Felix Meiner Verlag verlegte Übersetzungen – *Von den heroischen Leidenschaften* (1989), *Über die Monas, die Zahl und die Figur* (1991) sowie *Die Kabbala des Pegasus* (2000) –, außerdem Philipp Rippels 1986 im Verlag Philipp Reclam Jun. herausgegebene Übertragung *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* und das in der Reihe „Philosophie jetzt!“ erschienene Bruno-Lesebuch von Elisabeth von Samsonow.

³⁴ Vgl. v. a. Abschnitt 3.4.

³⁵ Kirchhoff (1980, 2000), S. 71

³⁶ Samsonow (1995, 1999), S. 55

³⁷ Ebd., S. 46

³⁸ Ebd.

2. Struktur des Bewusstseins.

2.1 Tanz der Götter: *Über die Monas, die Zahl und die Figur.*

*Die Eins bist du, der du einer bist und nicht zwei, eins ist dein Dingsda, und eins ist mein Dingsda, eine ist deine Nase und eins dein Herz, woran du siehst, wie viele wichtige Dinge nur einmal da sind. Und zwei sind deine Augen, die Ohren, die Nasenlöcher, meine Brüste und deine Eier, die Beine, die Arme und die Pobacken. Die Drei ist magischer als alles andere, weil unsere Körper sie nicht kennt, wir haben nichts, was dreimal vorkommt, und deswegen muß die Drei eine höchst geheimnisvolle Zahl sein, die wir Gott zuschreiben, egal wo wir leben. Aber wenn du's genau bedenkst, ich hab nur ein Dingsda und du hast nur einen Dings [..], und wenn wir unsere beiden Dinger zusammentun, kommt ein neues Dingelchen raus, und wir sind drei. Was meinst du, muß da erst ein Universitätsprofessor kommen, um zu entdecken, daß alle Pole ternäre Strukturen haben, Trinitäten oder solche Sachen?*¹

[Umberto Eco, „Das Foucaultsche Pendel“]

In der Einleitung wurde behauptet, Bewegung und Verwandlung seien bedeutende Aspekte der Philosophie Brunos. Oft sei man gar versucht, von einem Tanz zu sprechen. Nun ist es an der Zeit, hierfür den Beweis zu führen. Tatsächlich schreibt Elisabeth von Samsonow in ihrer Einleitung zur **Monas**, die hierin vorkommenden lateinisch abgefassten Poeme seien „Konstruktionsgedichte“, die zu Beschreibungen eigenartiger Tänze von Nymphen, Grazien, Musen, von Apoll, Bacchus und Diana² würden. Um was für Tänze handelt es sich, und wie sind sie choreografiert? Bevor wir zu einer eingehenden Diskussion der Schrift schreiten, empfiehlt es sich, zunächst einen genauen Blick auf eines dieser Konstruktionsgedichte zu werfen:

„Eine dritte heilige Figur wird für Juno geformt, mit vier Hauptpunkten, in denen zwei Durchmesser einen Kreis bezeichnen sollten, so daß auf der einen Geraden Apoll den Bacchus, auf der anderen die jungfräuliche Diana die reizenden Grazien berührt. Wenn der eine Grenzpunkt auf diesen beiden Achsen den jeweils anderen umfließt, und zwar so, daß jeder jeden umkreist, dann tauchen auf direktem Wege vier Punkte auf, die auf noch unverbundene Weise gegeben sind [...]: die vier Punkte heißen Fortuna, Erigone, blonder Ganymed und Hermes. Wenn Apoll die Grazien umkreist, bleibt er in Bacchus stehen, und die heilige Diana und die Grazien berühren Bacchus, Bacchus aber berührt die heilige Diana und läuft bis zum Ursprung des Apoll hin. Dann soll Apoll durch das Herumfließen der Diana umfangen werden.“³

¹ Die merkwürdige Begleiterscheinung wissenschaftlichen Arbeitens, früher oder später **überall** Verweise auf den eigenen Gegenstand zu finden (besser: die Umwelt auf den eigenen Gegenstand zu **reduzieren**), schlägt sich in der vorliegenden Untersuchung in Zitaten wie dem obigen nieder – aus Büchern, deren Lektüre ursprünglich als „Entspannung“ gedacht war. Der Zwang zur Bildung von Analogien, der einen vom **Ort der Augen** aus – gleichsam auf der Bühne des Gedächtnistheaters Giulio Camillos stehend – operieren lässt, trägt unbestreitbar Züge von Paranoia. Dafür liefert der Handlungsverlauf des oben zitierten Buches den besten Beweis. Zufall?

² Samsonow in: Bruno (1591, 1991), S. XXIX

³ Bruno (1591, 1991), S. 59

Bedeutung tragen diese merkwürdig anmutenden Bewegungsanweisungen auf mehreren Ebenen, und es scheint ratsam, sie im Folgenden der Reihe nach abzuhandeln. Zunächst geht es um die Konstruktion von Polygonen und komplexeren geometrischen Figuren. Gleichwohl handelt es sich bei der **Monas** nicht bloß um eine Variation oder gar Kopie der euklidischen Geometrie. Schon in *De triplici minimo* hatte Bruno die Möglichkeiten erforscht, „that numbers and Euclidean geometry can act as the mnemonics required to reveal the nature of finite bodies composed of atomic minimums in a universe of infinite space.“⁴ In der **Monas** nun versucht er sich an einer ganz spezifischen Beweisführung: Nur mit Hilfe des Kreises, aus der Perfektion dieser Figur heraus, will er die Vielecke – angefangen beim Zwei- bis hin zum Zehneck – konstruieren. Der Kreis nämlich ist die Monas, für Bruno die „Substanz der Figuren“, welche die übrigen Figuren hervorbringe und sie, sobald sie hervorgebracht seien, begründe.⁵ Um dieses Konzept praktisch umzusetzen, bedient sich Bruno eines ganz besonderen Werkzeugs...

2.1.1 Die **Monas**, gelesen als Versuch über die euklidische Geometrie

Während seines zweiten Aufenthaltes in Paris in den Jahren 1585 bis '86 lernt Bruno den Ingenieur und Erfinder Fabrizio Mordente kennen, vor allem aber dessen Entwicklung, eine Vorstufe des Proportionalzirkels, jenes Instrumentes also, „das um 1600 von mehreren Gelehrten gleichzeitig beschrieben wird, u. a. von Galilei“, und die „neue operative Qualität graphischer Flächen unmittelbar einsichtig“⁶ macht. Dieses Gerät „besitzt auf seinen Schenkeln Funktionsleitern, über die sich nach dem Proportionalitätsprinzip bestimmte Streckeneinteilungen vornehmen lassen. Auf diese Weise lassen sich auch geometrische Figuren und Polygone zeichnen“⁷. Bruno wirbt für diese Erfindung in drei Schriften, beklagt sich darin jedoch auch darüber, dass sich Mordente ihres wirklichen Wertes nicht bewusst sei. Bereits 1924 weist Leonardo Olschki „auf die Wichtigkeit von Mordentes geometria concreta für Brunos spätere Philosophie“ hin, „hält auch den Einfluß des Mordenteschen Zirkels auf die Konstruktionen von *De monade* für

⁴ Gatti (1999, 2002), S. 171

⁵ Bruno (1591, 1991), S. 16

⁶ Schöffner (2003), S. 99

⁷ Martin Mulsow in: Bruno (1591, 1991), S. 207f

erwiesen“ und schreibt, in allen Fällen gehe klar hervor, dass die Polygone mit dem Zirkel gezeichnet seien.⁸

Ebenso aber erkennt Olschki „grobe Annäherungen“ in manchen Konstruktionen Brunos, welche schon aus der schematisch vereinfachten Zeichnung (z. B. des Achtecks, zu sehen in Abb. 1) wahrnehmbar seien.⁹ Es sind jene Ungenauigkeiten, welche der Geometrie Brunos schnell den Ruf einbringen, nicht nur umständlicher als die euklidische, sondern zudem falsch zu sein. Dabei entgeht den Kritikern ein interessanter Umkehrschluss: Bruno war es gar nicht primär um eine geometrische Abhandlung zu tun. Und „die Ungenauigkeit erfolgt nicht wegen der Anwendung eines Reduktionszirkels“ – wie es Olschki behauptete –, „sondern wegen der Anwendung des von Bruno erdachten und philosophisch wohlmotivierten Konstruktionsverfahrens.“¹⁰ So paradox es klingen mag: Gerade seine Fehler verweisen auf den wahren Gehalt der Schrift, gerade das „Scheitern“ offenbart ihre wahre Intention. Es fehlt den Bruno-Forschern oft lediglich „an Bereitschaft, sich bei der Bemessung von ‚Wissenschaftlichkeit‘ auf Brunos philosophische Intentionen und Prämissen einzulassen.“¹¹

Denn da sind immer noch die Namen, mit welchen Bruno seine geometrischen Konstruktionen belegt – das *Siegel des Ozeans*, der *Schild der Magie*, das *Haus der Ehe und des Werkes*, um nur einige zu nennen –, und die mythologischen Figuren, ihre anmutigen Tänze. Letztere versammelt Bruno zu Beginn der **Monas** in einem „Tempel oder Bezirk, wo [sie] einen wunderbaren Reigen ohne Unterlaß auf festliche Weise vollführen.“¹² Und, so ist man versucht zu ergänzen, aus dem sie heraustreten, um den Punkten der Figuren ihre Namen zu geben. Denn natürlich lassen sich die Konstruktionsgedichte Brunos ungleich prosaischer lesen: So stehen Fortuna, Erigone, blonder Ganymed und Hermes aus dem obigen Zitat für die Punkte F, E, G und H, die Ecken eines Quadrates.

Hier zeigt sich die Analogie zur Erfindung Mordentes: Denn in gleichem Maße, wie die Götter und mythologischen Figuren in- und umeinander fließen, gleichen auch die Bewegungen eines Zirkels auf Papier einem Tanz. Womöglich ist damit der Proportionalzirkel für Bruno tatsächlich geeignet zur wahrnehmbaren Umsetzung

⁸ Ebd., S. 204

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 182

¹² Bruno (1591, 1991), S. 27