

*Sonderdruck aus*

# Renaissance – Episteme und Agon

Für KLAUS W. HEMPFER  
anlässlich  
seines 60. Geburtstages

Herausgegeben von  
ANDREAS KABLITZ  
GERHARD REGN

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2007

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	7
GERHARD REGN Petarca und die Renaissance .....	11
JOACHIM KÜPPER Zu einigen Aspekten der Dichtungstheorie in der Frührenaissance .....	47
ANDREAS KABLITZ Die Problematisierung des antiken Dialogs in Bembo's <i>Asolani</i> .....	73
FLORIAN MEHLTRETTER Petarca neu erfinden – Zu Nicolò Francos Dialog <i>Il Petrarchista</i> .....	149
PETER WERLE „Di cosa nasce cosa, e il tempo la governa“ – Zum Konflikt von Anthropologie und Gattungs- konventionen in Machiavellis Komödie <i>La Mandragola</i> .....	173
FRANZ PENZENSTADLER Rinascimentale Pluralität und barocke Disparität am Beispiel der italienischen Novelle .....	189
MARIA MOOG-GRÜNEWALD Inverser Platonismus – Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik bei Giordano Bruno .....	221
JÜRGEN TRABANT Noch einmal über Du Bellay und Speroni .....	239
BERNHARD KÖNIG Zu den Anfängen der Renaissance-Tragödie in Italien und Frankreich – Pluralität und Diskrepanz der Diskurse .....	257
KARLHEINZ STIERLE Joachim Du Bellays <i>Heureux qui, comme Ulysse –   Translatio oder resurrectio?</i> .....	275
WINFRIED ENGLER Asymmetrische Projektionsflächen: <i>Pleiade</i> und <i>Cénacle</i> – Das Sainte-Beuve-Projekt .....	301
RAINER WARNING Autorschaft bei Ronsard .....	327
MANFRED PFISTER Die englische Renaissance und der Dialog mit Europa .....	351
YVONNE BELLENGER <i>Ut pictura poesis, ou l'illusoire comparaison</i> .....	365
JAN SÖFFNER Die Pluralität der Rahmen in Boccaccios <i>Decameron</i> – Überlegungen zur Todesallegorie des Pisaner Camposanto und zu den Novellen VIII, 9 und VI, 9 .....	381
MARC FÖCKING Dialog und Perspektive – Raffaels <i>Scuola d'Atene</i> und der Renaissance-Dialog .....	405
VALESKA VON ROSEN Inszenierte Unkonventionalität – Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio .....	423
LAURENZ LÜTTEKEN „Dulces Exuviae“ – Vergil in Mantua und das Problem der musikalischen ‚Renaissance‘ .....	451

Maria Moog-Grünewald

INVERSER PLATONISMUS

Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik  
bei Giordano Bruno

I.

Es ist bekannt: Die Schriften des Giordano Bruno nehmen eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Philosophie und Literatur ein – von Bruno als dem Dichterphilosophen, gar Philosophendichter ist geläufig die Rede, nicht selten in leichter Geringschätzung. Für Philosophen irritierend ist der Mangel an Systematik, für Literaturwissenschaftler darüber hinaus die dürftige Poetizität. Doch selbst die erst in jüngerer Zeit gewonnene Einsicht, daß in Brunos italienischen Dialogen ‚Philosophie‘ und ‚Poesie‘ aufeinander verwiesen sind<sup>1</sup>, mithin der poetische ‚Diskurs‘ nicht Akzidens des philosophischen und *vice versa* ist, blieb für die Beschreibung des spezifischen Verhältnisses von ‚Philosophie‘ und ‚Poesie‘ folgenlos<sup>2</sup>: Die Trennung der Disziplinen stellt den Blick auf Phänomene und Entwicklungen, die ihrer Separierung vorausliegen.<sup>3</sup> Weniger Aufmerksamkeit noch hat das spezifische Verhältnis von Philosophie und Ästhetik gefunden. Und dies, obgleich die Dialoge Brunos

<sup>1</sup> So zuletzt die Bruno-Monographie einführenden Charakter von Nuccio Ordine: *La soglia dell'ombra – Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, pref. di Pierre Hadot, Venezia 2003.

<sup>2</sup> Um ein jüngeres Beispiel anzuführen: Pasquale Sabbatino (*Giordano Bruno e la „mitazione“ del Rinascimento*, Firenze 1993) berücksichtigt zwar in unterschiedenem Maße die literarischen – rhetorischen, poetischen, thematisch-motivischen, 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* [Anm. 1], der zwar zahlreiche treffende Beobachtungen zu Sprache, Stil, Metrik usw. formuliert, doch wie alle übrigen die genaue Analyse für 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 ogni singolo elemento espressivo viene piegato a questa eroica funzione.“ – Eine Ausnahme ist in gewisser Hinsicht der Beitrag von Stephan Otto: *Die Augen und das Herz – Der philosophische Gedanke und seine sprachliche Darstellung in Giordano Brunos „Eroischen Leidenschaften“*, in: *Scientia Poetica* 4 (2000), 1–29.

<sup>3</sup> Sabbatino: *Giordano Bruno e la „mitazione“ del Rinascimento* [Anm. 2] sieht zurecht die Trennung der Disziplinen mit Galilei Galileo gegeben (13): „Con Galileo la scienza vuole muoversi da sola nella conoscenza del mondo, in piena autonomia rispetto al filosofo, al poeta e all'uomo mago. In questo spaccato si insinua la separazione [...] tra la scienza e la filosofia, la scienza e la letteratura, così come fu nel Seicento e dopo, fin dentro il nostro secolo.“

ein Beleg dafür sind, daß die ‚Sache‘ der modernen Ästhetik – und in deren Folge der modernen Poetik – nicht erst mit ihrem ‚Namen‘ in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist, vielmehr in der ‚poetischen‘ Erkenntnistheorie Giordano Brunos ihre Voraussetzungen hat. Die Ermöglichungsfigur dieser erkenntnistheoretisch begründeten Ästhetik ist aber die Inversion platonischer bzw. neuplatonischer Philosopheme. Mit ihr hat *in aestheticis* eine epochale ‚Wende‘ um 1600 statt.<sup>4</sup>

## II.

Die These in aller notwendigen Knappheit zu evidenzieren, eignet sich *par excellence* das wohl bekannteste Werk Brunos, die *Eroici furori*. Denn in bestimmter Weise sind die *Eroici furori* der Brennpunkt des umfangreichen Brunianischen Œuvres: In ihnen konzentrieren sich die Themen und Thesen der übrigen Werke, wie andererseits jedes weitere Werk thematisch und thetisch eine *variatio* darstellt der übrigen. Von daher wechselt man nicht das Terrain, wenn man zur Erläuterung und Ergänzung einzelner Passagen der *Eroici furori* weitere philosophische Texte heranzieht. Denn pointiert könnte man sagen, daß die einzelnen Werke Brunos in einem paradigmatischen Verhältnis zueinander stehen und damit makrostrukturell die Mikrostruktur der *Eroici furori* selbst reflektieren.

Die *Eroici furori* bestehen aus einzelnen Dialogen mit wechselnden Dialogpartnern. Die Dialoge schließen aneinander an – der zweite an den ersten, der dritte an den zweiten, der vierte an den dritten usw. –, und doch ist der vierte eine Wiederholung des dritten, dieser des zweiten – allerdings eine Wiederholung in Variation und in Steigerung zugleich. Strukturell auf der Textebene könnte man die einzelnen Dialoge – es sind deren zehn in zwei Teilen, die wiederum in spiegelbildlicher Ordnung zueinander stehen – als syntagmatisch gereichte Paradigmen kennzeichnen. Und das bedeutet für den Text der *Eroici furori*, daß es zwar nicht beliebig ist, welche Passage man zur Exegese auswählt – die Akzentuierungen sind in jedem Dialog und Dialogteil andere, daher die Rede von der Wiederholung in Variation und in Steigerung –, daß aber jeder einzelne Dialog und der Text als ganzer das selbige Thema verhandeln in immer variierten Zugängen, ja in Umkreisungen, genauer: in einer einkreisenden Bewegung: das große Thema der ‚heroischen Leidenschaften‘.

<sup>4</sup> Von einer ‚Wende, einer Imitation, Revolution, einer Conversion und vicissitudine, spricht auch Sabbatino: Giordano Bruno e la „mutazione“ del Rinascimento [Anm. 2], wiewenigleich seine Folgerungen weniger weitreichend und seine Begründungen anderer Art sind.

Demgemäß wird auch nicht eine wie immer statische Deskription, gar Definition der ‚heroischen Leidenschaften‘ selbst gegeben, vielmehr die dialogisierte Beschreibung des Weges – hier zu Beginn des vierten Dialogs im Italienischen zutreffend mit dem Wort ‚discorso‘ (von lat. ‚discursus‘, ‚discurrere‘) bezeichnet –, den die ‚heroischen Leidenschaften‘ nehmen, um das ihnen eigene und gemäßige Ziel zu erreichen<sup>5</sup>:

Così 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.<sup>6</sup>

Im einzelnen sind es die ‚heroische Liebe‘ („amor eroico“) und deren enger Gefährte, der ‚heroische Intellekt‘ („eroico intelletto“), die die ‚heroischen Leidenschaften‘ als eine affektiv-kognitive Bewegung qualifizieren: Deren ‚Intention‘ („tende“ – im Sinne von ‚Hingespantsein‘, ‚Hinorientiertsein‘) ist es, sich dem höchsten Gut bzw. dem absoluten Wahren in höchstem Maße anzunähern, ja mit ihm identisch zu werden.

Was knapp in den einleitenden Zeilen als Gegenstand des nachfolgenden vierten Dialogs umrissen ist, wird in einem ersten Schritt („un seguente“) zunächst in der Form eines Sonetts präsentiert, dem sich ein auslegender Kommentar anschließt, der wiederum zu seiner Evidenzierung ein Sonett einschließt – und so fort. Mit dem Hinweis, daß der so strukturierte Text ein weiteres Beispiel für Allegorie bzw. Symbol sowie für das im wesentlichen spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Verfahren der Allegorese<sup>7</sup> sei, ist allerdings nur die Tradition aufgerufen, in die der Text *prima vista* sich stellt,<sup>8</sup>

<sup>5</sup> *De gli eroici furori*, in: Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano 2000, 750–960, hier: 819. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

<sup>6</sup> „So wird der Weg der heroischen Liebe beschreiben, wie sie zu zum ihr gemäßen Objekt, dem höchsten Gut, strebt, und der Weg des heroischen Intellekts, der sich um die Vereinigung mit ihm gemäßen Objekt, nämlich dem ersten Wahren oder der absoluten Wahrheit bemüht.“ Die deutsche Übersetzung der jeweiligen italienischen Originaltexte übernimmt – mit Ausnahmen – die Übersetzung von Christiane Bacmeister in: Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, übers. und hg. von Christiane Bacmeister. Mit einer Einleitung von Ferdinand Fellmann, Hamburg 1989.

<sup>7</sup> Vgl. dazu u.a. Maria Pia Eller: *Allegorie, modelli formali e modelli tematici negli „Eroici furori“ di Giordano Bruno*, in: *Rassegna della letteratura italiana* 98 (1994), 38–52.

<sup>8</sup> Daß mit dem Verweis auf die Tradition der Allegorese die komplexe Struktur der *Eroici furori* nicht bestimmt ist, versteht sich. Zudem ist zu berücksichtigen, daß darüber hinaus die Tradition des Dialogs, des *Canzoniere* bzw. des Petrarkismus, des Kommentars, zudem der Emblematik bzw. der Impresenkunst aufgerufen und zugleich jeweils innovativ überwunden, ja satirisch gesprengt wird. Des weiteren wird man der vor allem über die Komplexität der Struktur sich ändernden Intention des Werkes nur gerecht, wenn die genannten formalen ‚Traditionen‘ in ihrer jeweiligen Aufnahme und Variation nicht isoliert, vielmehr in ihrer Verwieseneit aufeinander beschreiben werden. Anders bspw. Paul Eugene Memmo: *Giordano Bruno's „De gli eroici furori“ and the emblematic tradition*, in: *Romanic Review* 55 (1964), 3–15, oder Francis A. Yates: *The Emblematic Convent in Giordano Bruno's „De gli eroici furori“ and in the Elisabethan Sonnet Sequences*, in: *id., Lull and Bruno – Collected Essays*, London/Boston 1982, 180–209.

doch es ist nichts Hinreichendes gesagt über die Intention, die mit der Aufnahme der Tradition verbunden ist, sowie über die mit der Intention verbundene erkenntnistheoretische und ästhetische Innovation. Sie finden unter anderem Ausdruck im Bild des Aktaion-Mythos<sup>9</sup>, der in dem den vierten Dialog einleitenden Sonett thematisiert ist<sup>10</sup>.

Alle selve i mastimi e i veltri slaccia  
 il giovan Atteon, quand'il destino  
 gli drizz' il dubio et incauto carmino,  
 di boscarecchie 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 cacciatore divenne caccia.  
 Il cervio ch' a più folti  
 luoghi drizzav' i passi più leggeri,  
 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.<sup>11</sup>

Ob Bruno den Aktaion-Mythos in der Ovidischen Version im Original gelesen hat, in einer Übersetzung oder gar in einer Mythographie oder ob er auf eine Sonett-Version von Petrarca, auf eine Prosa-Version von Pietro Bembo rekurriert oder verschiedene Texte, die den Aktaion-Mythos thematisieren, zur Kenntnis genommen hat, ist mit Eindeutigkeit schwerlich zu entscheiden

<sup>9</sup> Die poetische Präsentation und philosophische Reflexion des Aktaion-Mythos im vierten Dialog des ersten Teils der *Eroici furori* gilt in der Bruno-Forschung zurecht als zentrale Stelle, ja in bestimmter Hinsicht als Nucleus der Brunianischen Erkenntnistheorie schlechthin. Es dürfte kaum eine Monographie zu Giordano Bruno geben, die nicht wenigstens kursorisch auf die Brunianische Aufnahme des Aktaion-Mythos eingehe. Unter den vielen seien e. g. genannt Ordine: *La soglia dell'ombra* [Anm. 1], 140-158; Sabbatino: *Giordano Bruno e la „mutazione“ del Rinascimento* [Anm. 2], 128-157. Eine vielunterstützte, sehr einflussreiche, doch auch verbosede Studie zur Bedeutung der Jagdmetapher und zum Aktaion-Mythos bei Bruno hat jetzt Luiz Carlos Bombassaro vorgelegt: *Im Schatten der Diana – Die Jagdmetapher im Werk von Giordano Bruno*, Frankfurt a. M. u. a. 2003. In der prägnant philosophischer Reflexion unübertroffen bleiben allerdings Werner Beierwaltes: *Actaeon – Zu einem mythologischen Symbol Giordano Brunos*, in: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 32 (1978), 345-354, sowie Ferdinand Fellmann: *Heroische Leidenschaft und die Entstehung der philosophischen Anthropologie*, in: Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften* [Anm. 6], vii-xi, hier: xxviii-xxxiii.

<sup>10</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Anm. 6], 64: „In den Wäldern die Bluthunde und Windhunde macht / der Jüngling Aktaion los, da das Schicksal / ihm einen Weg voll Zweifel und Unsicherheit weist, / den wilden Waldstertien auf der Spur. // Und siehe: Zwischen den Wassern den schönsten / Körper, das schönste Gesicht, das Mensch und Gott je / wohl zu sehen vermögen, / in Purpur und Alabaster und feinem Gold / sah er; und der große Jäger ward zur Beute. // Den Hirsch, der zu undurchdringlicheren / Orten leichter Schrittes sich wandte, / verschlangen bald seine vielen, großen Hunde. // Ich schicke meine Gedanken aus / nach erlesener Beute, und sie, zu mir zurückgekehrt, / geben mir den Tod mit grausam wilden Bissen.“

<sup>11</sup> *De gli eroici furori* [Anm. 5], 819.

und auch letztlich ohne Belang.<sup>12</sup> Nur soviel: Das Sonett ist eine Variation der letzten Strophe der sogenannten ‚Metamorphosen-Canzone‘ 23 der Petrarchischen *Rerum vulgatum fragmenta*, des sogenannten ‚Canzoniere‘, und die Wahl der Sonettform steht ganz evident in der Tradition des cinque- und seicentesken Petrarkismus; zudem stammen einzelne Wörter wie „oro“, „alabastro“, „oro fino“ aus dem semantischen Arsenal des Petrarkismus.<sup>13</sup> Und schließlich: den Liebenden in der mythischen Figur des Aktaion zu repräsentieren, dessen Gedanken bzw. Gefühle im Bild der jagenden Hunde zu symbolisieren, ist in der Folge zu einem Topos petrarkistischer Lyrik geworden. Und nicht anders steht im Kontext des Petrarkismus, genauer im Kontext des Platonismus-Neuplatonismus, auch die Liebeskonzeption, die in den unmittelbar vorausgehenden Zeilen knapp definiert ist. Und dennoch: der „amor eroico“ ist – wie im ganzen der „eroico furore“ – mit der platonisch-neuplatonischen Erkenntnistheorie und der davon abgeleiteten Liebeskonzeption nicht identisch.<sup>14</sup> Im scheinbar Gleichen gibt es eine Differenz, deren Folgen nicht allein für die Philosophie<sup>15</sup>, vielmehr für die Ästhetik und Poetik der Moderne konstitutiv sein werden. Diese scheinbar minime Differenz zu-

<sup>12</sup> Zur Wirkung und Rezeption des Aktaion-Mythos in der europäischen Renaissance siehe vor allem Wolfgang Cizelsa: *Aktion polypagnon – Variationen eines antiken Themas in der europäischen Renaissance*, Frankfurt a. M. u. a. 1989. Weiterhin u. a.: Jean-Claude Margolin: *Sur quelques figures d'Actéon à la Renaissance*, in: *Metamorphosen – Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart* – Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, von Heidi Marek, Anne Neuschäfer und Susanne Tichy, Wiesbaden 2002, 129-139; Stephen Murphy: *The Death of Actaeon as Petrarchist Topos*, in: *Comparative Literature Studies* 28 (1991), 137-155; Ordine: *La soglia dell'ombra* [Anm. 1], 140-158; Sabbatino: *Giordano Bruno e la „mutazione“ del Rinascimento* [Anm. 2], 128-148; Carl C. Schlam: *Diana and Actaeon – Metamorphoses of a Myth*, in: *Classical Antiquity* 1 (1984), 82-110.

<sup>13</sup> In der Forschung gilt Bruno allgemein als Antipetrarkist, mithin als zu denen gehörig, die auf die Mode des Petrarkismus kritisch bis satirisch reagieren. Dies impliziert aber kein grundsätzliches Verdikt gegenüber Petrarca. Im Gegenteil ist der „amor eroico“ als sublimierte Variante der Petrarkischen Amor-Konzeption zu verstehen. Filiation und Differenz ist in der Forschung bislang nicht hinreichend aufgezeigt. Vgl. bspw. Giambattista Bertazzi Grassi: *Giordano Bruno letterario, antipetrarchista e antiaccademico*, in: *Prometeo* (1911), 35-41; Vincenzo Spannato: *L'antipetrarchismo di Giordano Bruno*, Milano 1900; Stephen Clucas: *Giordano Bruno's „Degli Eroici Furori“ and Elizabethan Poets in the Context of Sixteenth Century Italian Petrarch-Commentaries*, Kent 1987.

<sup>14</sup> So Beierwaltes: *Actaeon* [Anm. 9].  
<sup>15</sup> Vor allem, ja fast ausschließlich sind die Folgen für die Philosophie erkannt und benannt worden; vgl. dazu wiederum insbesondere Werner Beierwaltes, der die Wirkung neuplatonischer Theorien auf den deutschen Idealismus, insbesondere die Wirkung Brunos auf Friedrich Heinrich Jacobi und Schelling, dargestellt hat, u. a. in dem Kapitel „Absolute Identität – Neuplatonische Implikationen in Schellings ‚Bruno‘“, in: *Identität und Differenz*, Frankfurt a. M. 1980, 204-240. Daneben u. a. Nicola Badoloni: *Ludovico Feuerbach interpretato da Giordano Bruno e Tommaso Campanella*, in: *Studi storici* 35 (1994), 309-326; Giuseppe Cacciatore: *Note sulla ricezione di Giordano Bruno nella filosofia italiana della seconda metà dell'Ottocento*, in: *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli* 95 (1984), 295-313; Saverio Ricci: *La ricezione del pensiero di Giordano Bruno in Francia e in Germania – Da Diderot a Schelling*, in: *Giornale Critico della Filosofia Italiana* 70 (1991), 431-465; ders.: *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno. 1600-1750*, Firenze 1990; Jean-Louis Vieillard-Baron: *De la connaissance de Giordano Bruno à l'époque de l'idéalisme allemand*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 76 (1971), 406-423.

nächst in enger Textlektüre herauszuarbeiten, ist die Absicht der nachfolgenden Bemerkungen.

Das Sonett ist in zwei Teile geteilt: Der erste, die beiden Quartette und das Terzett umgreifende Teil, referiert auf den Mythos, der zur Allegorie wird für das Streben des ‚heroischen Ich‘. Diese Lektüre wird unmittelbar durch den zweiten Teil des Sonetts, das letzte Terzett, bestätigt, das seinerseits eine Allegorese in Bezug auf den ersten Teil ist. Die typische Sonettstruktur von *expositio* und Synthese (oder auch Antithese), hier Darlegung und überraschender Auslegung, ist somit gewahrt.

Aktaion, der Jäger, *il gran cacciatore*, wird zum Symbol für den *eroico*, den nach dem Wahren, Guten und Schönen Strebenden. Die Metapher des Jägers, im ganzen die Metaphorik des Jagens kennt in der griechischen und – in Übernahme – römischen Literatur eine lange Tradition.<sup>16</sup> Philosophisch geht sie auf Platons Jagd nach dem Sein‘ (τοῦ ὄντος θήρα<sup>17</sup>) zurück, „als dem Index des Versuchs, die Idee denkend zu erreichen“<sup>18</sup>. Die Metapher steht für die διαλεκτική 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. Brunos Wahl des Aktaion-Mythos ist somit begründet in der Möglichkeit, die in der platonischen und sodann neuplatonischen Erkenntnislehre so omnipräsente Jagd-Metapher<sup>19</sup> im Mythos und als Mythos wieder aufzunehmen und ästhetisch fruchtbar zu machen. Demgemäß ist Aktaion – wie der anschließende Kommentar sagt – der ‚Intellekt‘, der die göttliche Weisheit oder Wahrheit zu ‚erjagen‘ intendiert und diese in der Ansehung göttlicher Schönheit zu erfassen sucht.<sup>20</sup> Doch – „ecco“ – was er tatsächlich mit den Augen sieht („vedde“), ist allein die äußere schöne Erscheinung – „il più bel busto e faccia“<sup>21</sup> –, „die je ein Mensch oder ein Gott zu sehen vermöchte“<sup>22</sup> – und dies „zwischen den Wassern“, „tra l’acqua“, und das heißt: ‚im Wasser

<sup>16</sup> Siehe dazu C. Joachim Classen: *Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*, Berlin 1960, und zuletzt Bombassaro: *Im Schatten der Diana* [Ann. 9], 23–194, der „Jagd als Praxis, Metapher und Begriff“ sowie „Die Jagd und die Einführung der venatorischen Methode in der Philosophie“ darstellt. *Phaedon* 66c2.

<sup>17</sup> *Phaedon* 66c2.

<sup>18</sup> Beierwaltet: *Adalson* [Ann. 9], 428.

<sup>19</sup> Bombassaro: *Im Schatten der Diana* [Ann. 9] 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.

<sup>20</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 819: „Atteone significa l’intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all’appréhension della beltà divina.“ – *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 64: „Aktaion stellt hier für den Intellekt, auf der Jagd nach göttlicher Weisheit im Augenblick des Erfassens der göttlichen Schönheit.“

<sup>21</sup> Ehd.

<sup>22</sup> Bombassaro: *Im Schatten der Diana* [Ann. 9], übersetzt „il mortal e divino“ in der Zeile „che veder poss’ il mortal e divino“ mit „Gottmensch“; dies scheint mir sachlich nicht zutreffend, insofern zum einen der Jäger Aktaion in diesem Moment seines Daseins – also vor der ‚conversione‘ – noch Mensch ist und zum andern die überwältigende, bislang von niemandem, weder von Gott noch von Mensch gesehene Schönheit Ausdruck finden soll.

gespiegelt. So auch der Kommentar: „nel specchio de le similitudini, nell’opre dove riluce l’efficacia della bontade e splendor divino“<sup>23</sup>. Die sichtbare Welt, die sinnenfällige Schönheit als Spiegel göttlicher Gutheit und göttlichen Glanzes aufzufassen, mithin als Simulacrum, folgt durchaus platonisch-neuplatonischem Verständnis. Auffällig aber ist, daß der Name der Diana weder in dem Sonett noch in dem nachfolgenden Kommentar genannt ist<sup>24</sup> – nurmehr: „il più bel busto e faccia“, eine Wendung, die man wiederum ohne Aufhebens als Metonymie verstehen kann. Doch dem widerspricht *implicitie* der Kommentar<sup>25</sup>:

cioè potenza et operazion esterna che vedersi possa per abito et atto di contemplazione et applicazon di mente mortal o divina, d’uomo o dio alcuno.<sup>26</sup>

Die Begriffe *potenza et operazion esterna* rekurrieren auf die Begriffe ‚Akt‘ und ‚Potenz‘ (‚atto‘ und ‚potenza‘), Notwendigkeit und Möglichkeit, die aus dem System der Scholastik übernommen sind, doch sie erhalten eine differente Valorisierung in der hier eingeführten sprachlichen und damit auch semantischen Variante. 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<sup>27</sup>:

[...] ogni essenza, necessariamente è fondata sopra qualche essere: eccetto che quella prima che è medesimo con il suo essere, perché la sua potenza è il suo atto, perché è tutto quel che può essere [...].<sup>28</sup>

Das göttliche Sein ist, was es sein kann. Diese Prämisse fundiert das göttliche Sein, das ‚Eine‘, als die absolute Transzendenz gegenüber der Welt. Und das heißt auch: Die Welt als materielle, sichtbare und endliche Substanz ist dieser Identität von Akt und Potenz gegenüber unvollkommen. Sie verfügt nicht

<sup>23</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 820. – *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6]: „[...] im Spiegel der Ähnlichkeiten [bei Bacmeister: Gleichnisse], in den Werken, aus denen die Wirkung der göttlichen Güte und des göttlichen Glanzes hervorgeleuchtet.“

<sup>24</sup> Freilich wird in anderen Verwendungszusammenhängen des Aktaion-Mythos Diana namentlich erwähnt. Siehe dazu Bombassaro: *Im Schatten der Diana* [Ann. 9], *passim*.

<sup>25</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 820.

<sup>26</sup> Dt. [sic] weiche hier von der m. E. fehlerhaften Übersetzung Bacmeisters ab: „[d.h.] die Äußerung von Potenz und Aktualisierung, die man je wohl zu sehen vermag durch seine Kontemplation und Hinwendung menschlichen oder göttlichen Geistes, eines Menschen oder eines Gottes.“

<sup>27</sup> *De la causa, principio et uno*, in: Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani* [Ann. 5], 161–296; hier: 261.

<sup>28</sup> „[...] jede Wesenheit gründet sich auf irgendein Sein, ausgenommen jene oberste Wesenheit, welche mit ihrem Sein identisch ist, weil ihr Vermögen ihre Wirklichkeit [i. e. ihr ‚Akt‘, MMG] ist, weil sie alles ist, was sie sein kann [...]“. – Die deutsche Übersetzung der jeweiligen italienischen Originalzitate folgt weitestgehend der Übersetzung von Adolf Lasson in: Giordano Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen*. Aus dem Italienischen übers. von Adolf Lasson. Mit einer Einleitung von Werner Beierwaltet, hg. von Paul Richard Blum, 7., verb. Aufl., Hamburg 1993, hier: 80.

über eine konstitutive Möglichkeit, die zugleich der Grund ihrer Verwirklichung wäre, sondern verweist über sich hinaus auf die absolute Identität von Akt und Potenz.

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 efficiens*), sondern auch Formursache (*causa formale*), insofern sie alles Seiende in seiner jeweiligen Eigenart hervorbringt. Damit 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<sup>29</sup>.

[...] per tanto questo intelletto 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 [...].<sup>30</sup>

Die im scholastischen System nunmehr transzendent verortete Identität von Akt und Potenz wird über die neuplatonische Konzeption der vermittelnden Weltseele immanentisiert: freilich nicht dergestalt, daß das Seiende – hier auch übersetzt mit ‚Wesenheiten‘ – eine *reduplicatio* des absoluten Seins wäre, mithin in dem Sinne, daß es gleichfalls alles *ist*, was es *kann*. Vielmehr wird das Seiende zum Vorgriff auf die Vollkommenheit einer ontologischen Aktualität, die sich in der Potentialität des unendlich individuierten Seienden gleichsam abspiegelt.<sup>31</sup> 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 ‚operation esterna‘<sup>32</sup> sichtbar. Es ist nun diese Sichtbarkeit des Göttlichen in der Immanenz und seine Wahrnehmung, die den ‚Jäger‘ zur ‚Jagdbeute‘ werden läßt. Die Kernstelle des Sonetts: „e 'l gran cacciatore dovenne caccia“ – „und der große Jäger wurde selbst zur Jagdbeute“

<sup>29</sup> *De la causa, principio et uno* [Ann. 27], 212f.

<sup>30</sup> *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen* [Ann. 28], 31: „Deshalb muß diese Vernunft, welche das Vermögen hat, alle Gattungen hervorzubringen und sie in so herrlichem Aufbau aus dem Vermögen der Materie hervorzulocken, notwendig schon vorher alle in bestimmtem formalen Begriff in sich haben, ohne den das Wirkende nicht zu seiner Tätigkeit gelangen könnte.“

<sup>31</sup> Zu dieser für die Neuzeit und Moderne fundamentalen onto-ästhetischen Reflexionsfigur siehe jetzt die Tübinger Habilitationsschrift von Katharina Münchberg: *Dante – Die Möglichkeit der Kunst*, Heidelberg 2005.

<sup>32</sup> Vgl. dazu auch den Kommentar zu dieser Stelle in *De gli eroici furori* [Ann. 5], 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 spiegato, senza cogliere l'intimo della sostanza divina, strutturalmente estraneo alla comprensione umana.“

– und der darauf bezogene erläuternde Kommentar ist in diesem Verständnis zu lesen<sup>33</sup>:

Così Atteone con que' pensieri, que' cani che cercavano extra 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.<sup>34</sup>

Eine ‚Konversion‘ findet statt bei Ansehung des „schönsten Körpers“ und des „schönsten Gesichtes“ – „veddesi convertito“ –, eine Verwandlung in eben die Schönheit, die erseht war und sich den Augen plötzlich dargeboten hat. Wiederum ist zu prüfen, ob Begriff und Sache der ‚Conversion‘ – im weiteren Text werden die Wörter „convert“ bzw. „si convert“ noch einmal aufgenommen – neuplatonisch zu verstehen ist. Dazu ist knapp zu erinnern, daß *conversionis* und *converti*, ‚Umkehr‘ im Sinne von ‚Rückkehr‘, das späte lateinische Äquivalent ist des griechischen Wortes ἐπιστροφή<sup>35</sup>. Bei Platon (*Timaios*) hat ἐπιστροφή einen zugleich kosmologischen und noologischen Sinn: Der Kreis ist die vollkommene Bewegung, und er ist gleichursprünglich das Symbol für die den Geist kennzeichnende Rückkehr zu sich selbst. Für die Neuplatoniker ist die ἐπιστροφή das grundlegende Gesetz der sinnhaften 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 *conversionis*. Wie in der neuplatonischen Tradition bedeutet auch bei den Patristen der Begriff *conversionis* Rückkehr zu dem im Innersten der Seele gegenwärtigen Gott, der Wahrheit, Licht und Vernunft ist. In diesem Verständnis scheint durchaus der Satz formuliert<sup>36</sup>:

<sup>33</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 821. [Kursivierung von MMG].

<sup>34</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 66: „So wurde Aktaion durch jene Gedanken, jene Hunde, die außerhalb von ihm das Gute, die Weisheit, die Schönheit, das wilde Waldestier suchten, und durch die Art, wie er dieser schließlich ansichtig wurde, über soviel Schönheit außer sich geraten, zur Beute. Er sah sich in das verwandelt, was er suchte, und er merkte, daß er seinen Hunden, seinen Gedanken selbst zur ersehnten Beute wurde. Weil er nämlich die Gottheit in sich zusammengezogen hatte, war es nicht mehr notwendig, sie außerhalb seiner zu suchen.“

<sup>35</sup> Siehe dazu H. Jacobsen: ‚Conversion‘, in: TLL IV (1906-1909), Sp. 853-856; ders.: ‚Conversion‘, in: ebd., Sp. 858-869; Henry Pinaud de la Boulaye: ‚Conversion‘, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique – Doctrine et histoire* II, dir. par Marcel Viller et al., Paris 1953, 2224-2265; Pierre Hadot: ‚Conversion‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* I, hg. von Joachim Ritter, Basel 1971, Sp. 1033-1036; id.: *Conversion*, in: id., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1981, 175-182; id.: *Epistrophe et metanoia dans l'histoire de la philosophie*, in: *Histoire de la philosophie – Méthodologie, antiquité et Moyen Âge (Actes du X<sup>ème</sup> Congrès International de philosophie, Bruxelles, 20-26 août 1955)* XII, Amsterdam 1953, 31-36.

<sup>36</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 821. [Kursivierung von MMG.] – *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6]: „Er sah sich in das verwandelt, was er suchte, und er merkte, daß er seinen Hunden, seinen Gedanken selbst zur ersehnten Beute wurde. Weil er nämlich die Gottheit in sich zusammengezogen hatte, war es nicht mehr notwendig, sie außerhalb seiner zu suchen.“

[...] veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, degli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola *contratta* in sé, non era necessario di cercar fuor di sé la divinità.

Und doch findet wiederum eine minimale, von der Sache her entscheidende Umakzentuierung des neuplatonischen *Conversio*-Verständnisses statt. Darauf weist zunächst – deutlicher noch als die Formulierung „contratta in sé“ – die *figura etymologica*, die im Sonett gebraucht ist: „e l gran cacciator dovenne caccia“. Sie versteht die ‚*Conversio*‘ in der *variatio* der Sememe ‚caccia-‘ als ein Rückgang in das, was bereits als solches potentiell angelegt ist: Der „cacciator“ konnte zur „caccia“ werden, weil er das, was er zu erjagen gedachte, mithin mit seinem „intelleto“ erstrebte, bereits in sich selbst hatte: „perché avendola contratta in sé, non era necessario di cercar fuor di sé la divinità“. Eindeutiger noch<sup>37</sup>: Die ‚*Conversio*‘, i.e. die ‚Rückkehr‘, findet statt in dem Augenblick – geradezu als Epiphanie –, als der ‚Jagende‘, i.e. der Strebende, der Schönheit, verstanden als Spiegel der Wahrheit, als deren Simulacrum, ansichtig wurde, mithin einer rein immanenten Schönheit, die, um die ‚*Conversio*‘ herbeizuführen, eines Verwiesenseins auf die Transzendenz nicht mehr bedarf, somit eine immanente Autonomie besitzt. Dies ist auch der Grund dafür, daß die ‚Hunde‘, also die „pensieri“, die ‚Gedanken‘, die als ‚Jagdhelfer‘ ausgesandt wurden, die erstrebte Beute zu erfassen, sich auf den Immanenz selbst zu erstreben: „perché avendola contratta in sé, non era necessario di cercar fuor di sé la divinità“. Denn die Gottheit – so die Replik von Cicada – „wohnt in uns, kraft der neuen Gestalt von Intellekt und Wille“ – „la divinitate abitar in noi per forza del riformato intelletto e voluntade“<sup>38</sup>.

Nicht also eine neuplatonisch konzipierte Rückkehr in das transzendent Eine mittels des ‚Einen in uns‘ ist hier in Rede gebracht, mithin eine ‚Reflexion auf das wahre Selbst‘<sup>39</sup>; vielmehr eine Rückkehr in das immanent Selbstige, das seine eigene Schönheit hat – freilich verstanden als Vorgriff auf die transzendente Wahrheit. Die Insistenz auf der Visibilität der Schönheit weist das Schöne als das Einzige aus, was vom absoluten Wahren, das sich der Intelligibilität letztlich entzieht, erkennbar ist: als Simulacrum. Doch ist dieses nicht mehr als Abkömmlich-Zweitrangiges gewertet, sondern als Vorgriff in der Immanenz auf die ‚Transzendenz, mithin als Ausdruck der Immanentisie-

<sup>37</sup> Es böte sich – zunächst ohne Rücksicht auf das Folgende – durchaus auch an, diese Passage im traditionellen neuplatonischen *Conversio*-Verständnis zu lesen, insofern das Göttliche in uns zu verstehen wäre als das ‚Eine in uns‘ (so Beierwales: *Actaeon* [Anm. 9]). Allerdings ist das ‚Eine in uns‘ nicht eine Folge des Ansehenswerdens der Göttin bzw. des „schönsten Körpers und des schönsten Gesichts“.

<sup>38</sup> *De gli eroici furori* [Anm. 5], 821.

<sup>39</sup> So Titel und Argumentation des Buches von Werner Beierwales: *Das wahre Selbst – Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*, Frankfurt a. M. 2001.

zung der Transzendenz. Die – zunächst – anthropologische Folge ist *renovatio*, ja *innovatio* zum Heros<sup>40</sup>:

[...] perseguitato dai proprii pensieri, corre e drizza i novi passi: è rinovato a procedere divinamente e più leggermente, ciò con maggior facilità e con una più efficace lena a luoghi più folti, alli deserti, alla reggion de cose incomprendibili: da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro et eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita.<sup>41</sup>

Der Heros wird zu einem *alter deus*. Seine neue Gestalt ist Folge einer radikalen ‚*Conversio*‘, ist Folge des ‚Todes‘, den ihm die Hunde respektive die ‚revolvierten‘ eigenen Gedanken gegeben haben. ‚Tod‘ aber bedeutet wiederum in Unterscheidung vom neuplatonischen *Conversio*-Verständnis: Neusein, radikales Andersein<sup>42</sup>, Göttlichsein in der Immanenz, verstanden als unendliche Potentialität, deren Andersein und Vorzug gerade darin liegt, in folge der Immanentisierung nie ‚aktual‘ werden zu müssen und zu können. Eine weitere Passage aus diesem vierten Dialog kann das soeben Bemerkte erläutern<sup>43</sup>:

[...] nel senso e l'intelleto è un appetito et appulso al sensibile in generale; perché l'intelleto vuol intender tutto il vero, perché s'apprenda poi tutto quello che è bello o buono intelligibile: la potenza sensitiva vuol informarsi de tutto il sensibile, per che s'apprenda poi quanto è buono o bello sensibile. Indi avviene che non meno desideramo vedere le cose ignote e mai viste, che le cose conosciute e viste. E da questo non séguita ch' il desiderio non proceda da la cognizione, e che qualche cosa desideriamo che non è conosciuta; ma dico che sta pur rato e fermo che non desideriamo cose incognite. Perché se sono occolte quanto a l'esser particolare, non sono occolte quanto a l'esser generale: come in tutta la potenza visiva si trova tutto il visibile in *attitudine*, nella intellitiva tutto l'intelligibile. Però come ne l'*attitudine* è l'inclinazione a l'atto, avviene che l'una e l'altra potenza è l'inclinata a l'atto in universale, come a cosa naturalmente appresa per buona.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> *De gli eroici furori* [Anm. 5], 821.

<sup>41</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Anm. 6], 66: „[...] von den eigenen Gedanken verfolgt, läuft und lenkt [er] seine Schritte neu; er ist von neuer Gestalt, so daß er wie ein Gott und flinker vorwärts kommt, d. h. mit größerer Leichtigkeit und mit mehr Ausdauer, zu undurchdringlicheren Orten, in Wästen, in das Gebiet der unbegreiflichen Dinge: er, der ein gewöhnlicher, alltäglicher Mensch war, wird besonders und heroisch. Er hat besondere Sitten und Vorstellungen und führt ein außergewöhnliches Leben.“

<sup>42</sup> ‚*Conversio*‘ wäre dann nicht mehr neuplatonisch zu verstehen im Sinne von *ἐπιστροφή*, vielmehr im Sinne von *μετάνοια*, von vollständiger Umkehr, radikalem Neubeginn. Vgl dazu die unter Anm. 35 genannten Artikel.

<sup>43</sup> *De gli eroici furori* [Anm. 5], 828f.

<sup>44</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Anm. 6], 73f: „[...] in den Sinnen und im Intellekt [liegt] ein Begehren und ein Antrieb zur Erfahrung im allgemeinen, denn der Intellekt will alles Wahre erfassen, um dann alles zu erfassen, was geistig schön und gut ist. Das sinnliche Vermögen will von allem Sinnlichen Kenntnis haben, um dann das sinnlich Gute und Schöne zu erfassen. So kommt es, daß wir die unbekanntesten und niemals gesehenen Dinge nicht weniger sehen wollen, als die bekannten und gesehenen. Daraus folgt aber nicht, daß das Verlangen nicht aus der Kenntnis entsteht, oder daß wir uns nach irgend etwas sehnen, das nicht bekannt ist. Sondern ich behauptete, daß es dennoch gesicherte Meinung ist, daß uns nicht nach unbekanntesten Dingen verlangt. Wenn sie nämlich auch in Bezug auf ihr individuelles Sein verborgen sind, so sind sie es doch nicht in Bezug auf ihr allgemeines Sein, da sich im Sehvermögen insgesamt alles Sichtbare als



Der Heros verfügt über unendliche Möglichkeiten als Folge der Immanentisierung der Transzendenz, und er sucht sie als solche zu realisieren<sup>45</sup>: „[...] l'uomo in tutte le sue potenze mostra tutte le specie de lo ente.“<sup>46</sup>

Die Immanentisierung des absoluten Wahren in der Reflexion auf das Schöne hat aber auch gleichermaßen Folgen für die Ästhetik: Als unendliche Potentialität nie einholbarer Aktualität wird sie zum Strukturprinzip des Poetischen und steht damit wiederum in Analogie zum kosmologischen Konzept der ‚unendlichen Welten‘. Die philosophisch-erkenntnistheoretisch, zugleich kosmologisch begründete Unabschließbarkeit des ‚heroischen‘ Strebens wird somit zur Voraussetzung nicht allein der neuen Anthropologie des Heros, vielmehr zugleich einer modernen Ästhetik. Sie findet ihren Ausdruck in der spezifischen Poetizität der *Eroici furori* und darüber hinaus der übrigen italienischen Dialoge, ja treibt sie geradezu aus sich heraus. So ist die Poetologie nicht anders als die Brunianische Erkenntnistheorie und Anthropologie Folge der Inversion platonischer bzw. neuplatonischer Philosopheme. Dies soll in Kürze gezeigt werden.

### III.

Die *Eroici furori* beginnen – nach dem Hinweis, daß „die Leidenschaften besonders geeignet seien, am Anfang zu stehen“ – mit einem Musenanruf in Form eines Sonetts<sup>47</sup>:

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 mirri si vantate et allora;  
 or sia appo voi mia aura, ancora e porto,  
 se non mi lice altrov'ir a diporto.<sup>48</sup>

Möglichkeit befindet und im Verstandesvermögen alles Verstehbare. Weil aber alles, was möglich ist, danach strebt, *wirklich* zu werden, kommt es, daß das eine wie das andere Vermögen dem allumfassenden Akt zustrebt als einer von Natur aus als gut erfäßen Sache.“ (Kursivierung im Original und in der Übersetzung von MMG.)

<sup>45</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 837.

<sup>46</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 82: „[...] der Mensch weist in der Gesamtheit seiner Möglichkeiten alle Erscheinungen des Seins auf.“

<sup>47</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 781.

<sup>48</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 25: „Musen, die ich oft zurückgestoßen, / aufdringlich lauff: ihr herbei in meinem Schmerz, / um als einzige in meinem Elend mich zu trösten / mit solchen Versen, Reimen, Leidenschaften, / wie ihre sie andern niemals zeigt, / die sich der Myrte und des Lorbeers brüsten. / Nun sei bei euch nur Atem, Anker, Hafen, / wenn anders es mir nicht vergönt, / mich zu erholen.“

Der Bezug zum Anfang der *Consolatio Philosophiae* des Boethius ist evident. In der *Consolatio* werden die Musen verjagt; an deren Stelle tritt die Philosophie, um sich ihrerseits poetischer Rede zu bedienen.<sup>49</sup> In den *Eroici furori* hingegen werden dem Heros die Musen 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“<sup>50</sup>. Doch<sup>51</sup>:

Al fine, nel maggior fervor de fastidi nelli quali incorse, è avvenuto che non avend'altre da consolarsi, accettasse l'invito di costoro, che son dette inebriario de tai furori, versi e rime, con quali non si mostraro ad altri [...].<sup>52</sup>

Das in Rede stehende, mithin das das Werk schreibende Ich sieht sich nicht allein von den Musen umworben, sondern in herausragender Weise ausgezeichnet: Wie ihm zeigten sie sich den anderen nicht. 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“<sup>53</sup>. Poetische Invention als Ausdruck eines musenbegnadeten 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 Brunianische Rede wiederum eine Abweichung von der Tradition. Erstes Indiz ist die Insistenz auf der Einzigartigkeit, in der sich die Musen dem Heros zeigen: „son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime con quali non si mostraro ad altri.“<sup>54</sup> Worin die Einzigartigkeit des musenbegnadet dichtenden Heros besteht, erhellt aus dem nachfolgenden Text, der das Sonett über mehrere Seiten hin kommentiert. Der Kommentar, der sich in der Folge auf einzelne Zeilen des Sonetts bezieht, ist – kurz zusammengefaßt – eine harsche Abrechnung mit der Reigelpoetik und eine vehemente Verteidigung des dichterischen *ingenium*: Ausgangspunkt ist die Bezugnahme auf die im Sonett erwähnten „mirti“ und „al-

<sup>49</sup> Zur Bedeutung poetischer Rede in der *Consolatio Philosophiae* siehe jetzt Vf.: *Selbstsorge als ästhetische Reflexion – Anmerkungen zur „Consolatio Philosophiae“ des Boethius*, in: *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, hg. von ders., Heidelberg 2004, 1–20.

<sup>50</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 26. – *De gli eroici furori* [Ann. 5], 782: „[...] per trovarsi ubligato alla contemplation, e studi de filosofia: li quali se non son più maturi, denno però come parenti de le Muse esser predecessori a quelle.“

<sup>51</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 782.

<sup>52</sup> *Von den heroischen Leidenschaften* [Ann. 6], 26: „Zum Schluß, als sein Überdruß auf dem Höhepunkt angelangt war, nahm er, da er nichts anderes hatte, um sich zu trösten, die Einladung der Musen an. Seinen Worten nach machen sie ihn mit Leidenschaften, Versen und Reimen trunken, mit denen sie sich anderen nicht zeigen.“

<sup>53</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 782.

<sup>54</sup> Kursivierung von MMG.

lori“, die Myrte und den Lorbeer, die metaphorisch für die seinerzeit kanonisierten Gattungen der Liebeslyrik und des Heldenepos einsteht. Gegen eine Restriktion des generischen Kanons verteidigt Tansillo – durchaus im Einklang mit Cicada – die Vielfalt der literarischen Gattungen<sup>55</sup>:

Però corone a' poeti non si fanno solamente de nirti 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.<sup>56</sup>

Die Begründung für diese unorthodoxe und auch leicht ironisch-spöttische Äußerung<sup>57</sup>:

[...] 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.

Und<sup>58</sup>:

[...] dico che sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti et invenzioni umane [...]<sup>59</sup>

Wenn nun in dem sich an den Kommentar anschließenden zweiten Sonett, das seinerseits die Äußerungen des vorausgegangenen Kommentars aufnimmt, bündelt und weiterführt, um erneut in einen Kommentar überführt zu werden, die Musen schließlich als die „eigenen Gedanken“ bestimmt werden, ist die Inversion konventioneller Musenauffassung offenbar. Das zweite Sonett, das Bezug nimmt auf den Kommentar zu den beiden Terzetten des ersten Sonetts, näherhin auf die Zeilen: „O monte, o dive, o fonte, / ov'abito, converso e mi nodrisco [...]“<sup>60</sup>, enthält folgende Äußerungen<sup>61</sup>:

son mie muse i pensier ch'a tutte l'ore  
mi fan presenti le bellezze conte; [...]  
com'ha piaciut' al ciel poeta nacqui.

<sup>55</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 784.

<sup>56</sup> *Von den heroischen Leidenenschaften* [Ann. 6], 28 „Dichterkronen werden nicht nur aus Myrte und Lorbeer gemacht, sondern auch aus Weinlaub für Spottlieder, aus Efeu für Bacchanten, aus Olivenzweigen für Opfersprüche und Gesetze, aus Zweigen von Pappel und Ulme und aus Ähren für Werke über die Landwirtschaft, aus Zypressen für Totenlieder und aus unzähligen anderen Pflanzen für viele andere Gelegenheiten.“

<sup>57</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 783.

<sup>58</sup> Ebd., 784.

<sup>59</sup> *Von den heroischen Leidenenschaften* [Ann. 6], 27: „[...] die Poesie wird nicht aus den Regeln geboren [...], sondern die Regeln werden aus der Poesie genommen. Deshalb gibt es so viele Gattungen und Arten wahrer Regeln wie es Gattungen und Arten wahrer Dichter gibt.“ Und (28): „Ich behaupte [so wiederum Tansillo], daß es so viele Arten von Dichtern gibt und geben kann, wie es Formen des menschlichen Empfindens und Erfindens gibt und geben kann.“

<sup>60</sup> *Von den heroischen Leidenenschaften* [Ann. 6], 25: „Oh Berg, oh Götinnen, oh Quell, / wo ich wohne, Gespräch und Nahrung finde [...]“

<sup>61</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 785f.

[...] ma di lauro m'infronde  
mio cor, gli miei pensieri, e le mie onde.<sup>62</sup>

Der musengegebene Enthusiasmus, traditionell verstanden als äußere göttliche Einwirkung, ist in die Gedanken, die „pensieri“, oder – wie es an anderen Stellen heißt – in den Intellekt, den „intelletto“, des Heros selbst verlegt, ist von der Transzendenz in die Immanenz hereingeholt. Der Intellekt des Heros wird aus eigenem Vermögen tätig, genauer noch: er ist – hierin der ‚Weltseele‘ analog – sein eigener Ursprung und seine eigene Ursache. Hierin beruht die Besonderheit des dichtenden Heros, und hierin besteht auch die Legitimation für die poetische Freiheit, die sich als Ausdruck des individuellen *ingenium* an keine Regeln zu halten braucht.<sup>63</sup>

Ganz in diesem Verständnis unterscheidet Bruno zu Beginn des dritten Dialogs des ersten Teils zwei Arten von Dichtern. Dort meint der Gesprächspartner Tansillo, daß es mehrere Formen der ‚Leidenschaften‘, der *furori* gebe, die sich aber im wesentlichen auf zwei Grundformen zurückführen ließen: 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<sup>64</sup>: „In den einen nun hausen Götter oder göttliche Geister. Sie sagen oder tun Wunderdinge, ohne daß sie oder andere den Grund dafür verstehen.“ Sie seien reines Gefäß Gottes und sprächen nicht aus eigenem Denken und eigener Erfahrung heraus, vielmehr sprächen oder handelten sie mittels einer höheren Intelligenz.<sup>65</sup> Die anderen hingegen seien in philosophischen Betrachtungen geübt und mit einem leuchtenden, einblicksfähigen Verstand begabt<sup>66</sup>:

da uno intero 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 solfiro della cogitativa facultade accendono il lume rationale con cui veggono più

<sup>62</sup> *Von den heroischen Leidenenschaften* [Ann. 6], 29: „Meine Musen sind die Gedanken, die mir zu jeder Stunde / seltene Schönheiten vergegenwärtigen. / [...] ich bin, wie's dem Himmel gefiel, als Dichter geboren. / [...] mit Lorbeer bekränzen mich allein / mein Herz, meine Gedanken und meine Tränen.“

<sup>63</sup> Auch in diesem spezifischen Verständnis der Inspiration nimmt Bruno Positionen voraus, die für die modernen poetologischen Reflexionen fundamental werden. Vgl. dazu Vt: *Eidos/Idea/Enthusiasmus* – *Charles Baudelaire's konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 93–102.

<sup>64</sup> *Von den heroischen Leidenenschaften* [Ann. 6], 49.

<sup>65</sup> *De gli eroici furori* [Ann. 5], 805: „E questi sono due specie perché: altri per essermo 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, [...] seguite che parlino et oprino per intelligenza superiore [...]“

<sup>66</sup> Ebd.

che ordinatamente: e questi non vegnono al fine a parlar et operar come vasi et instrummenti, ma come principali artefici et efficienti.<sup>67</sup>

Es sind nun diese Philosophen-Dichter bzw. Dichter-Philosophen, die, heroisch in ihrem Furor, in der Immanenz das Ideal der Vollkommenheit erstreben – in der Gewißheit freilich, es nie zu erreichen, doch in eben der Unerreichbarkeit des Ideals gerade die Voraussetzung ihres rastlos glühendstrebenden Furors erkennen. Zur Veranschaulichung dieser als unendlich gedachten Annäherung wählt Bruno das Bild des unendlichen Umkreisens<sup>68</sup>:

[...] non è cosa naturale né conveniente che l'infinito sia compreso, né esso può donarsi finito: perciocché non sarebbe infinito; ma è conveniente e naturale che l'infinito per esser infinito sia infinitamente perseguitato (in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di modo fisico, ma di certo modo metafisico; et il quale non è da imperfetto al perfetto: ma va circuyendo per gli gradi della perfezzione, per giungere a quel centro infinito il quale non è formato né forma).<sup>69</sup>

Der hierarchisch gestufte Weg des Aufstiegs, der bildhaft die platonische wie plotinische Erkenntnistheorie zur Vorstellung bringt und der – platonisch – in der ‚Einsicht‘ in das Wahre, Gute und Schöne sein Ende findet bzw. – plotinisch – im Ende wieder als Abstieg seinen Anfang nimmt, ist bei Bruno ersetzt durch eine unendliche Annäherung vom jeweiligen und damit immer nur partiell und individualisiert Vollkommenen an das absolut Vollkommene, das sich seinerseits immer erneut entzieht. Der durch den ‚Willen‘ angestoßene ‚Intellekt‘, der diese unendliche Bewegung vollzieht, gewinnt aber die Qualität dessen, was spätestens seit Coleridge mit dem Begriff der ‚Imagination‘ (‚imagination‘ in Unterscheidung von ‚fancy‘) gekennzeichnet wird, jenem autonomen Vermögen, das – mit Baudelaire zu sprechen – den Künstler in den Stand setzt, ein ‚Idéal‘ in *aesthetics* wenn nicht zu realisieren, doch zu intendieren: in Sprache und als Sprache, die sich als eine exklusiv poetische will.

So wird denn auch dieser Anspruch des Dichters, der auch der des Philosophen ist, und – davon abgeleitet – der Dichtung und der sie fundierenden Philosophie in ebendiesem erkenntnistheoretischen Sinne nicht allein in den kosmologischen Dialogen begründet, vielmehr in Brunos frühen Schriften zur *ars memorativa*, in *De umbris idearum* und *De imaginum, signorum et idearum compositione*. Denn die ‚Gedächtniskunst‘ erhält – wiederum in Inversion – als *ars inventiva* bzw. *imaginativa* eine neue Bestimmung: als Kunst freien geistigen Experimentierens und unendlicher schöpferischer Möglichkeiten.<sup>70</sup> Von Interesse ist, daß das bilderschaffende Vermögen nicht ‚Imaginatio‘ heißt, vielmehr ‚Ratio‘. So heißt es an entscheidender Stelle in *De umbris idearum*<sup>71</sup>: „Ratio novas atque noviter in infinitum species format, componens, dividens, abstrahens, contrahens, addens, subtrahens, ordinans, deordinans.“ Als unendliche Produktivität ist die ‚Ratio‘ eine Kraft, die als das innere Prinzip ihrer Verwirklichungen unendliche Aktualität ist. Ihre Verfahren, strukturanalog der Unendlichkeit alles Seienden, vermögen ebendiese Unendlichkeit zur Darstellung zu bringen. Als schöpferische Kraft steht sie im Dienste der Kunst, der Poesie.<sup>72</sup>

#### IV.

Die Poesie als philosophisches Erkenntnismedium ist mithin Ausdruck der Neues und neu schaffenden ‚Ratio‘. Die *Eroici furori* sind ein Text, in dem philosophische Erkenntnis im Medium der Poesie ihren Ausdruck findet. Ästhetisch und poetisch sucht die dialogische Struktur dieses zweiseitigen prosimetrischen Textes ebene unendlich variierende Bewegung der kalkulierenden ‚Ratio‘ bzw. ‚Imaginatio‘ ‚nachzubilden‘ in der bald metaphorisch, bald metonymisch poetischen Entfaltung eines philosophischen Theorems. So bildet das – im übrigen neue – Verfahren fortgesetzter Allegorese, wie ich die unabschließbare Folge von Allegorie, die in Allegorese überführt wird, um

<sup>67</sup> Von den heroischen Leidenschaften [Ann. 6], 49: „Aus innerem Antrieb und natürlicher Inbrunst, die von der Liebe zu Gott, Gerechtigkeit, Wahrheit und Ruhm geweckt worden ist, schärfen sie im Feuer der Sehnsucht und im Wind des Wollens ihre Sinne und zünden im Schwefel der Erkenntnisfähigkeit das Verstandeslicht an, mit dem sie mehr als gewöhnlich sehen. Diese sprechen nicht als Gefäße und Werkzeuge, sondern als Künstler, die selbst Anfang und Ursache ihrer Tätigkeit sind.“

<sup>68</sup> De gli eroici furori [Ann. 5], 824.

<sup>69</sup> Von den heroischen Leidenschaften [Ann. 6], 69f: „[...] es ist weder natürlich noch angemessen, daß das Unendliche erfaßt werde oder sich als endlich gebe. Dann wäre es ja nicht unendlich. Dagegen ist es angemessen und natürlich, daß das Unendliche, weil es unendlich ist, ohne Ende verfolgt werde. Und zwar in einer Verfolgung, die keine physische, sondern eine metaphysische Bewegung ist. Sie geht nicht vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, sondern umkreist die Stufen der Vollkommenheit, um jenen unendlichen Mittelpunkt zu erreichen, der weder formt noch Form ist.“

<sup>70</sup> Siehe dazu Rita Sturlese: *Brunos Gedächtniskunst und das Geheimnis der Schatten der Ideen*, in: *Giordano Bruno – Tragik eines Unzeitgemäßen*, hg. von Willi Hirdt, Tübingen 1993, 69–91.

<sup>71</sup> Giordano Bruno: *De umbris idearum*, a cura di Rita Sturlese, Firenze 1991, n. 64. Die produktive Erkenntnisethode der menschlichen *Ratio* wird unterschieden von den Tätigkeiten des ‚ersten Verstandes‘ und der Natur: „Primus intellectus“ – so die unmittelbar vorausgehende Bestimmung – „focunditate sua modo suo propagat ideas non novas, nec noviter. Natura novas res product in numero, non noviter tamem – modo suo – si semper eodem modo operatur.“ – Dt. Übersetzung: „Der erste Verstand bringt aus seiner Fülle weder neue Ideen noch auf eine neue Art hervor. Die Natur bringt neue Dinge der Zahl nach hervor, aber nicht auf neue Art, weil sie immer auf dieselbe Art wirkt. Die menschliche Vernunft bildet neue Formen und auf neue Art ins Unendliche, indem sie zusammensetzt, teilt, abstrahiert, kontrahiert, hinzufügt, wegnimmt, ordnet und Unordnung schafft.“ (Zit. nach Sturlese: *Brunos Gedächtniskunst* [Ann. 70], 86.)

<sup>72</sup> Siehe dazu jetzt Volkhard Wels: *Zur Vorgeschichte des Begriffs der ‚Kreativen Phantasie‘*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50 (2005), 199–226.

wieder in einer Allegorie zu gipfeln und so fort, nennen möchte, strukturell jenes bei Bruno unabgeschlossen gewordene Streben nach dem Einen, dem Wahren und dem Guten nach. Mithin intendiert der Text, in seiner strukturellen paradigmatisch-syntagmatischen Proliferation, das *summum bonum* ‚einzuholen‘ – im konkreten Verständnis des Wortes – und die nurneher intentionale Einholung textuell ‚abzubilden‘, ‚nachzubilden‘. Mit dieser Behauptung aber befinden wir uns in einem Paradox: Denn ‚Nachbildung‘ – durchaus im Platonischen Verständnis: μιμήσις – ist *quia definitione* nicht als Mimesis des Seins (μιμήσις τοῦ ὄντος), sondern nurneher als Mimesis des Scheins möglich, ist als Mimesis des Scheins (μιμήσις τοῦ φαινομένου) dreifach bzw. zweifach abkömmlich vom Sein<sup>73</sup> – es sei denn, dieses wird wie im Neuplatonismus, bei Plotin und sodann bei Ficino, ästhetisch immanentisiert<sup>74</sup>: als das Schöne, das auf das Gute und Wahre verweist. Damit ist aber grundsätzlich die Voraussetzung dafür geschaffen, daß das Schöne nicht mehr nur Abglanz des Guten und Wahren, richtiger: nicht mehr Hervorgang des Guten und Wahren ist, vielmehr eine relationale Autonomie gewinnt: Es wird zum allein Erfahrbaren – visuell *und* intelligibel. Dafür steht das Bild der in den Wassern sich spiegelnden Schönheit, der Schönheit der Immanenz. Der Effekt der Reflexivität verweist auf eine ‚Textreflexivität‘, die in den *Eroici furori* in der Struktur einer sich steigenden Wiederholung *in variatione* ihre Manifestation findet. Es ist eben jene Reflexivität, die das moderne Kunstwerk als ein autonom-poietisches kennzeichnen wird.

<sup>73</sup> So die Quintessenz des ersten großen Kapitels des 10. Buches der *Politica* (595a-608b). Zum differenzierten Dichtungs- bzw. Literaturbegriff bei Platon siehe jetzt die einlässliche, vor allem auch die Forschungsfrage ausführlich diskutierende Studie von Stefan Büttner: *Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen und Basel 2000.

<sup>74</sup> Näheres dazu vgl.: *Was ist Dichtung?*, in: *Mimesis, Repräsentation, Imagination – Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Jörg Schöner und Ulrike Zeuch, Berlin/New York 2004, 283-302. Siehe dazu auch Erwin Panofsky: *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin <sup>5</sup>1985 und Werner Beierwaltes: *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus – Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, Heidelberg 1980.