

Giordano Bruno: »Die Heroischen Leidenschaften«

Maria Moog-Grünewald

Maria Moog-Grünewald

**Giordano Bruno:
»Die Heroischen Leidenschaften«**

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7873-3342-4

ISBN eBook: 978-3-7873-3343-1

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2017. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53, 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus Nomos, Sinzheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Für Walter Moog



Inhalt

I Praeliminaria	9
II Poiesis. Sprache – Struktur – Genera	38
<i>De gli eroici furori</i> I 1–4.	47
<i>De gli eroici furori</i> I 5 bis II 2.	70
<i>De gli eroici furori</i> II 3 – II 4 – II 5	87
III Conclusio	97
IV Postscripta	101
Anmerkungen	127
Bibliographie	187

I PRAELIMINARIA*

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

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

Es ist gleichermaßen unmöglich wie notwendig, Thema und Struktur der *Eroici furori* zu skizzieren. Unmöglich, weil der Text sich jeglicher thematischen wie strukturellen Linearität absichtsvoll widersetzt, insofern in unterschiedlicher Gewichtung immer ›alles in allem‹ ist. Jede größere Passage ist geeignet, exemplarisch die Intention des gesamten Textes herauszustellen: in ihrer jeweiligen Aussage wie in ihrer der Aussage analogen, ja sie geradezu manifestierenden sprach-bildlichen Gestalt. Und das heißt – in leichter Überbietung: Jede Passage steht in einer bestimmten Weise in Korrespondenz zu allen übrigen Passagen, gewinnt nicht zuletzt aus

* Die vorliegende Studie ist während meines Jahres als Fellow am *Internationalen Kolleg Morphomata* der Universität zu Köln (2010–2011) sowie während eines weiteren Jahres als Senior Fellow am *Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald* (2012–2013) entstanden. Mein besonderer Dank gilt den Direktoren des jeweiligen Kollegs, Herrn Professor Günter Blamberger und Frau Professor Bärbel Friedrich.

dieser Korrespondenz mit den übrigen ihren komplexen Sinn. Und dennoch ist es notwendig, von Thema und Struktur eine erste Vorstellung zu vermitteln, um in der Folge die spezifische Literarizität bzw. Poetizität der *Eroici furori* als partizipatives Analogon¹ der in ihnen verhandelten Ontologie und Epistemologie zu erweisen.

Die *Heroischen Leidenschaften*, *De gli eroici furori*, sind der letzte der insgesamt sechs ›italienischen Dialoge‹ Brunos, die sämtlich zwischen 1583 und 1585 in England verfasst wurden. Sie können nicht nur als Höhe- und Kulminationspunkt des brunianischen Œuvres insgesamt gelten, vielmehr zugleich als ein Werk, in dem sich wie in einem Brennspeigel Philosopheme des ausgehenden Mittelalters – hier ist insbesondere Cusanus² zu nennen – und der Frühen Neuzeit – hier vor allem der Neuplatonismus – bündeln und in neue Konstellationen treten.³ Sie verfügen zudem über ein hohes Maß an Literarizität, ja Poetizität und reflektieren damit das Selbstverständnis Brunos, das er in seiner *Explicatio triginta sigillorum*⁴ in dem Satz formuliert: »[...] philosophi sunt quodammodo pictores atque poëtae, poëtae pictores et philosophi, pictores philosophi et poëtae [...] non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit.«⁵ Poetische Gestaltung und anschauliche Darstellung sind demnach dem Philosophen aufgegeben.⁶

Welche Gestalt haben die *Eroici furori* – nüchterner gesagt: Welche Struktur haben sie? Die *Eroici furori* weisen rein äußerlich zwei Teile auf, deren jeder fünf Dialoge enthält. In den fünf Dialogen des ersten Teils sind Cicada und Tansillo die Gesprächspartner; die fünf Dialoge des zweiten Teils kennen verschiedene Figuren: Cesarino und Maricondo wechseln ihre Worte im ersten und zweiten Dialog; es folgen Liberio und Laodonio, Severino und Minutolo und schließlich Laodomia und Giulia, zwei weibliche Figuren also. Diese äußere Gliederung in zwei Teile entspricht allerdings nicht einer inneren. Die ersten vier Dialoge des ersten Teils bilden eine erste Einheit, der fünfte Dialog des ersten Teils und die beiden ersten Dialoge des zweiten Teils eine weitere und schließlich die letzten drei Dialoge je eine eigene: ein Widerstreit also zwischen äußerer und innerer Gliederung. Das hindert wiederum nicht, dass alle Dialogpartien in ihrer Aussage auseinander hervorgehen, ein-

ander variieren und auch in der Folge präzisieren, zudem sämtlich eine formale Besonderheit aufweisen: Die Dialoge nehmen – mit Ausnahme des letzten zehnten Dialogs – jeweils Bezug auf Gedichte – meist Sonette, zudem Sestinen, eine Kanzone –, die von den Dialogpartnern gelesen, ausgelegt und kommentiert werden. In der Regel wird in dem Sonett eine Aussage in bildhafter Anschaulichkeit, zugleich – paradoxerweise – in Verschlüsselung formuliert, die des Kommentars bedarf, der wiederum in einem nachfolgenden Sonett auf den konzeptistischen Punkt gebracht oder argumentativ weitergeführt wird, um danach erneut kommentiert zu werden. Wiederholung in Variation, zugleich Steigerung im Wechsel sind das Merkmal der Dialoge, die in ihrer Bewegung und Bewegtheit Einheit im Unendlichen erstreben, ohne sie je erreichen zu können.⁷ Jeder Dialog und Dialogteil setzt andere Akzente, jede Passage hat einen eigenen und je einzigartigen Aussagemodus und die diesem Modus eigene Form. Die ersten vier Dialoge weisen prima vista die Struktur eines kommentierten petrarkisch-petrarkistischen Canzoniere⁸ auf, insofern die beiden Dialogpartner wechselnd Gedichte, näherhin petrarkisch-petrarkistisch semantisierte Sonette, lesen und jeweils mit wiederum verteilten Rollen interpretieren. Die nachfolgenden zwei bzw. drei Dialoge fingieren die Lektüre und die Kommentierung von insgesamt achtundzwanzig Impresen, die ihrerseits von einem Kommentar in Sonettform begleitet sind. Der vorvorletzte Dialog präsentiert wiederum dialogisch erörterte Sonette, die als ein Frage-Antwort-Widerspiel zwischen Augen und Herz konstelliert sind; der vorletzte Dialog erläutert neun Sonette von neun Blinden, und der letzte Dialog bildet im Wesentlichen eine hymnisch-narrative Cauda. Damit wird deutlich: Die Dialoge sind ihrerseits nach dialogunspezifischen Genera und Diskursen modelliert.⁹ Doch bei aller Vielfalt der Formen verhandeln jeder einzelne Dialog und der Text als ganzer das selbige Thema in immer variierten Zugängen, ja in Umkreisungen, genauer in einkreisenden Bewegungen¹⁰: das große Thema der heroischen Leidenschaften. Im *Argomento* ist zu lesen – der Sprecher ist Bruno selbst¹¹:

[...] mi protesto che il mio primo e principale, mezzano et accessorio, ultimo e finale intento in questa tessitura fu et è d'apportare

contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de vulgari, ma eroici amori [...] (16/18)ⁱ

Absicht des Dialogs *De gli eroici furori* ist es, die Schau des Göttlichen zu ermöglichen (»apportare contemplazion divina«) und »andere Begeisterungen« zur Vorstellung zu bringen (»metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori«): nicht die gewöhnlichen »Begeisterungen« (»furori non de vulgari«), vielmehr heroische Liebesleidenschaften (»eroici amori«). Es geht zum einen um die Schau des Göttlichen, mit Platon gesprochen: um die Einsicht des Wahren, Guten, Absoluten. Und es geht zum anderen um furori, um »Begeisterungen«, enthousiasmoi, die näherhin bestimmt werden als heroische *Liebesleidenschaften*. Diese *Liebesleidenschaften* sind heroisch, weil sie »begeistert«, »enthousiasmiert« danach streben, das Göttliche zu schauen, wie andererseits die heroischen Begeisterungen ihren Impuls erhalten durch eine Liebe, einen Eros, der seinerseits heroisch ist, weil er auf die Schau des Göttlichen sich richtet. Das ist der Grund, weshalb die in Rede stehenden »Begeisterungen« nicht »gewöhnlich« sind: Sie sind nicht identisch mit den vier furores, den vier maníai, die Platon in *Phaidros*¹² nennt und voneinander unterscheidet, und doch sind auch sie furores, »Begeisterungen«, die allerdings in ihrer eigenen Vielzahl und als heroische sich absondern, zudem auf Eros als der treibenden Kraft verwiesen sind. Die neuartige komplexe Relation und Interaktion von »furore«, »amore« und »eroico« formuliert Bruno in immer neuen Sach-, Wort- und

ⁱ »[...] ich erkläre feierlich, dass meine erste und hauptsächliche, mittlere und untergeordnete, letzte und endgültige Absicht in diesem Gewebe aus Worten war und ist, eine Betrachtung des Göttlichen vorzulegen und meinen Mitmenschen die Leidenschaften nicht gewöhnlicher, sondern heroischer Liebe vor Augen und Ohren zu stellen [...]« (17/19). – Die Übersetzung der Zitate im Text folgt der Übersetzung der zweisprachigen Ausgabe, der auch die Zitate des Originaltexts selbst entnommen sind: Giordano Bruno: *De gli eroici furori – Von den heroischen Leidenschaften* (BW 7), unter Verwendung der Übersetzung von Christiane Bacmeister grundlegend überarbeitet von Henning Hufnagel. Einleitung von Maria Moog-Grünewald. Edition des italienischen Originaltextes, Kommentar und Philosophisches Nachwort von Eugenio Canone, Hamburg 2017. Seitenverweise in Klammern im Anschluss an die Zitate beziehen sich im Folgenden jeweils auf diese Ausgabe. Zitate aus der deutschen Übersetzung wurden in der Orthographie den Regeln der neuen Rechtschreibung angepasst.

Sprachbildkonstellationen, die nie identisch sind, vielmehr vielfältige Variationen der gedanklichen und sprachlichen Annäherung an das letztlich Undenkbare und Unsagbare: das absolute Eine. Dem entspricht die Wahl des Begriffs ›intento‹: »il mio primo e principale, mezzano ed accessorio, ultimo e finale intento [...] fu et è [...] d'apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori [...]« Die Schau des Göttlichen zu ermöglichen (»apportare contemplazion divina«) und ›andere Begeisterungen‹ zur Vorstellung zu bringen (»metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori«) ist eine stetige geistige Unternehmung, eine Bestrebung, die letztlich nie an ihr Ziel kommt. Sie ist ineins eine literarische, ja poetische Unternehmung, die mit dem Begriff *tessitura*¹³ als *work in progress* gekennzeichnet ist. Demgemäß wird weder hier noch in der Folge eine wie immer statische Deskription, gar Definition der heroischen Leidenschaften selbst gegeben, vielmehr die dynamische Darstellung des Weges – zu Beginn des vierten Dialogs des ersten Teils zutreffend mit dem Wort »discorso« (von lat. *discursus*, *discurrere*) bezeichnet –, den die heroischen Leidenschaften, die ›Begeisterungen‹, wie der diesen ›Begeisterungen‹ Gestalt gebende Text nehmen, um das ihnen eigene und gemäße Ziel zu erreichen:

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

Was im *Argomento* als Thema und als Form der *Eroici furori* anonciert ist, wird zu Beginn des vierten Dialogs des ersten Teils noch einmal in Variation aufgenommen – als vorläufiges Ergebnis des bisher zur Sprache und in Sprache Gebrachten (»cossi si descrive il discorso«): Hier sind es die heroische Liebe (»l'amor eroico«) und deren enger Gefährte, der heroische Intellekt (»l'eroico intelletto«)¹⁴, die die heroischen Leidenschaften als eine affektiv-kognitive Bewegung qualifizieren. Deren Intention (»tende« und »si studia« i. S. v. ›orientiert sein hin‹ und ›bestrebt sein nach‹) ist

ⁱ »So wird der Weg der heroischen Liebe beschrieben, wie sie zu dem ihr gemäßen Objekt strebt, sprich dem höchsten Gut, und der Weg der heroischen Vernunft, die sich um die Vereinigung mit dem ihr gemäßen Objekt bemüht, sprich dem höchsten Wahren oder der absoluten Wahrheit.« (119)

es, sich dem höchsten Gut bzw. dem absoluten Wahren in höchstem Maße anzunähern, ja mit ihm identisch zu werden.

* * *

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

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

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

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

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

In intensivster Form wird der Mythos von Aktaion in einem Sonett konfiguriert, ein Mythos, der in einer reichen Überlieferungstradition immer neue Ausprägungen gefunden hat.¹⁶ Doch die brunianische Version ist in ihrer eigenwilligen Transkription des Mythos ohne Beispiel. Das Aktaion-Sonett ›kontrahiert‹ – um einen zentralen Begriff Brunos aufzunehmen – Kosmologie, Epistemologie,

ⁱ »In den Wäldern macht die Blut- und Windhunde / Aktaion, der Jüngling los, da das Schicksal / ihm einen Weg voll Zweifel und Unvorsicht weist, / den wilden Waldestieren auf der Spur. / Und schau: Im Wasser sah den schönsten Körper, das schönste Gesicht, / das Mensch und Gott je wohl zu seh'n vermögen, / von Purpur und von Alabaster und von feinem Gold / er – und der große Jäger ward zur Beute. / Den Hirschen, der zu undurchdringlicheren / Orten leichtren Schritts sich wandte, / verschlangen schnelle seine vielen großen Hunde. / Meine Gedanken send' ich aus / nach erlesner Beute, und sie, zu mir zurückgekehrt, / geben mir den Tod mit grausam wilden Bissen.« (119)

Anthropologie und ist zugleich in seiner kühnen Bildlichkeit Ausdruck dessen, was Bruno unter philosophischer *pictura* und poetischer *philosophia* versteht. Als *pars pro toto* ist es geeignet, die metaphysischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der ästhetischen Gestalt der *Eroici furori* zu benennen, ihre Textualität – Sprache und Struktur, Metaphorik und Bildlichkeit – als poetische Manifestation der in ihnen verhandelten Metaphysik und Epistemologie zu erweisen.¹⁷ Eine Trennung der Bereiche – und sei es aus Gründen der Heuristik – ist schwerlich möglich, insofern die Poietik ein strukturelles Analogon der durch sie zur Darstellung gebrachten metaphysischen und epistemischen Theoreme ist, insofern – um es genauer zu formulieren – Metaphysik, Epistemologie und Poetologie auf denselben ontologischen Prinzipien gründen bzw. aus ihnen hervorgehen. Dies exemplarisch im Ausgang des Aktaion-Sonetts und mit Ausgriff auf *De gli eroici furori*, darüber hinaus auf *De la causa, principio et uno* und auf *De l'infinito, universo et mondi* sowie auf *De umbris idearum*, *Sigillus sigillorum* und *De imaginum, signorum et idearum compositione* zu erweisen¹⁸, ist die Absicht der nachfolgenden Ausführungen. Sie sind Ausgangspunkt und Basis der Beschreibung der philosophisch begründeten Literarizität der *Eroici furori*. Dabei könnte es sich allerdings herausstellen, dass der Literarizität eine Bildtheorie zugrunde liegt, die die brunianischen Philosopheme erst ermöglicht hat. Das Verhältnis wäre invers.

Das Aktaion-Sonett ist gekennzeichnet als »tutta la somma di questo [sc. discorso]«, während die nachfolgenden fünf Sonette die ihm eignende Ordnung, »l'ordine della quale vien descritto«, zur Vorstellung bringen sollen. Das Aktaion-Sonett ist somit ein Brennspiegel: Es enthält geradezu komplikat, was die nachfolgenden Sonette und jeweiligen Prosatexte »explizieren«, indem sie seine ganze Fülle »ausfalteten«. Mehr noch: Es konfiguriert in nuce die *Eroici furori* als Ganze.¹⁹ Das Sonett ist in zwei Teile geteilt: Der erste, die beiden Quartette und das erste Terzett umgreifende Teil referiert auf den Mythos des Aktaion.²⁰ Die mythische Figur des Aktaion ist weniger eine Allegorie, denn eines der vielen Bilder, die die brunianische Philosophie veranschaulichen. Und so ist auch der zweite Teil des Sonetts, das letzte Terzett, nicht so sehr eine Allegorese in Bezug auf den ersten Teil, als vielmehr eine präzisierende Applikation. Denn

schon Aktaion, der Jäger, *il gran cacciatore*, ist ein Bild für den *eroico*, den nach dem Wahren, Guten und Schönen Strebenden, seine Jagd ist Metapher für das Streben des heroischen Ich. Das Bild des Jägers, im Ganzen die Metaphorik des Jagens kennt in der griechischen und – in Übernahme – römischen Literatur eine lange Tradition²¹. Philosophisch geht sie auf Platons ›Jagd nach dem Sein‹ (τοῦ ὄντος θήρα²²) zurück »als dem Index des Versuchs, die Idee denkend zu erreichen«²³. Die Metapher steht für die *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 Ontologie so omnipräsente Jagd-Metapher²⁴ wieder aufzunehmen, jedoch in einem entscheidenden Aspekt zu transformieren und dergestalt für die ihm eigene Erkenntnistheorie wie Poetologie figurativ fruchtbar zu machen. Die Aktaion-Figuration und ihr Kommentar machen die ontologisch-epistemologische Wendung quasi unter der Hand evident. So ist Aktaion der Intellekt, der die göttliche Weisheit oder Wahrheit zu erjagen intendiert, diese in der Ansehung göttlicher Schönheit zu erfassen sucht.²⁵ Die beiden Satzteile »l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprensione della beltà divina« insinuieren eine Beiordnung von »caccia della divina sapienza« und »apprensione della beltà divina«. Tatsächlich aber stehen zwei differente epistemologische Modi in Rede wie die Folge des Kommentars deutlich macht: Aktaion »macht die *Bluthunde und Windhunde los*«, die – schneller und kräftiger als der Jäger, mithin als der Intellekt – ihrerseits für den Willen stehen: »Denn die Tätigkeit des Intellekts geht der Tätigkeit des Willens voraus.«²⁶ Wenn Bruno sodann feststellt, dass der Wille kräftiger und wirksamer sei als der Intellekt, es dem menschlichen Verstand aber eher gelinge, »die göttliche Güte und Schönheit zu *lieben* als zu begreifen«, dann sucht er, ›die schwache Sache stark zu machen: In einem scheinbar unvermittelten Argumentationsumschlag ist es nicht mehr das Intelligible, das der Verstand zu erkennen trachtet und – platonisch – prinzipiell auch zu *erkennen* vermag, vielmehr ist es »die göttliche Güte und Schönheit, die der Intellekt *liebt*«. »Zudem – so fährt Bruno fort – ist es die Liebe, die den Intellekt dazu bewegt und antreibt, dass er ihr wie eine Laterne vorangehe.«²⁷

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

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

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

ⁱ »Jede Liebe (wenn es heroische und nicht jene rein tierische Liebe ist [...]) hat das Göttliche zum Gegenstand und strebt zur göttlichen Schönheit, die sich zuerst den Seelen mitteilt und in ihnen erstrahlt und sich dann von ihnen aus oder (genauer gesagt) durch sie den Körpern mitteilt. Deshalb liebt das wohlausgereifte Gefühl den Körper oder die körperliche Schönheit, insofern sie ein Verweis auf geistige Schönheit ist. [...] Diese äußere Schönheit steht für besonders scharfe und durchdringende Sinne in einer bestimmten fühlbaren Affinität zum Geist [...]« (99)

Gutheit und göttlichen Glanzes aufzufassen, mithin als Simulacrum³⁰, folgt durchaus platonisch-neuplatonischem Verständnis. Doch die entscheidende Differenz – auch zu Ficino und darüber hinaus zu Plotin³¹ – besteht darin, dass die göttliche Güte und der göttliche Glanz überhaupt nur in ihrer Wirkung, mithin mittelbar erfahrbar sind: in der äußeren Erscheinung des schönen Körpers und Antlitzes, hier eine Metonymie für Diana, ineins eine Metapher für das Universum, die Natur, die Welt. An keiner anderen Stelle in den *Eroici furori* wird die Spezifik und die Reziprozität der brunianischen Erkenntnistheorie und Kosmologie bzw. Ontologie derart knapp und präzise zugleich ins Bild gesetzt – ins Bild von Aktaion und Diana als deren poetisches Analogon. Wie ist dies im Einzelnen zu verstehen?

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

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

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

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

ⁱ »Potenz und [...] den äußeren Akt also, die man je wohl zu sehen vermöchte durch Disposition und Betrachtung und Hinwendung mit sterblichem oder göttlichem Geist, als Mensch oder Gott.« (121)

ⁱⁱ *Causa*, dialogo 4, in: BW III, S. 194. (Übersetzung ebd., S. 195: [...] jede

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

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

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

Die im scholastischen System nurmehr transzendent verortete Identität von Akt und Potenz wird über die neuplatonische Konzeption der vermittelnden Weltseele immanentisiert – freilich nicht dergestalt, dass das Seiende eine Reduplicatio des absoluten Seins wäre, mithin in dem Sinne, dass es gleichfalls alles *ist*, was es sein *kann*. Vielmehr wird das Seiende zum Vorgriff auf die Vollkom-

Wesenheit basiert notwendigerweise auf einem Sein, außer jener ersten, die mit ihrem Sein identisch ist, weil ihr Vermögen ihr Akt ist, weil sie alles das ist, was [sie] sein kann [...]).

ⁱ *Causa*, dialogo 2, in: BW III, S. 98. (Übersetzung ebd., S. 99: »Deshalb ist es notwendig, daß diese Vernunft, die das Vermögen dazu hat, alle Arten hervorzubringen und sie in Gestalt einer so schönen Architektur aus der Möglichkeit der Materie in die Wirklichkeit übergehen zu lassen, alle diese Formen entsprechend einer bestimmten formalen Bestimmung zuvor in sich trägt. Ohne diese formale Bestimmung könnte das Wirkende nicht zu einer bildenden Tätigkeit fortschreiten [...]«.)