

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Anthropologie und Naturphilosophie in  
Machiavellis *Mandragola* und Brunos *Candelaio* –  
Ein Vergleich”

Verfasser

Georg Glavanovits

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Jänner 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Philosophie

Betreuer:

Doz. Mag. Dr. Sergius Kodera

*Meiner Schwester  
und  
dem Wolf-Dieter*

# Inhaltsübersicht

<b>Einleitung</b>	.....	6
<b>I. LA MANDRAGOLA</b>	.....	10
<b>1. Entstehung und Umfeld</b>	.....	10
1.1. Zeitliche Verortung	.....	10
1.2. Form	.....	11
1.3. Bedeutung im Oeuvre	.....	13
<b>2. Der Inhalt</b>	.....	14
<b>3. Leitmotive</b>	.....	16
3.1. Sexualität	.....	17
3.1.1. Callimaco	.....	17
3.1.2. Messer Nicia	.....	21
3.1.3. Lucrezia	.....	22
3.2. Reichtum	.....	23
3.2.1. Callimaco	.....	24
3.2.2. Messer Nicia	.....	25
3.2.3. Fra Timoteo	.....	26
3.3. Gelehrsamkeit	.....	26
3.3.1. Messer Nicia	.....	27
3.3.2. Callimaco	.....	29
3.3.3. Fra Timoteo	.....	29
3.4. Virtù	.....	31
3.4.1. Fortuna	.....	32
3.4.2. Necessità	.....	33
3.4.3. Occasione	.....	35
3.4.4. Virtù	.....	37
3.5. Versuch einer Bündelung der Leitmotive	.....	40

<b>II.</b>	<b>IL CANDELAIO</b>	.....	43
<b>1.</b>	<b>Entstehung und Umfeld</b>	.....	43
1.1.	Zeitliche Verortung	.....	43
1.2.	Form	.....	44
1.3.	„Candelaio“	.....	45
1.4.	Widmung	.....	46
1.5.	Warum schreibt Bruno eine Komödie?	.....	46
<b>2.</b>	<b>Der Inhalt</b>	.....	50
<b>3.</b>	<b>Leitmotive</b>	.....	52
3.1.	Sexualität	.....	54
3.1.1.	Bonifacio	.....	55
3.1.2.	Bartolomeo	.....	56
3.1.3.	Manfurio	.....	56
3.1.4.	Gioan Bernardo	.....	56
3.1.5.	Marta	.....	57
3.1.6.	Lucia	.....	57
3.2.	Reichtum	.....	57
3.2.1.	Bonifacio	.....	58
3.2.2.	Bartolomeo	.....	58
3.2.3.	Manfurio	.....	58
3.2.4.	Vittoria und Lucia	.....	59
3.2.5.	Barra und Marca	.....	59
3.3.	Gelehrsamkeit	.....	60
3.3.1.	Bonifacio	.....	63
3.3.2.	Bartolomeo	.....	64
3.3.3.	Manfurio	.....	64
3.3.4.	Scaramur�	.....	66
3.4.	Wandelbarkeit	.....	67
3.5.	Versuch einer Bündelung der Leitmotive anhand von Brunos Naturphilosophie	.....	70

<b>III.</b>	<b>VERGLEICH GEWISSER MOTIVE UND ELEMENTE</b>	.....75
1.	Sexualität	.....75
2.	Reichtum	.....76
3.	Gelehrsamkeit	.....77
4.	Weitere Elemente	.....77
	4.1. Fortuna	.....77
	4.2. Ehre	.....78
	4.3. Religion	.....79
	4.4. Masterminds	.....79
	4.5. Alter Ego der Autoren	.....80
<b>IV.</b>	<b>AUSBLICK UND VERSUCH EINER ZUSAMMENFASSUNG</b>	.....81
	<i>Literaturverzeichnis</i>	.....83
	<b>Anhang</b>	.....87
	Abstract in Deutsch	.....87
	Abstract in English	.....88
	Lebenslauf	.....89

## Einleitung

Im Schlussakt des *Candelaio* lässt Giordano Bruno den Mastermind des Stückes, Gioan Bernardo, Betrachtungen über die Natur und den Weltenlauf anstellen:

Wenn daher das Gut, das ich heute Abend besessen habe, mir nicht von den Göttern zugestanden worden wäre, so gut als es mir von Fortuna (fortuna) verwehrt blieb, so hat mir doch das Urteilsvermögen die Gelegenheit (occasione) gewiesen; die Geschicklichkeit (diligenza)<sup>1</sup> hat mir erlaubt, sie bei den Haaren zu packen, und die Ausdauer (perseveranza) sie festzuhalten.<sup>2</sup>

In der Schrift, die fünfzig Jahre zuvor, im Jahr 1532, posthum erschienen ist, und unter dem Titel *Il Principe* zu Weltruhm gelangte, schrieb Niccolò Machiavelli:

...dass nämlich ein Fürst, der sich ganz auf das Glück verlässt untergeht, sobald dieses wechselt; ferner glaube ich, dass der Glück hat, der seine Handlungsweise den Zeitumständen anpasst, und ebenso jener ins Unglück gerät, dessen Handlungsweise nicht den Zeitumständen entspricht. [...] Doch halte ich es für besser, stürmisch als besonnen zu sei; denn Fortuna ist ein Weib, und es ist notwendig, wenn man sie niederhalten will, sie zu schlagen und zu stoßen.<sup>3</sup>

Ein Vergleich der beiden Textpassagen vermittelt einen ersten Eindruck davon, dass hier Parallelen im Denken von Bruno und Machiavelli zu finden sind. Noch eindringlicher wird der offenbare Rekurs Brunos auf zentrale Gehalte aus dem *Principe* bei genauerer Lektüre. Die Hauptmerkmale sind, in aller Kürze, die folgenden.

In der zitierten Passage aus dem *Candelaio*, kommen sämtliche Elemente des „magischen Vierecks“<sup>4</sup> im Denken Machiavelli augenscheinlich vor. Es sind dies:

---

<sup>1</sup> Hersant übersetzt *diligenza* mit *présence d'esprit*.

<sup>2</sup> *Candelaio*, V, 19, S. 157.

<sup>3</sup> *Il Principe*, Kap. XXV, S. 197ff..

<sup>4</sup> Die Bezeichnung stammt von Claudia Knauer, siehe: Knauer, Claudia, *Das „magische Viereck“ bei Machiavelli – fortuna, virtù, occasione, necessità* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990).

*fortuna*, *virtù*, *occasione* und *necessità*. Diese Elemente lassen sich aus dem Principe als „key concepts“ isolieren und fungieren als Träger machivellistischen Denkens.

Gioan Bernardo bezieht sich auf den von *fortuna* schicksalhaft bestimmten Weltenlauf, reduziert dabei aber den Menschen nicht auf ein blindlings dem Schicksal Unterworfenen. Ganz im Gegenteil – es kommt darauf an die Gelegenheit (*occasione*) durch Geschicklichkeit (eine Tugend der *virtù*<sup>5</sup>) beim Schopf zu packen; und dies alles folgt den Gesetzmäßigkeiten der Geschichte selbst – *necessità*.<sup>6</sup>

Wie kommt es, dass zwei so scheinbar verschiedene Denker ähnliche Konzepte vertreten? Hier der rast- und ruhelose ehemalige Dominikanermönch, der halb Europa bereisend seine Zunge nirgendwo zügeln kann, beständig in Konflikt mit örtlichen Autoritäten kommt und schließlich in Rom öffentlich verbrannt wird. Dort, der scheinbar biedere und opportune Beamte, der, stets darauf bedacht an den Hebeln der Macht zu sitzen, ganz gleich wer sie innehat, schließlich die Gunst der Mächtigen verliert und bar aller politischer Ämter auf seinem Landsitz theoretische Betrachtungen über Politik anstellt.

Tatsächlich haben beide möglicherweise mehr gemeinsam als es ihre unterschiedliche Vita und ihre philosophiegeschichtliche Etikettierung vermuten ließen. Die beiden zitierten Stellen geben bereits einen ersten Hinweis, dass hier mehr verborgen liegen könnte. Zusätzlich ist anzuführen, dass von Bruno zwar nur eine Komödie erhalten ist, von Machiavelli jedoch mehrere. Zeitlebens war letzterer nämlich vor allem als Komödiendichter geschätzt. Ferner: Im Jahr 1582 schreibt Bruno nicht nur den *Candelaio*, sondern auch den in lateinischer Sprache abgefassten *Cantus circeus*, in dem die in der Tradition durchaus negative Hexe Circe, die Menschen in Tiere verwandelt, positiv umdeutet. Ähnlich zeichnet Machiavelli Circe in der satirischen Parabel *L'Asino*, die erstmals 1549 erscheint. Ob Bruno das fragmentarische Werk gekannt hat, steht nicht fest. Als sicher kann man allerdings

---

<sup>5</sup> Geschicklichkeit und Denkvermögen verbucht Machiavelli auch im *Asino* auf der Habenseite des Menschen, Ehrgeiz und Habgier auf der Passiva-Seite. „Die Natur gab ihm die Geschicklichkeit und Denkvermögen, / dazu aber den Ehrgeiz und Habgier / die alles wieder zunichte mahen. (Le man vi diè natura e la favella / e con quelle anco ambizion vi dette/ e avarizia che quell ben cancella), *Asino*, 1070-1072.

<sup>6</sup> Siehe Abschnitt I.3.4.2.

annehmen, dass zu der Zeit als Bruno in Paris weilte, Machiavelli in Frankreich äußerst populär war.<sup>7</sup>

„The finest learned comedy in the first half of the sixteenth century is surely the *Mandragola*, written by a historian and politician. The most remarkable comedy in the second half is the *Candelaio* by the philosopher Giordano Bruno.“, schreibt Marvin T. Herrick über die beiden Werke.<sup>8</sup>

Ein Vergleich zwischen Machiavelli und Bruno legt sich deshalb nicht nur auf einer explizit philosophischen Ebene nahe – als Vergleich ihrer philosophischen Werke; sondern ebenfalls auf einer horizontalen Ebene – als Vergleich ihrer dichterischen Werke.

Die Arbeit verfolgt das Ziel die beiden Komödien sowohl auf einer horizontalen Ebene – intertextuell – zu untersuchen; als auch auf einer vertikalen Ebene nach ihrem philosophischen Gehalt hin zu prüfen. Dabei werden naturphilosophische und anthropologische Elemente im Vordergrund stehen.

Ziel dieser Arbeit ist auch, einen Beitrag zur philosophischen Erschließung der Renaissance zu leisten. Angesichts der Tatsache, dass Renaissancegelehrte umfassend ausgebildet waren und, wie im Falle von Machiavelli und Bruno, Komödien ebenso schreiben konnten wie Traktate, Dialoge, Gedichte in Italienisch und Latein, ist es verkürzend das bloß explizit philosophische Œuvre in den philosophiegeschichtlichen Diskurs einfließen zu lassen. Leider geschieht das immer noch allzu oft, insbesondere mit dem gängigen philosophiegeschichtlichen Vorurteil einhergehend, dass die Renaissance nicht mehr als die stümperische Suppenküche zwischen Mittelalter und Neuzeit ist, der es an klarer Begrifflichkeit mangelt. Dieses Vorurteil soll hier nicht bedient werden. Ebenso wenig sollen neuzeitliche Konzepte in die Texte hineingelesen werden.

---

<sup>7</sup>Burke, Peter, *Die europäische Renaissance* (München: Beck, 2005), S. 181f. Burke weist darauf hin, dass der *Principe* zweimal ins Französische übersetzt wurde, im Jahr 1553 und erneut 1571. Außerdem gab es seit 1560 auch eine Lateinische Übersetzung. Nuccio Ordine weist darauf hin, dass der französische König Heinrich III. die *Discorsi* und den *Principe* selbst gelesen hat; Ordine (2008), S. 118f.

<sup>8</sup> Herrick, Marvin T., *Italian Comedy in the Renaissance* (Urbana: The University of Illinois Press, 1960), S. 161.

Stattdessen wird hier das Ziel verfolgt die Texte selbst sprechen zu lassen. Die Konzepte, die sich in ihnen finden müssen sich aus den Texten selbst ergeben. Die Darstellung folgt diesem Vorhaben insoweit als zunächst die Texte selbst dargestellt werden sollen um dann am Ende ihre Gehalte zu vergleichen.

### *Editorische Notiz*

Textgrundlage für *La Mandragola* ist die von Pasquale Stopelli besorgte kritische italienische Edition wie sie sich in der zweisprachigen (französisch-italienisch) Ausgabe von Belles Lettres findet.<sup>9</sup> Ferner wurde auch mit den englischen Übersetzungen von Mara J. Flaumenhaft<sup>10</sup> und Giannetti & Ruggiero<sup>11</sup> gearbeitet. Eine kritische Übersetzung in die deutsche Sprache wurde bis jetzt nicht vorgelegt. Sämtliche Übersetzungen aus der *Mandragola* sind von mir. Der italienische Originaltext ist jeweils in den Fußnoten angegeben. Textgrundlage für den *Candelaio* ist die deutsche Übersetzung von Sergius Kodera. Verwendete Sekundärliteratur ist im Literaturverzeichnis angegeben.

---

<sup>9</sup> *Mandragola – La Mandragore*, édition bilingue, texte critique établi par Pasquale Stopelli, introduction, traductions et notes de Paul Larivaille, suivi d'un essai de Nuccio Ordine (Paris: Les Belles Lettres 2008).

<sup>10</sup> *Mandragola*, translation, introduction and notes by Mara J. Flaumenhaft (Long Grove, IL: Waveland Press 1981).

<sup>11</sup> *La Mandragola (The Mandrake Root)*, in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003).

# I. La Mandragola<sup>12</sup>

## 1. Entstehung und Umfeld

### 1.1. Zeitliche Verortung

Machiavellis *La Mandragola* erlebte seine erste Auflage 1518<sup>13</sup> in Florenz. Vermutlich wurde sie bereits in diesem Jahr, oder aber im nächsten, aufgeführt.<sup>14</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte Machiavelli seine politische Karriere schon hinter sich. Ein Umstand den er außerordentlich bedauert hat. Seit seiner Verbannung auf ein Landgut in der Nähe von Florenz beschäftigte er sich soviel er konnte mit Büchern und widmete sich seiner schriftstellerischen Tätigkeit.<sup>15</sup> In dieser Zeit entstehen nicht nur der *Principe*, sondern auch die *Discorsi*, die Geschichte von Florenz und einige Theaterstücke, eben auch die *Mandragola*. Zusammen mit den *Erörterungen über die erste Dekade des Titus Livius* und der *Kunst des Krieges* war *La Mandragola* das einzige zu Machiavellis Lebzeiten veröffentlichte Werk.<sup>16</sup> Nicht unerwähnt bleiben sollte der durchschlagende Erfolg, der dem Stück beschieden war, das nicht nur in Florenz, sondern auch in Modena aufgeführt wurde.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Eine pharmazeutische Untersuchung der Mandragora, wie die Pflanze in der Pflanzenkunde heißt, bietet: Wittlin, Dorit: *Mandragora. Eine Arzneipflanze in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. Inaugural-Dissertation (Basel 1999). Die Autorin geht hier auch der Kulturgeschichte der Mandragora bis zum heutigen Tag detailreich und quellennah nach. Schon zu Machiavellis Zeit war die Pflanze jahrhundertlang bekannt und wurde unter anderem tatsächlich als Aphrodisiakum gebraucht.

<sup>13</sup> Das Abfassungsdatum ist nicht genau geklärt. G. Aquilecchia datiert es auf 1518, gibt aber keine Quellen an. Siehe Aquilecchia, Giovanni, Giordano Bruno as a Philosopher of the Renaissance, in: *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance*, ed. by Hillary Gatti (Alderscot: Ashgate Publishing, 2002), S. 5.

<sup>14</sup> Capitani, Patrizia de, *Du spectaculaire à l'intime: un siècle de commedia erudita en Italie et en France*, Paris 2005, S. 32. Auch John Barnard nimmt die Zeit von Mai bis September 1518 als Abfassungsdatum an. Siehe: Barnard, John, Writing and the Paradox of the Self: Machiavelli's Literary Vocation, in: *Renaissance Quarterly* 59, no. 1 (2006). Online-Publikation abgerufen von: Questia am 19. Jan. 2009, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5019947936>.

<sup>15</sup> Kersting, Wolfgang, *Niccolò Machiavelli* (München: C.H. Beck, 1988), S. 21f.

<sup>16</sup> Hale, J.R., *Machiavelli and Renaissance Italy* (London: English Universities Press, 1961), S. 10.

<sup>17</sup> Barincou, Edmond, *Machiavelli* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958), S. 10.

## 1.2. Form

Die Komödie zählt zum Genre der sogenannten *commedia erudita*. Charakteristisch dafür ist die Orientierung an alten römischen Charakteren, betont werden allerdings moderne Elemente wie ein italienisches Milieu in dem die Handlung stattfindet; dazu gehören typische lokale Charaktere sowie vor allem die italienische Umgangssprache. Diese neue Form des „weltlichen“ Theaters fiel in Venedig und Florenz auf fruchtbaren Boden. In diesen Städten förderten die Autoritäten der Republiken derartige Stücke besonders.<sup>18</sup>

Das römische Vorbild wurde aber von Machiavelli nicht nur seiner Form nach, sondern, wie Jackson I. Cope erklärt, seiner „Morphologie nach imitiert:

Language and comedy both were viewed as having made their *translatio* from Rome to the Arno. It was a view fostered and developed in the literary gatherings of Florentine intellectuals at the Orti Oricellari during the first two decades of the Cinquecento, discussions in which Machiavelli participated and which echo in his *Discorso*. It has been persuasively argued that the catalysts for this long critical exchange were Angelo Poliziano's lectures at the Florentine Studio upon Terence *Andria* and his commentary upon the prologue to Plautus *Menaechmi*. In brief, Poliziano argued from Roman practice upon Greek originals for an adaptation of comedy to the vernacular language and the mores it encompassed. But with this step one was halfway to Poliziano's determination that it was the morphology of comedy as a mirror of quotidian types and events that should be imitated, not -- as was the case with Ariosto's experiments in Ferrara -- particular ancient plays. ... Machiavelli twice unsuccessfully rendered the *Andria* itself into the Tuscan vernacular, for *fiorentino* was the language of Florence. And Florence, being in Machiavelli's improbable optimism a world that harbored more comedy than tragedy, spoke in the language of *la vita privata*.<sup>19</sup>

Worum es sich in der *Mandragola*, als einem Stück der *commedia erudita* also handelt, ist eine Imitation der Morphologie antiker Stücke. Diese Imitation orientiert

---

<sup>18</sup> Zur *commedia erudita* als Genre empfiehlt sich die Abhandlung von de Capitani. Als Überblick über das Theater in Italien und Frankreich im 16. Jahrhundert sind besonders die Seiten 25-45 hervorzuheben.

<sup>19</sup> Cope, Jackson I., *The Secret Sharers in Italian Comedy: From Machiavelli to Goldoni* (Durham NC: Duke University Press, 1996), S. 97.

sich sowohl in Hinblick auf den Handlungsstrang als auch in Hinblick auf die Sprache, am Alltag. Die dadurch begründete Aufwertung der Alltagssprache erfüllt einen doppelten Zweck. Zum einen werden die so geschriebenen Stücke einem breiteren Publikum zugänglich gemacht; zum anderen jedoch muss auch gesehen werden, dass Stücke, die der Alltagssprache folgen immer Stücke einer bestimmten Alltagssprache sind, d.h. eines bestimmten Dialekts. Ein Stück im Dialekt kann sich noch so weltmännisch geben – verstanden wird es aber nur von einem eingeschränkten Personenkreis. Alltagssprache erfüllt schließt also immer auch potentielle Versther aus. In Machiavellis Fall träfe das auf Personen zu, die den florentinischen Dialekt (*fiorentino*) nicht sprechen.<sup>20</sup>

Die berühmtesten römischen Vorbilder für die *commdia erudita* sind Terenz und Plautus. Eine Komödie von Terenz, *Andria*, hat Machiavelli sogar übersetzt. Dennoch war es Plautus, “[who] gave rise to the lively vogue of Italian commedia erudite (learned comedy), begun by Ariosto in 1508 and renowned in the comedies of Machiavelli.”<sup>21</sup>

Von Plautus’ Stücken ist vor allem der Einfluss seiner Komödie „Menaechmi“ hervorzuheben. Dabei handelt es sich um eine Verwechslungskomödie als deren Protagonisten das Zwillingenpaar Menaechmus I und Menaechmus II auftreten.<sup>22</sup> Bereits 1486 in Ferrara aufgeführt, war es diese Komödie, die zu Ariostos erster *commedia erudita* führte. Dieses Stück, *La Cassaria*, war zugleich auch die erste erfolgreiche Komödie dieses Genres.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ibid., S. 97f..

<sup>21</sup> Hardin, Richard F., Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 60, number 3 (Fall 2007), S. 789f.

<sup>22</sup> Eine deutsche Übersetzung von *Menaechmi* findet sich unter: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2032&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2032&kapitel=1#gb_found), Gutenbergprojekt, zuletzt besucht am 8. November 2008.

<sup>23</sup> Hardin, Richard F, Menaechmi and the Renaissance of Comedy, *Comparative Drama* 37. n 3-4 (2003), Online Publikation, abgerufen von [Questia](http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5006690593), 8 Nov. 2008, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5006690593>.

### 1.3. Bedeutung im Oeuvre

Wer sind die Adressaten des Stückes? Mara J. Flaumenhaft vertritt die Sichtweise, dass das Publikum des Stückes aus jungen Männern bestehen würde, die noch nicht alles über das Leben wissen und zugleich den höheren Schichten angehören.

„*Mandragola* is not intended to reach the public at large. But the particular coterie to whom the play is addressed is one whose attitudes and future actions will have the greatest effect on the wider community. For these select young gentlemen are the future princes, or in the right circumstances, the future republican leaders of Italy. The circumstances under which Machiavelli wrote make all his writings „political“ events. [...] The dramatic character of *Mandragola* makes it the most public of his attempts to teach the young.“<sup>24</sup>

Hier findet sich also schon die These, die auch in dieser Arbeit vertreten wird, dass im Stück Machiavellis Denken wirkt und lebensweltlich ausgedrückt wird. Die *commedia erudita*, die „gelehrte Komödie“, möchte eben auch be-lehren. Es liegt auf der Hand, dass die Maximen und Werte, die sich Machiavelli in seinen theoretischen Schriften erarbeitet hat auch weitestgehend deckungsgleich mit jenen sein müssen, die er in seinen Stücken vermittelt. Auch wenn man sicherlich nicht der Versuchung erliegen sollte in den Komödien Machiavellis ausschließlich seine politischen Theorien herauszulesen, sind sie doch vor einem theoretischen Hintergrund geschrieben, der sich in ihnen auch bemerkbar macht.

Bestimmt ist es auch verfehlt von theoretischen Gehalten zu abstrahieren und dem Stück maximal Unterhaltungswert zuzubilligen. Das wird schon dem Genre der *commedia erudita* nicht gerecht.<sup>25</sup> Nichtsdestotrotz, findet sich eine solche Sichtweise auf das Stück bei Wolfgang Kersting. Er erblickt in Machiavellis „Novellen, Gedichte[n] und Komödien nur Divertimenti, Zerstreuungsübungen einer unspezifischen literarischen Begabung, deren genuines Betätigungsfeld in der

---

<sup>24</sup> Flaumenhaft, Mara J., Einleitung zu: Machiavelli, Niccolò, *Mandragola*. translation, introduction and notes by Mera J. Flaumenhaft (Long Grove, IL: Waveland Press, 1981), S. 4.

<sup>25</sup> Siehe dazu de Capitani, S. 34: „...d'autres dramaturges florentins pensent, à l'instar de Machiavel, que la comédie n'est pas un pur et simple divertissement.“

politischen Schriftstellerei liegt.“<sup>26</sup> Vor dem Hintergrund vor dem Kersting Machiavelli liest, nämlich hauptsächlich vor dem staats-theoretischen, mag eine solche Lektüre verständlich sein; angemessen ist sie aber nicht. Kersting selbst relativiert seine These jedoch selbst, wenn er Dichtungen Machiavellis als Quellen für dessen Anthropologie heranzieht.<sup>27</sup> Folglich scheint, auch laut Kersting, literarischen Werken ein philosophischer Gehalt eigen zu sein von dem her sich auch die Philosophie erschließen lässt.

Breitere, sämtliche Werke Machiavellis umfassende Studien, die auch für die Interpretation der *Mandragola* fruchtbar sind finden sich bei Hanna Fenichel Pitkin und George Thomas. Solche Ansätze werden der humanistisch weiten schriftstellerischen Tätigkeit Machiavellis (und seiner Zeitgenossen) gerechter. Philosophie fand in der Renaissance nicht nur in Traktaten ihren Niederschlag.

## 2. Der Inhalt

Die Handlung setzt damit ein, dass Callimaco, ein Mann von einunddreißig Jahren seinem Diener Siro erklärt warum er nach über zwanzig Jahren Abwesenheit nach Florenz zurückgekehrt ist. Der Grund ist eine Frau: Lucrezia Calfucci, die Frau des Juristen Messer Nicia Calfucci. Lucrezias Schönheit ward ihm in Paris gepriesen, sodass er neugierig wurde und sich selbst überzeugen musste. Tatsächlich übertraf ihre Erscheinung alle seine Erwartungen, sodass er voll brennender Begierde ist sie zu erobern.<sup>28</sup> Zu seinem Unglück ist Lucrezias Natur nicht nur äußerst tugendhaft und „den Liebesangelegenheiten auch gänzlich fremd.“<sup>29</sup>, sondern Lucrezia ist auch verheiratet. Nichtsdestotrotz macht Callimaco Schwachstellen aus, die ihm dienlich sein könnten: zum einen ist ihr Ehemann obwohl Doktor der Rechte, ein Einfaltspinsel; zum anderen ist ihre Ehe bislang kinderlos geblieben, was vor allem Messer Nicia sehr bedauert; und schließlich ist Lucrezias Mutter, aufgrund ihrer

---

<sup>26</sup> Kersting, Wolfgang, *Niccolò Machiavelli* (München: C.H. Beck, 1988), S. 25.

<sup>27</sup> Um die Begehrlichkeit der menschlichen Natur zu erklären bedient sich Kersting der Dichtung „Über den Ehrgeiz“. Siehe Kersting (1998), S. 39-42.

<sup>28</sup> *La Mandragola* I, 1, S.7.

<sup>29</sup> „...la natura die lei, che è onestissima e al tutto aliena dalle cose d'amore...“, *ibid.*

frivolen Vergangenheit<sup>30</sup>, möglicherweise von Nutzen für Callimacos Eroberungspläne.

Ligurio, ein ehemaliger Heiratsvermittler<sup>31</sup> nutzt die freundschaftlichen Bande, die er zu Messer Nicia hat, um Callimaco bei seinem Vorhaben zu helfen. Der Plan sieht vor Callimaco als berühmten Arzt aus Frankreich vorzustellen, der mit Hilfe eines speziellen Trankes aus der Mandragola (daher der Name des Stückes) der Kinderlosigkeit des Paares Abhilfe verschaffen kann. Sofern Lucrezia den Trank zu sich nimmt wird sie, so das Versprechen des falschen Arztes Callimaco, binnen eines Jahres einen Erben gebären. Allerdings wird der erste Mann, der mit ihr nach der Einnahme des Trankes, schläft sterben. Nach anfänglichen Vorbehalten willigt Messer Nicia<sup>32</sup> schließlich ein. Selbstverständlich ist das Ganze eine Intrige gegen ihn: Callimaco möchte dadurch bei Lucrezia zum Zug kommen. Der einfältige Doktor schluckt die Geschichte und gestattet das Vorhaben jemanden zu finden, der mit Lucrezia verkehrt und die tödliche Dosis abbekommt. Das ist Callimacos Chance. Nun muss nur noch Lucrezia selbst überzeugt werden, was sich als ungleich schwieriger herausstellt. Ihr das Ansinnen direkt zu unterbreiten hätte aufgrund ihrer Tugendhaftigkeit keinen Sinn und so suchen Ligurio und Callimaco unter tatkräftiger Mithilfe von Messer Nicia selbst, Personen ihres Vertrauens zu gewinnen. Diese sind ihre eigene Mutter, Sostrata, die alsbald in den Plan einwilligt und schließlich Fra Timoteo, ihr Beichtvater. Der von Ligurio bestochene Pater nimmt Lucrezia sämtliche Vorbehalte, sodass sie schließlich ebenso einwilligt.

Im Zuge einer sämtliche Personen umfassenden Maskerade, schafft es Callimaco – als unschuldiger und vermeintlich zum Tode verdammt Junggeselle verkleidet – schließlich in das Schlafzimmer Lucrezias. Er ist in seinem Bestreben erfolgreich Lucrezia für sich zu gewinnen. Sie möchte ihn als Freund des Hauses haben, was ihr Ehemann – der Callimacos Spiel nicht erkennt – auch freudig

---

<sup>30</sup> „...la sua madre è suta buona compagna“, I, 1. Gianetti & Ruggiero übersetzen mit “her mother was an easy woman in her day”, siehe Gianetti & Ruggiero (2003) S. 76.

<sup>31</sup> Siehe I, 1 „...costui fu già sensale di matrimoni.“

<sup>32</sup> So, ist er anfänglich gänzlich gegen ein solches Vorhaben, da er seine Frau nicht zur Hure und sich selbst nicht zum gehörnten Ehemann machen möchte. „Perché io non vo‘ fare la donna mia femmina e me becco.“ II,6, S. 20.

gestattet. Er überreicht Callimaco am Ende sogar die Schlüssel zu seinem Haus, was darauf schließen lässt, dass die Komödie weitergehen wird.

### 3. Leitmotive

Machiavelli erklärt im *Prologo* selbst, worum es in seinem Stück geht. Hier heißt es:

Ein unglücklich Verliebter,  
ein wenig scharfsinniger Herr Doktor,  
ein Mönch von fragwürdiger Moral,  
ein Schmarotzer, der Liebling des Betrugs,  
werden heute euer Zeitvertreib sein.<sup>33</sup>

Diese Charakterisierung der Hauptpersonen wird mit einem dynamisierenden Moment versehen, wenn es später in den (1526) dem *Prologo* vorgestellten *Canzoni per la rappresentazione di Faenza* heißt:

Wir folgen unseren Begierden,  
während die Jahre vorübergehen und verstreichen.  
Der sich um das Vergnügen bringt,  
um in Bangigkeit und Sorge zu leben,  
kennt nicht die Betrügereien,  
der Welt; oder durch welche Übel  
und durch welche merkwürdigen Ereignisse,  
alle Sterblichen fast unterdrückt werden.<sup>34</sup>

Mit diesen Hinweisen ist auch schon viel über die Thematik der Komödie ausgesagt: die verschiedenen Charaktere folgen ihren Begierden, die einen vermutlich besser als die anderen, weil sie die Täuschungen der Welt kennen.

---

<sup>33</sup>“ Un amante meschino,/ un dottor poco astuto,/ un frate mal vissuto,/ un parassito di malizia il cucco/ fie questo giorno el vostro badalucco.“, *La Mandragola*, Prologo, S. 2.

<sup>34</sup> „...diero alle nostre voglie / andiam passando et consumando gli anni / ché chi il piacer si toglie / per viver con agnosce et con affanni / non conosce gli inganni / del mondo; o da quai mali / et dache stranii casi / oppressi quasi tutti i mortali.“, *La Mandragola*, Canzoni per la rappresentazione di Faenza, S. 58.

Einen weiteren Hinweis gibt der *Prologo*, mit dem Hinweis auf die *virtù*. Der Begriff kommt zweimal vor. Das erste Mal, als sich Machiavelli über sein erzwungenes Schicksal (nämlich aller politischen Ämter beraubt zu sein) beim Publikum beklagt und um Nachsicht bittet, falls das Stück nicht gefällt – aber schließlich hätte er sonst keine Möglichkeit seine Fähigkeiten (*virtù*) zu demonstrieren.

Das zweite Mal fällt der Begriff im Zusammenhang mit dem Mangel an *virtù*, den Machiavelli seiner Zeit unterstellt. Den Grund dafür sieht er in der Tatsache, dass die Menschen nicht bereit sind sich für etwas arbeitend abzumühen um an ein Ziel zu gelangen, das dann möglicherweise gleich wieder verpufft.<sup>35</sup>

Umgekehrt lässt das jedoch den Schluss zu, dass wenn man sich nur ausreichend bemüht, um ein begehrtes Ziel zu erreichen, zugleich weiß welche Mittel (etwa *inganni*) man dafür anzuwenden hat, dieses Unterfangen von *virtù* getragen ist.

Damit sind die einzelnen Leitmotive im *Prologo* bereits enthalten: das Stück handelt von Personen mit einer bestimmten Ausgangslage (etwa der unglücklich Verliebte) mit bestimmten Begierden (etwa das Objekt der Liebe), und den Mitteln die für das Erreichen derselben aufgebracht werden. Ob sie erfolgreich sind wird davon abhängen ob die Person *virtù* hat.

### 3.1. Sexualität

Das Leitmotiv „Sexualität“ ist eine jener Begierden, die das Stück dynamisieren. In diesem Sinne ist „Sexualität“ einer der Motoren der Komödie. Dieser Abschnitt widmet sich dem Motiv Sexualität auf der Ebene der verschiedenen Charaktere.

#### 3.1.1. Callimaco

Camillo Guadagni hat in Frankreich die letzten zwanzig Jahre ein ruhiges Leben geführt, während sein eigenes Heimatland Italien von den Franzosen unter Karl VIII. angegriffen wurde. Obwohl diese Kriege sein Land seiner eigenen Aussage nach

---

<sup>35</sup> „...imperò che la gente / vedendo c’ognun biasima / non s’ affatica e spasima / per far con mille sua disagni un’opra / che ‘l vento guasti o la nebbia ricuopra.“, *La Mandragola*, Prologo, S. 3.

ruinierten<sup>36</sup> sah er keine Veranlassung nach Italien zurückzukehren.<sup>37</sup> Erst die Neugierde, die er Lucrezia und ihrer Schönheit entgegenbringt, lässt ihn Frankreich verlassen. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese Schönheit ihn nur gebrochen durch die Erzählung eines anderen erreicht. Nichtsdestoweniger schafft es der Erzähler ihn für Lucrezia einzunehmen:

...und in mir hat er ein solches Verlangen geschürt sie zu sehen, dass ich – jede andere Überlegung hinter mir lassend – nicht länger über Krieg und Frieden in Italien nachdachte, und mich nach Florenz aufmachte. Hier angekommen, finde ich, dass Madonna Lucrezias Ruf nicht annähernd an die Wirklichkeit heran reicht, sondern unter ihr steht – etwas äußerst Seltenes – und ich bin von solchem Verlangen entbrannt mit ihr zu sein, dass nicht weiß wo ich bin.<sup>38</sup>

Dieses Verlangen scheint nicht rational zu sein; denn zum einen lässt Callimaco einfach alles in Frankreich zurück, inklusive seine Studien und geschäftlichen Angelegenheiten;<sup>39</sup> sexuelles Begehren sticht Studium und Beruf aus, könnte man sagen;<sup>40</sup> zum anderen hat er nun, da er in Florenz ist keinen Plan. Zumindest zwei Dinge halten ihn davon ab einfach öffentlich seinem Verlangen nachzugehen.

Da ist zuerst Lucrezias Ehemann, der, obwohl ein Einfaltspinsel, ein Doktor der Rechte ist. Das lässt auf seine gesellschaftlichen Rang schließen. Wie George Thomas richtig dazu bemerkt:

Nicia would not look kindly on a young man openly seducing his wife. What's more, the established authority of the city would surely side with Nicia. Other established men – the authority of Florence – would frown upon similar acts, that is young men seducing their wives.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> “...le guerre in Italia, le quali ruinorono questa provincia...”, *La Mandragola*, I, 1, S. 4f.

<sup>37</sup> Karl VIII. marschierte in Italien in den Jahren 1494-1495 ein. Dieses Ereignis ist laut Callimacos Aussage zehn Jahre her, was eine Datierung der Handlung des Stückes auf das Jahr 1504 zulässt.

<sup>38</sup> „...e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciatio ogni altra deliberazione né pensano più alle guerre o alle pace d’Italia, mi mossi a venir qui: dove arrivato, ho trovato la fama di Madonna Lucrezia essere minore assai che la verità, il che occorre rarissime volte; e sommi acceso in tanto desiderio d’esser seco che io non truovo loco.“, *La Mandragola*, I 1, S. 6.

<sup>39</sup> „studi e faccende“, *La Mandragola*, I, 1, S. 5.

<sup>40</sup> Thomas, George, *The Parasite as Virtuoso: Sexual Desire and Political Order in Machiavelli’s Mandragola*, in: *Interpretation: a journal of political philosophy*, vol. 30, no. 2 (2003), S. 182.

<sup>41</sup> *Ibid.*

In der patriarchalen Gesellschaft des damaligen Florenz war es in Kreisen der Oberschicht üblich, dass Männer um die Dreißig oder älter sehr junge Frauen heirateten. Sobald Mädchen die Pubertät erreicht hatten befanden sie sich praktisch im heiratsfähigen Alter. Wenn in der Komödie Nicia und Lucrezia seit sechs Jahren verheiratet sind, lässt das durchaus den Schluss zu, dass Lucrezia erst um die zwanzig ist. Die Probleme, die ein solcher Altersunterschied in sich barg, suchte der gesellschaftliche Usus dadurch zu bannen, dass er Oberschichtsfrauen schlicht und einfach verbot alleine auf der Straße oder überhaupt in der Öffentlichkeit gesehen zu werden.<sup>42</sup> Ein Umgehen dieses Verbotes, zusammen etwa mit öffentlichem Ehebruch, rief die (patriarchalen) Autoritäten der Stadt auf den Plan, die nicht zögern würden die Frauen zu richten.

Die einzig verbleibende Möglichkeit für Callimaco wäre, eine geheime Affäre zu initiieren. Dafür allerdings bräuchte er eine ihm und der Affäre zugeneigte Madonna Lucrezia. Beides ist nicht der Fall, da Lucrezia „tugendhaft und den Liebesangelegenheit ganz fremd ist.“<sup>43</sup>

Die Ehre Messer Nicias und Lucrezias Tugendhaftigkeit stellen somit die Hindernisse für Callimaco dar. Sein (sexuelles) Verlangen lässt ihn ohne Plan dastehen, sein Begehren ist in höchstem Maße irrational. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch die Tatsache, dass er keinen ausführbaren Plan hat, mit dem er an sein Ziel kommen könnte. In seiner Verzweiflung ist ihm jedes Mittel recht:

Ich muss etwas irgendetwas versuchen, sei es groß, sei es gefährlich, sei es schädlich für mich, sei es infam. Besser sterben als so zu leben. Wenn ich in der Nacht nur schlafen könnte, wenn ich nur essen könnte, wenn ich mich nur unterhalten könnte, wenn ich nur in irgendetwas Freude finden könnte, wäre ich geduldiger und wartete die Zeit ab. Aber es gibt hier keine Heilung; und wenn ich keinen Umstand hätte der mir Hoffnung gibt, stürbe ich auf der Stelle. Und zu

---

<sup>42</sup> La Mandragola (The Mandrake Root), in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003), Introduction, S. 29ff. Eine Möglichkeit dieses Verbot zu umgehen wird in Bibbias Komödie *La Calandra* in zahlreichen Beispielen zum Ausdruck gebracht: durch die Kostümierung. Verkleidet sich eine Frau als Mann, kann sie – sofern unerkannt – sorglos die Straßen entlangwandern und ihre eigenen Ziele verfolgen.

<sup>43</sup> *La Mandragola* I, 1, S.7.

sehen, dass ich sterben müsste, lässt mich nicht zögern bestialische, grausame und ruchlose Wege einzuschlagen.<sup>44</sup>

Dieser verzweifelte Zustand, den sein Begehren mit sich bringt, kann demnach auch handfeste gefährliche Auswüchse annehmen. So gefährlich gar, dass selbst Ligurio, der „Liebling des Betrugs“, Callimaco nach seiner Rede nur dazu anhalten kann, nicht so zu sprechen und seinen Eifer zu bremsen.<sup>45</sup>

Callimacos Begehren bleibt irrational; deshalb ist er im gesamten Ablauf der Komödie auf Hilfe angewiesen, sei es durch Ligurio oder sei es durch seinen Diener Siro. Selbst als im vierten Akt der Plan gefasst und ausführbereit ist, erwartet Callimaco von Ligurio gleichsam noch eine Anleitung zur Verführung zu bekommen. Dieser sagt ihm allerdings, dass er sie für sich selbst erobern (*guadagni*) muss,<sup>46</sup> nur um ihm dann erst recht eine Anleitung zu geben.<sup>47</sup> Interessanterweise ist Callimacos Nachname Guadagni; – es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn es zwar Callimaco Guadagni ist, der erobert, aber seine *guadagni* dem Ratschlag und der Anleitung anderer verdankt.

Im Übrigen ist auf die Tatsache Nachdruck zu legen, dass sich Callimaco seiner irrational-hilflosen Lage durchaus bewusst ist. In der ersten Szene des vierten Aktes monologisiert er folgendermaßen:

Was tust du? Bist du verrückt geworden? Selbst wenn du sie bekommst, was dann? Du wirst deinen Fehler erkennen, du wirst die Probleme und Sorgen die du hattest bereuen. Weißt du nicht wie wenig Befriedigung man in den begehrten Dingen findet, im Vergleich zu dem was man sich dort zu finden vorgestellt hat?<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> „A me bisogna tentare qualche cosa: sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame. Meglio è morire che vivere così. Se io potessi dormire la notte, se io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa veruna, io sarei più paziente ad aspettare al tempo. Ma qui non c'è rimedio. E se io non sono tenuto in speranza da qualche partito, i' mi morirò in ogni modo. E veggendo d'aver a morire, non sonso per temere cosa alcuna, a per pigliare qualche partito bestial, crudele, nefando.“, *La Mandragola*, I, 3, S. 11.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> „Che tu te la guadagni questa notte.“, *La Mandragola*, IV, 2 S. 41.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> „Che fai tu? se' tu impazzato? Quando tu l'ottenga, che fia? Conoscerai el tuo errore, pentira 'ti delle fatiche e de' pensieri che hai auti. Non sai tu quanto poco bene si truova nelle l'uomo ha presupposto trovarvi?“, *La Mandragola*, IV, 1, S. 37.

Dennoch hält er an seinem Vorhaben fest, macht sich selbst Mut und sagt sich er solle diese Bürde wie ein Mann tragen.<sup>49</sup>

### 3.1.2. Messer Nicia

Messer Nicias sexuelle Ausrichtung kann mit einigem Recht als homosexuell bezeichnet werden, wie die folgende Stelle verdeutlicht. Hier beschreibt er in aller Ausführlichkeit wie er den Körper des verkleideten Callimaco begutachtet:

Ich habe ihn geheißt sich auszuziehen. Er zögerte. Dann habe ich begonnen (aboyer) wie ein Hund, so dass es schien, dass er tausend Jahre brauchen würde um aus seinen und schließlich war er nackt. Er hatte ein hässliches Gesicht, eine große Nase, einen schiefen Mund, aber man hat nie hübscheres Fleisch gesehen: weiß, weich, glatt! Und über den Rest frag nicht!<sup>50</sup>

An sich waren Mann-Mann Beziehungen in der frühen Neuzeit nichts prinzipiell Ungewöhnliches. Sexuelle Aktivität von jungen Männern begann üblicherweise mit passiver Sexualität, gleichgültig ob mit demselben oder anderen Geschlecht. Je älter die Männer wurden umso mehr wurde der Sexualität aktiv ausgelebt; die sexuellen Objekte konnten von anderen (jüngeren) Männern über Prostituierte über ältere Frauen bis hin zu heiratsfähigen jungen Frauen reichen. Ende ihrer Zwanziger, bzw. Anfang ihrer Dreißiger wurde allerdings erwartet, dass sie sich niederlassen und die „korrekte“ Rolle für einen erwachsenen Mann annehmen, diejenige des (heterosexuellen) Ehemanns und Familienvaters.<sup>51</sup>

Insofern Messer Nicias Sexualität Gegenstand der Untersuchung ist muss auch seine Impotenz erwähnt werden. Auf Callimacos Frage ob die Ehe vielleicht deshalb kinderlos ist, weil Messer Nicia impotent ist, reagiert dieser ausgesprochen

---

<sup>49</sup> „...sopportalo come uomo...“, *ibid.*

<sup>50</sup> “Io lo feci spogliare: e’ nicchiava. Io me li volsi com’un cane, di modo che gli parve mille anni di avere fuori e panni: e’ rimase ignudo. Egli è brutto di viso, egli aveva un nasaccio, una bocca torta...ma tu non vedesti mai le più belle carni: bianco, morbid, pastoso... e de l’altre cose non ne domandare.”, *La Mandragola*, V, 2, S. 51.

<sup>51</sup> Siehe *La Mandragola (The Mandrake Root)*, in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003), Introduction, S. 37f.

übertrieben, als dass die Vermutung als gänzlich unberechtigt verabschiedet werden könnte.<sup>52</sup>

### 3.1.3. Lucrezia

Lucrezias Charakter wurde schon weiter oben als „tugendhaft und den Angelegenheiten der Liebe fremd“ bezeichnet. Deshalb verurteilt sie das Vorhaben auch, sogar in zweifacher Hinsicht. Zum einen will sie nicht die Schande des Ehebruchs begehen; zum anderen will sie nicht der Grund für den Tod eines anderen Mannes sein.

Aber von allen Dingen scheint mir das das Merkwürdigste zu sein: meinen Körper dieser Schande auszusetzen und der Grund dafür zu sein, dass ein mich entehrender Mann stirbt. Deshalb glaube ich nicht, dass selbst wenn ich die letzte Frau auf Erden wäre und die Menschheit aus mir neu entstehen müsste, mir eine solche Sache erlaubt sein würde.<sup>53</sup>

Der Widerwillen gegen den von Ligurio ausgeheckten Plan ist so groß, dass sie anfangs selbst den Beteuerungen des bestochenen Priesters nicht glauben möchte.

Dieser Widerwille verschwindet auch nicht gegen Ende hin, als sie schon von Callimaco verführt wurde und ihr gehörnter Ehemann dem Verführer auch noch den Schlüssel zu ihrem Hause anbietet, damit er kommen und gehen kann wann er will. Lucrezia glaubt immer noch an die göttliche Fügung dieses ihres Schicksals und nur deshalb billigt sie es. Wenn Callimaco im V. Akt nicht ganz ohne Angeberei meint, dass sie gemerkt hätte was für einen Unterschied es machen würde mit einem jungen Liebhaber sexuell zu verkehren anstatt mit einem alten Ehemann, so sind das nicht Lucrezias Worte. An der Stelle, an der die erzählte direkte Rede einsetzt, argumentiert sie von Anfang an mit einer göttlichen Anordnung (*celeste*

---

<sup>52</sup>„Impotente io? Oh, voi mi fate ridere! Io non credo che sia el più ferrigno e il più rubizzo uomo in Firenze di me.”, *La Mandragla*, II, 2, S. 15.

<sup>53</sup>„Ma di tutte le cose che si sono trattate, questo mi pare la più strana: di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio, ad esser cagione che uno uomo muoia per vituperarmi. Perché io non crederrei, se io fussi sola rimasa nel mondo e dam me avessi a risurgere l’umana natura, che mi fussi simile partito concesso.”, *La Mandragola*, III, 10, S. 32.

*disposizione*),<sup>54</sup> die sie in den Ereignissen erkennt. Deshalb muss bezweifelt werden, was George Thomas über Lucrezia schreibt:

Now, Lucretia has been turned toward sexual desire; still, she has faith. She will deceive her husband, and keep Callimaco as a lover, but it is ok because it must be God's will. ...Simply put, she is seduced. Lucretia discovers the pleasures of sex, of human desire... [S]he is turned, if unwittingly, from Christian other-worldliness toward the body and the possibility of human desire and happiness  
...<sup>55</sup>

Wie bereits angedeutet finden sich in den betreffenden Stellen keinerlei Ansatzpunkte, die rechtfertigen könnten, dass Lucrezia ihrerseits nun den sexuellen Begierden freien Lauf lässt, ja nicht einmal, dass es ihr gefallen hätte. Von einer sexuellen Befreiung aus der Geiselhaft der frommen Enthaltensamkeit kann hier folglich nicht die Rede sein.

Was sich aus den Stellen wohl herauslesen lässt ist Lucrezias Einwilligung zu einer andauernden Affäre. Die Gründe, die sie dazu bewegen sind aber nicht sexueller Natur; vielmehr argumentiert sie mit *celesti disposizione* bzw. der Bestrafung ihres Ehegatten. Sie ändert ihre „Natur“ nicht, wie Jean-Claude Zancarini argumentiert<sup>56</sup>. Denn a) gibt es keine Textevidenz dazu dass sie fortan dem sexuellen Lustprinzip frönen wird und b) bleibt sie, wie der Begriff der *celesti disposizione* zeigt auch bei der intellektuellen Begründung ihres Tuns.

### 3.2. Reichtum

Den Stellenwert, den Geld im Stück einnimmt, ist nicht so offenbar wie etwa im *Candelaio*, dennoch spielt es auch in der *Mandragola* eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Einerseits ist es natürlich Statussymbol; andererseits aber auch das Mittel um

---

<sup>54</sup> *La Mandragola*, V, 4, S. 54.

<sup>55</sup> Thomas (2003), S. 189.

<sup>56</sup> Zancarini, Jean-Claude, „Ridere delle errori delli homini. Politique et comique chez Machiavel“, de la *Mandragore au Prince*, in: Gennaro Barberisi, Anna Maria Cabrini, *Il Teatro di Machiavelli* (Milan: Cisalpino, 2005), S. 108.

zu seinen Zwecken zu kommen. Ein kurzer Blick auf das Element „Geld“ bei den verschiedenen Charakteren des Stückes soll den Sachverhalt verdeutlichen helfen.

### 3.2.1. Callimaco

Augenscheinlich ist Callimaco gut situiert, wie bereits die Eröffnungsszene vermuten lässt. In Paris dürfte er mit Studien und Geschäften gut gelebt haben und in Florenz besitzt er noch ein Haus.<sup>57</sup> Außerdem scheint er es sich leisten zu können Ligurio für seine Dienste zu bezahlen; selbst für den Fall, dass dieser ihn betrügt scheint er über die geeigneten Mittel zu verfügen um an ihm Rache zu nehmen.<sup>58</sup> Dabei ist freilich auch an finanzielle Mittel zu denken, da Callimaco sonst keinerlei Machtposition einzunehmen scheint von denen er Druck ausüben könnte, als eine solche die finanziell begründet lässt. Insofern ist er zwar der Reiche Prinz, der aber, außer Geld, über keine Mittel verfügt mit denen er in der Welt etwas bewegen könnte, wie beispielsweise Einfluss. Diesen erreicht er erst dadurch, dass er ihn sich über Ligurio einkauft. Aber auch dann ist es so, dass Ligurio die Fäden zu ziehen scheint und Callimaco gleichsam bloß das fertige Menü serviert.

Mit dem offenkundigen Reichtum Callimacos geht ein prinzipielles Desinteresse in Geldangelegenheiten einher. Finanzen sind ihm schlichtweg gleichgültig, wie die folgende Stelle beweist.

Ligurio: Der Frate will was anderes als Gebete.

Callimaco: Was will er?

Ligurio: Geld.

Callimaco: Er soll's haben. Wie viel hast du ihm versprochen?

Ligurio: Dreihundert Dukaten.

Callimaco: Schön!

Ligurio: Der Dottore hat 25 beigesteuert.

Callimaco: Wie das?

Ligurio: Reicht doch, dass er sie gezahlt hat.

Callimaco: Was hat Lucrezias Mutter getan?<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> *La Mandragola*, I, 1.

<sup>58</sup> *Ibid*, I, 3.

<sup>59</sup> "Ligurio: ... El Frate vorrà altro che prieghi.  
Callimaco: Che vorrà?"

Was hier zum Ausdruck kommt ist Callimacos vollkommenes Desinteresse was finanzielle Angelegenheiten betrifft. Vermutlich hätte er auch bei einem viel höheren Preis eingewilligt.<sup>60</sup> Die Gleichgültigkeit, die Callimaco dem Geld entgegenbringt ließe zwei Schlüsse zu: entweder er besitzt ein sehr großes Vermögen, oder er hat schlicht keine Ahnung. Für die erste Alternative gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Er scheint zwar genug Geld zu haben um zur Oberschicht zu gehören, aber nicht so viel um gänzlich ohne es auskommen zu können, da er ja in Paris gearbeitet hat. Dass er das nur zum Vergnügen tat kann nicht angenommen werden. Viel mehr spricht da schon für die zweite Alternative: er scheint keinen Überblick zu haben. Was für den gesamten Handlungsstrang wahr ist – nämlich seine Angewiesenheit auf jemanden, der ihm Chancen eröffnet und zuspießt – scheint auch für das Finanzielle zu stimmen. Wie das Zwiegespräch mit Ligurio zeigt, könnte man, sofern man weiß wie (wie Ligurio) ihn auch leicht um sein Geld bringen.

### 3.2.2. Messer Nicia

In finanziellen Angelegenheiten ist Messer Nicia klar als Geizkragen zu bezeichnen. Der Widerwille, mit dem er Geld herausrückt, ist in der gesamten Komödie offenbar. Im ersten Aufeinandertreffen mit Callimaco, der ihm – nicht zu vergessen! – den Wunsch seines Lebens: Kinder, zu erfüllen vorgibt, wird von Messer Nicia keinerlei Entschädigung vorgeschlagen. Stattdessen bietet er ihm für die Zukunft seine Dienste

---

Ligurio: Danari.

Callimaco: Darégliene. Quanti ne gli hai tu promessi?

Ligurio: 300 ducati.

Callimaco: Hai fatto bene.

Ligurio: El dottore ne ha sborsati venticinque.

Callimaco: Come?

Ligurio: Bastiti che gli ha sborsati.

Callimaco: La madre di Lucrezia che ha fatto?"

*La Mandragola*, IV, 2, S. 38.

<sup>60</sup> Paul Larivaille weist darauf hin, dass ein Regiment von 5000 Infanteristen im Monat 10.000 Dukaten als Sold erhalte. Das vermittelt einen ungefähren Eindruck davon wie hoch die Summe von 300 Dukaten ist. In: Larivaille, Paul, Notes de commentaire à la Mandragore, in: Machiavel, *Mandragola – La Mandragore*, édition bilingue, texte critique établi par Pasquale Stoppelli, introduction, traditions et notes de Paul Larivaille, suivi d'un essai de Nuccio Ordine (Paris: Les Belles Lettres 2008), S. 68.

an, mit dem Bewusstsein, dass Callimaco ohnehin bald wieder nach Frankreich abreisen würde.

Als Ligurio an Messer Nicias statt, Fra Timoteo, dreihundert Dukaten anbietet (die Callimaco mal eben so springen lässt), fällt dem *dottore* die Kinnlade runter, er vergisst seine Tarnung (die eines Tauben) und ruft in der Kirche ein lautes „Heilige Scheiße!“<sup>61</sup> aus.

In der Schlusszene, in der er ja glaubt, dass das gesamte Unterfangen positiv für ihn ausgegangen ist und er allein schon deshalb spendabel sein könnte, belässt er es nichtsdestotrotz bei seinem Geiz.<sup>62</sup>

### 3.2.3. Fra Timoteo

Geld ist für Fra Timoteo der Zweck, der alle Mittel heiligt (siehe auch Abschnitt 3.3.3.). Um ihn zu erreichen schreckt er selbst als Priester vor keinem Mittel zurück. Er wird auch nicht müde alle Leute daran zu erinnern, dass sie doch für die Kirche (d.h. wohl auch zu seinem eigenen Gunsten) spenden sollen.<sup>63</sup>

Der Sinn fürs Geschäftliche, das Gespür für den finanziellen Vorteil ist für ihn in Zeiten rückläufiger Spendentätigkeit seitens der Gläubiger (siehe Akt V, 1) auch beruflich überlebenswichtig. Allerdings weiß er sich durchaus zu helfen und erkennt Gelegenheiten seinen Geschäftssinn walten zu lassen. So auch im V. Akt: „Ich will hier nicht länger verweilen, sondern zur Kirche aufbrechen, wo meine Dienste mehr wert sind.“<sup>64</sup>

## 3.3. Gelehrsamkeit

In den Komödien des Cinquecento tritt oft eine Figur auf, deren gelehrsame Einfalt die Lachnummer quer durch das gesamte Stück hindurch abgibt. Wo diese Figur, wie etwa in Brunos *Candelaio* explizit als Pedant ausgewiesen wird, ist die

---

<sup>61</sup> Der italienische Terminus ist „cacasangue“, siehe *La Mandragola*, III, 4, S. 27. Ins Englische lässt sich der Begriff treffender mit „Bloody shit!“ übersetzen.

<sup>62</sup> Ibid., V, 6, S. 57.

<sup>63</sup> Siehe z.B.: *La Mandragola*, III, 3; III, 4; III, 6; V, 6;

<sup>64</sup> „...io non voglio stare più qui, ma aspettarli alla chiesa, dove la mercantoria varrà più.“ *La Mandragola*, V, 3, S.53.

Thematisierung von Gelehrsamkeit, bzw. ihrer schulisch-dogmatischen Verkümmern offenkundiger. Zwar in Machiavellis *Mandragola* ist der Pedant nicht *expressis verbis* ausgewiesen, dennoch spielt „Gelehrtentum“ hier eine wichtige Rolle.

### 3.3.1. Messer Nicia

Zweifelsohne fungiert Messer Nicia als Paradebeispiel falscher Gelehrsamkeit. Selbst als ein *dottore* der Rechte, der er ist, ist er nicht davor gefeit zum Opfer von Klügeren zu werden.

Schon in Alltagsangelegenheiten weiß er nicht genau Bescheid: so erkennt er nicht, dass ein Fluss nicht mit dem Meer verglichen werden kann<sup>65</sup> und irrt sich selbst bei weitgehend bekannten Dingen in der Bezeichnung.<sup>66</sup>

Er selbst dürfte relativ wenig auf seine Fähigkeiten geben, wenn er betont wie schwer ihm das Lernen gefallen ist.

Ich hab mich halb dabei angeschissen ein bisschen Latein zu lernen. Und wenn ich davon leben müsste, wäre mir kalt, um es dir genau zu sagen.<sup>67</sup>

Dieses Eingeständnis zeugt zwar von adäquater Selbsteinschätzung, ändert aber nichts an Messer Nicias Einfalt. Im Gegenteil, gerade mit lateinischen Floskeln lässt er sich beeindrucken. Für Callimaco langt es vollkommen ein paar lateinische Sätze fallen zu lassen, um ihn davon zu überzeugen, dass er wirklich ein großer Experte ist. Schon nach einem einfachen *Bona dies, domine doctor*<sup>68</sup> ist Messer Nicia bereits von Callimaco begeistert. Als dieser dann auch noch einen längeren ganzen (!) lateinischen Satz formuliert, ist Messer Nicia einfach nur hingerissen ob der lateinischen Worte. Dem Inhalt scheint er dabei gar keine Bedeutung beizumessen.

---

<sup>65</sup> *La Mandragola*, I, 2, S. 9.

<sup>66</sup> Ibid. So verwechselt er *La Verruca*, eine Festung bei Pisa, mit *verucola*, was Warze bedeutet.

<sup>67</sup> „Io ne so ragionare, che ho cacato la curatella per imparare dua hac; e se io ne avessi a viveri io starei fresco, to so dire.“, *La Mandragola*, II, 3, S. 17. Diese Stelle übersetzen Gianetti & Ruggiero folgendermaßen ins Englische: „I know what I’m talking about because I’ve shit bricks to learn some legal jargon, and if I had to live on what I make on that, I’d be out in the cold, I can tell you.“, *La Mandragola (The Mandrake Root)*, in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003), S. 84.

<sup>68</sup> *La Mandragola* II, 2, S. 14.

Vielleicht weil er ihn nicht versteht? Jedenfalls hält er Callimaco deshalb gleich für den „wertvollsten Menschen“ (*l'uomo più valente*).<sup>69</sup>

Messer Nicia sieht Latein und die Latein sprechenden Personen als Autoritäten an, denen er blind glaubt. Ein weiteres Beispiel für seinen Autoritätsglauben ist die Szene als Callimaco und Ligurio ihm den Plan mit dem Mandragola-Trank erörtern. Anfangs entsetzt und komplett dagegen, lässt er sich alsbald auch schon wieder für das Vorhaben gewinnen. Wieder wird sein Autoritätsglaube ausgenutzt. Zuerst arbeiten Callimaco und Ligurio mit der Autorität des Königs von Frankreich, der – so ihre Behauptung – sich dem Procedere des Mandragola-Tranks ebenso ausgesetzt hätte. Damit ist Messer Nicia auch schon halb wieder gewonnen.<sup>70</sup> Nun muss ihm nur noch die Angst vor dem Rat der Acht (eines der Haupttribunale für Kriminalverbrechen in Florenz) genommen werden, einer anderen Autorität also. Als Jurist wüsste er genau in was für Schwierigkeiten er damit käme. Kaum hat Callimaco ihm aber den Vorschlag mit den Verkleidungen gemacht ist er auch schon dafür.

Gut, ich bin zufrieden, schließlich sagtest du, dass der König und seine Prinzen und Ehrenmänner auch diese Methode verwendet haben. Aber vor allem, aus Liebe zum Rat der Acht, darf es der keinesfalls erfahren!<sup>71</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass jemand vorgibt sein langjähriges Problem der Kinderlosigkeit zu heilen wird Messer Nicia gänzlich naiv. Das *canzone* am Ende des zweiten Aktes bringt Messer Nicias *state of mind* anschaulich auf en Punkt:

Wie glücklich doch ist, jeder siehts,  
der dumm geboren ist und alles glaubt.  
Ehrgeiz drängt ihn nicht,  
Furcht bewegt ihn nicht -  
normalerweise sind das die Samen  
von Leid und Schmerz.

---

<sup>69</sup> *La Mandragola*, II, 2, S. 15.

<sup>70</sup> *La Mandragola*, II, 6, S. 20.

<sup>71</sup> „Io sono content, poi che tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma sopr'a tutto che non si sappia, per amor degli Otto!“, *La Mandragola*, II, 6, S. 21.

Aber unser Dottore hier,  
sich nach Kindern sehnd,  
würde glauben, dass Esel fliegen;  
jeden anderen Wert hat er vergessen,  
nur daran hat er seine Hoffnung festgemacht.<sup>72</sup>

Messer Nicia scheint seinen gesunden Menschenverstand über Bord geworfen zu haben. Als Jurist in ein vorgebliches Verbrechen einzuwilligen, bedeutet in seinem Fall auch noch die Eliminierung seines Berufsethos'. Was bleibt ist ein *dottore* bar jeden rationalen Denkens. Diesen Zustand teilt er im Übrigen mit Callimaco (siehe 3.1.1.). Den Unterschied macht allerdings Ligurio aus (siehe Abschnitt 3.5.).

### 3.3.2. Callimaco

Callimacos Gelehrsamkeit kommt zunächst einmal dadurch zum Vorschein, dass er allem Anschein nach in Frankreich Studien betrieben hat,<sup>73</sup> obwohl nicht klar ist welche das genau gewesen sein sollen. Jedenfalls weiß er genug um einen Arzt mimen zu können.

Generell ist Callimaco aber kein Gelehrter. Seine Weisheit beschränkt sich auf praktische Lebensklugheit. Er kennt die Tücken der Fortuna und der Natur, die die Geschicke der Menschen bestimmen.<sup>74</sup> Diese Lebensklugheit ist jedoch unfähig aus sich selbst heraus Möglichkeiten zu generieren. Das Wissen selbst bleibt ohne Folgen. Erst mit der Hilfe Ligurios ist Callimaco fähig das Wissen auch anzuwenden. Dabei bleibt er jedoch unfähig die Methode dahinter zu erkennen, vielmehr muss er sich bei jedem einzelnen Schritt Rückversicherung von Ligurio holen.

### 3.3.3. Fra Timoteo

Fra Timoteos Gelehrsamkeit leitet sich nicht in erster Linie von der Lehre der Kirche ab, sondern von seinem eigenen Scharfsinn. Dieser ist ausschließlich aufs

---

<sup>72</sup> „Quanto felice sia ciascun sel vede / chi nasce sciocco et ogni cosa crede! / Ambitione nol preme / non lo muove il timore / che sogliono esser seme / di noia et di dolore. / Questo nostro dottore / bramando haver figliololi / crederia ch'un asin voli; / et qualunque altro ben posto ha in oblio / et solo in questo ha post oil suo disio.“, *La Mandragola*, Canzone terza dopo il second atto, S. 59f..

<sup>73</sup> *La Mandragola*, I, 1, S. 5.

<sup>74</sup> *Ibid.*, IV, 1, S. 36.

Geschäftliche gerichtet, sodass er weniger Priester als Geschäftsmann ist. Im dritten Akt gibt er in einem Monolog die Eckpunkte seines Geschäftssinns preis. Ligurio hat ihn gerade mit einer anderen Geschichte geködert um zu sehen ob er als Priester in seinen gar nicht christlichen Plan einwilligen würde. Fra Timoteo hat sich erwischen lassen und denkt nun folgendermaßen:

Es ist wahr, in dieser Sache wurde ich reingelegt, nichtsdestotrotz werde ich meinen Profit daraus schlagen. Messer Nicia und Callimaco sind reich, und ich werde von jedem der beiden, für unterschiedliche Gründe, meinen Lohn kriegen. Es ist nun wichtig die Sache geheim zu halten, sowohl für mich als auch für sie ist es wichtig, dass sie es bleibt. Komme was will, ich bereue nichts. Stimmt, ich werde bei Lucrezia auf Schwierigkeiten treffen, denn sie ist weise und gut. Aber ich werde sie mit ihrer Güte (*bontà*) übertölpeln. Letzten Endes haben Frauen nicht gerade viele graue Zellen (*poco cervello*);<sup>75</sup>

In diesem Zitat kommen zum Ausdruck: Fra Timoteos Weltgewandtheit, die korrekte Einschätzung der Lage, und eine probate Analyse der Mittel um zu seinem Zweck zu kommen.

Die der Welt und ihren monetären Möglichkeiten zugewandte Klugheit besteht darin, dass sich Fra Timoteo nicht lange bitten lässt. Sowohl bei der ersten Geschichte von Ligurio hätte er die Moral die man ihm als Priester unterstellt hätte, er aber soundso nicht besitzt, über Bord geworfen und für eine gewisse finanzielle Entschädigung seinen Sanctus zur Abtreibung eines Kindes gegeben. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass er nun, in der eigentlichen Geschichte, genau vom anderen Spektrum her argumentiert, nämlich mit der Notwendigkeit Kinder zu gebären.<sup>76</sup>

Ferner spielt es für ihn keine Rolle ob er hereingelegt worden ist oder nicht, schließlich schlägt er soundso seinen Profit aus der Sache. Was viel wichtiger ist ist, dass er den Profit auch einstreifen kann. Dafür muss er noch Lucrezia überzeugen,

---

<sup>75</sup> „Egli è vero che io ci sono suto giuntato, nondimeno questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco sono ricchi, e da ciascuno per diversi rispetti sono per trarre assai. La cosa convien stia secreta, perché l'importa così a loro a dirla come a me. Sia come si voglia, io non me ne pento. È ben vero che io dubito non ci avere aifficoltà, perché Madonna Lucrezia è savia e buona. Ma io la giugnerò in sulla bontà. E tutte le donne hanno alla fine poco cervello;“, *La Mandragola*, III, 9, S. 31f.

<sup>76</sup> *La Mandragola* III, 7.

von deren Tugendhaftigkeit auch er überzeugt ist. Aber selbst für ihn als Priester und Beichtvater ist diese Tugendhaftigkeit nicht etwa ein Hindernis um vom Vorhaben abzulassen, sondern ein Hindernis *für* sein Vorhaben. Der Zweck heiligt die Mittel, könnte man sagen. Seine Maxime bringt er selbst in der Szene zum Ausdruck in der er Lucrezia davon überzeugt Ehebruch zu begehen:

Was das Gewissen betrifft, müsst Ihr Euch an diese allgemeine Regel halten: wo es ein gewisses Gut gibt und ein unbestimmtes Übel, darf man niemals das Gut aus Furcht vor dem Übel ablehnen.<sup>77</sup>

Es ist evident, dass die Moral hier keine Rolle spielt. Schlecht (nicht böse) ist, wenn man sein Ziel aufgrund (unnötiger) Gewissensängste nicht zu erreichen weiß. Der Frate weiß wie das zu bewerkstelligen ist und zögert nicht die entsprechenden Mittel anzuwenden.

#### **3.4. Virtù und das magische Viereck**

Der Begriff der *virtù* ist ein Schlüsselbegriff machiavellischen Denkens. Die umfangreiche Literatur zu Umfang, Inhalt und Bedeutung der *virtù* hebt in der Regel ausschließlich bei den „explizit“ philosophischen bzw. politikwissenschaftlichen Werken Machiavellis an, dem *Principe* und den *Discorsi*. Dieser Weg soll hier nicht verfolgt werden. Stattdessen sollen vier Grundkategorien Machiavellis – *virtù*, *fortuna*, *occasione*, *necessità* – angenommen werden, ihr Inhalt aber anhand von Textpassagen aus der *Mandragola* aufgezeigt werden. Wo immer möglich soll sich an den Text gehalten werden und nur dort, wo Überschneidungen mit anderen Werken Machiavellis offenkundig werden, soll auf diese hingewiesen werden.

Die Annahme des „magischen Vierecks“, den genannten Grundkategorien, verdankt sich Claudia Knauer.<sup>78</sup> Mit „magisch“ ist aber keinesfalls etwas wie auch

---

<sup>77</sup> “Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità: che dove è un bene certo e un male incerto, non si debba mai lasciare quell bene per paura di quel male.”, *La Mandragola*, III, 11, S. 33f.

<sup>78</sup> Knauer, Claudia, *Das „magische Viereck“ bei Machiavelli – fortuna, virtù, occasione, necessità* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990).

immer geartetes Übernatürliches gemeint; vielmehr soll „magisch“ den inneren Verweiszusammenhang der 4 Kategorien andeuten.

### 3.4.1. Fortuna

Das Wort „fortuna“ kommt insgesamt vier Mal in der Komödie vor. Davon einmal als Göttin „Fortuna“.<sup>79</sup>

Als personifizierte blinde Göttin Fortuna ist *fortuna* mehr als eine auf Kausalursachen festmachbare Natur; sie scheint einen eigenen Willen zu haben.

Aber Fortuna schien es, dass ich meine Zeit allzu schön zubringe und so schickte sie einen gewissen Camillo Calfucci nach Paris.<sup>80</sup>

Das Eintreffen von Camillo Calfucci bringt für Callimaco seine ganze Misere überhaupt erst ins Rollen. Man könnte meinen, dass Callimaco Fortuna hier ein gewisses einsehbares Urteilen unterstellt, nämlich den Zufriedenen das Leben schwer zu machen. Die unterstellte Bösartigkeit ist jedoch nicht haltbar, da Callimaco nicht – wie auch kein anderer – wissen kann warum dieses oder jenes eintritt. Eine andere Passage wirft mehr Licht auf die Sache:

Es ist wahr, dass fortuna und die Natur die Rechnung (conto, G.G.) ausgleichen: keine der beiden tut dir jemals etwas Gutes ohne dass das andere dir auch schadet.<sup>81</sup>

Was hier zum Ausdruck kommt ist dass *fortuna* Gutes und Böses bewirken kann; mit ihr zusammen tritt jedoch immer die Natur auf. Die Analogie aus der Finanzsprache erlaubt die These, dass fortuna ein Operator ist, der die Vorzeichen wechselt. Was zuvor im Plus war, erhält nun ein Minus und umgekehrt. Je größer das Plus, das den Menschen Hoffnung (*speranza*) hegen lässt, desto größer ist die Furcht (*timore*) das Gut zu verlieren.

---

<sup>79</sup> „Fortuna“: I, 1, S. 5; „fortuna“: I, 3, S. 10; II, 6, S. 20; IV, 1, S. 36.

<sup>80</sup> „Ma perendo alla Fortuna che io avessi troppo bel tempo, fece che e' capitò a Parigi uno Camillo Calfucci“, *La Mandragola*, I, 1, S. 10.

<sup>81</sup> „E è vero che la fortuna e la natura tiene el conto per bilancio: la non ti fa mai un bene che a l'incontro non surge un male.“, *La Mandragola*, IV, 1, S. 36.

Wenn *fortuna* ein Vorzeichen-Operator ist, was genau ist dann *natura* und worin besteht ihr ausgleichendes Wesen? Auch dafür gibt die Komödie selbst Hinweise. Etwa im Fall von Messer Nicia. Während *fortuna* ihn mit Reichtum und einer äußerst schönen Frau gesegnet hat, ist seine Natur, die eines *uomo sciocco*, eines dummen Menschen.<sup>82</sup> Wer *fortuna* auf der Aktiva-Seite hat, dessen Natur besteht aus Passiva. Und umgekehrt.

### 3.4.2. Necessità

Der Begriff der *necessità* kommt in der gesamten Komödie kein einziges Mal explizit vor. Das allein bedeutet aber nicht, dass ihm keine Beachtung geschenkt werden muss. Die folgenden Ausführungen setzen sich zum Ziel den Aufweis zu erbringen, dass *necessità* ein elementarer Begriff auch für die *Mandragola* ist.

In der Regel wird *necessità* mit Notwendigkeit übersetzt.<sup>83</sup> Notwendigkeit aber bedeutet das unweigerliche Folgen des einen aus dem anderen nach einer gewissen Regel; es ist der Ablauf eines Geschehens. Eine solche Stelle findet sich in der Tat in der *Mandragola*:

Die eine Sache (cosa, G.G.) ergibt sich aus der anderen und die Zeit regelt sie.<sup>84</sup>

Die Notwendigkeit der Abläufe vollzieht sich in der Zeit. *Necessità* ist also so etwas wie Geschichtsnotwendigkeit. In den *Discorsi* bemerkt Machiavelli dazu:

Kluge Männer pflegen nicht unbedacht und nicht ohne Grund zu sagen, wer die Zukunft voraussehen wolle, müsse (*necessità*) auf die Vergangenheit blicken, denn alle Dinge auf Erden haben jederzeit Ähnlichkeit mit den vergangen gehabt. Das kommt daher, dass sie von Menschen vollbracht werden, die immer

---

<sup>82</sup> *La Mandragola*, I, 3, S. 10.

<sup>83</sup> Claudia Knauer hat die unterschiedlichen deutschen Übersetzungen gelistet. Unter ihnen finden sich auch die Begriffe: zwingen, Zwangslage, nötig sein, müssen, brauchen, Not, Bedürfnis. Siehe Knauer (1990), S. 117.

<sup>84</sup> „Di cosa nasce cosa e 'l tempo la governa.“, *La Mandragola*, I, 1, S. 8.

dieselben Leidenschaften besitzen und besaßen; mithin muss das Ergebnis auch immer das Gleiche sein.<sup>85</sup>

Hier ist Mehrfaches angedeutet. Es gibt Sachverhalte bzw. Dispositionen. Diese folgen immer gewissen Regeln (in der Zeit). Dispositionen und Sachverhalte resultieren aus den Leidenschaften der Menschen. Leidenschaften sind anthropologisch konstant – sie ändern sich nicht in der Zeit. Deshalb ähneln sich Dispositionen und Sachverhalte über die Zeit hinweg. Wer die Regel hinter den Abläufen (*necessità*) erkennt, kann daraus Schlüsse für die Zukunft ziehen.

*Necessità* impliziert also zweierlei: die Notwendigkeit mit der die *cose* aufeinander folgen und die Erkennbarkeit dieser Notwendigkeit. Damit ist bereits ein äußerst wichtiges Unterscheidungsmerkmal zur *fortuna* gegeben, denn:

Dennoch halte ich es für wahrscheinlich – um unseren freien Willen nicht auszuschließen – für wahrscheinlich, dass Fortuna (la fortuna) zwar zur Hälfte Herrin über unsere Taten ist, dass sie aber die andere Hälfte oder beinahe so viel unserer Entscheidung überlässt. Ich vergleiche sie mit einer jener reißenden Ströme, die, wenn sie im Zorn anschwellen, die Ebenen überfluten, Bäume niederreißen, hier Erde wegspülen und dort anschwemmen; jeder flieht vor ihnen, alles weicht vor ihrer Gewalt zurück, ohne auf irgendeine Art Widerstand leisten zu können. Obwohl die Ströme eine so wilde Natur haben, bleibt doch den Menschen in ruhigen Zeiten die Möglichkeit, mit Deichen und Dämmen Vorkehrungen zu treffen, so dass die Ström, wenn sie wieder anschwellen, entweder in ihrem Flussbett bleiben oder ihre Gewalt nicht so unbändig und verheerend ist. Ähnlich verhält es sich mit Fortuna (fortuna); sie zeigt ihre Macht dort wo man nicht die Kraft (virtù) aufbringt, ihr zu widerstehen, und sie lenkt ihre Gewalt dorthin wo sie weiß, dass sie nicht durch Dämme und Deiche zurückgehalten wird.<sup>86</sup>

Aus dieser Passage geht hervor, dass *fortuna* eine absolut unberechenbare Größe bei allen menschlichen Angelegenheiten spielt. Das Einzige was bei der Größe *fortuna* eingerechnet werden kann, ist ihre Unberechenbarkeit. Oder, anders ausgedrückt, die Macht der *fortuna* bricht notwendigerweise herein. Deshalb muss mit ihr gerechnet

---

<sup>85</sup> *Discorsi*, III, 43, S. 419.

<sup>86</sup> *Il Principe*, XXV.

werden, man kann sie in gewisser Hinsicht beschränken, dafür muss aber ihre Macht zuallererst erkannt werden, gesehen werden, dass sich eine *cosa* durch *fortuna* ändern kann.

Ihre Macht bricht nicht immer wie ein Sturzbach über die Menschen herein. In den ruhigen Zeiten, folgen die Dinge ihrem geregelten Ablauf, d.h. einem einsehbaren Muster. Je nachdem welche Regeln ein Mensch im Ablauf der *cose* erkennt, so wird er sein Leben entwerfen. Seine Methoden werden sich nach seiner Dingerkenntnis richten.

Ich ziehe also die Schlussfolgerung, dass das Glück (*fortuna*) wechselt und die Menschen an ihren Methoden festhalten (*stando ne' loro modi ostinari*), sie erfolgreich sind, solange beide übereinstimmen, und sie erfolglos sind, wenn beide nicht übereinstimmen.<sup>87</sup>

Die *necessità*, als die regelhafte Ordnung der Dinge, als „Geschichtsnotwendigkeit“<sup>88</sup>, ist eine erkennbare Größe. Die abgelaufene Geschichte ist in der Erfahrung jedes Einzelnen (und in Texten) vorhanden, sie gilt es zu erkennen. Die Epistemologie ist hier jedoch durchwegs (implizit) individuell gefasst – die Regeln können erkannt werden, aber auch von jedem verschieden. Der Lebensentwurf spiegelt dieses Erkennen wieder. Er wird allerdings nur so lange erfolgreich sein, solange er mit der wechselhaften *fortuna* übereinstimmt. Was wenn sich *fortuna* ändert? Entweder, so Machiavelli, man geht unter, oder man wechselt seine Methoden. Wie, so könnte man fragen, wechselt man sie? Indem man die Regel der neuen Notwendigkeiten erkennt. Dafür muss man den richtigen Zeitpunkt (*occasione*, siehe nächster Abschnitt) treffen.

*Necessità* waltet zwar immer, aber nicht immer nach denselben Regeln. Wer nicht weiß welche Folgen eine *cosa* zeitigt, bzw. sich sogar in der *cosa* irrt, weil er „alles glaubt“<sup>89</sup> wie Messer Nicia, der wird keinen Erfolg haben. Wer jedoch die *cose* richtig bewertet, wie Ligurio, der wird Erfolg haben.

---

<sup>87</sup> *Il Principe*, XXV, S. 199.

<sup>88</sup> Siehe Knauer (1990), S. 66.

<sup>89</sup> *Il Mandragola*, Canzone dopo il second atto.

### 3.4.3. Occasione

Wie auch der Begriff der *necessità* wird *occasione* nicht explizit in der Komödie erwähnt. Allerdings wird zahlreiche Male darauf angespielt, sodass sie eine eigene Kategorie durchaus rechtfertigt.<sup>90</sup> *Occasione* meint eine Gelegenheit, die sich dem Handelnden bietet aktiv in ein Geschehen einzugreifen. Dabei bietet sich die *occasione* zwar an, kann aber nicht als offensichtlich bezeichnet werden. „Die *occasione* muss erkannt und genutzt werden, sonst vergeht sie, und ihr Erscheinen wird nicht einmal wahrgenommen.“<sup>91</sup> Im Spannungsfeld von *fortuna* und *necessità* ergeben sich bestimmte Gelegenheiten (*occasione*), in den Ablauf der Dinge so einzugreifen um einen für sich positiven Ausgang erzielen zu können. *Occasione* hat zuallererst also etwas mit dem richtigen Zeitpunkt zu tun.

Im Text selbst wimmelt es nur so von Gelegenheiten und Zeitpunkten, die die Protagonisten für sich zu nutzen suchen. Ligurio bringt den Sachverhalt lebensweltlich auf den Punkt, wenn er zu Callimaco sagt:

Du wirst schon wissen wann der Zeitpunkt da ist, deswegen ist es jetzt nicht nötig, dass ich ihn dir sage, weil die Zeit wird uns zum Handeln fehlen, nicht um Sprechen.<sup>92</sup>

An einer anderen Stelle, rät er auch zur Eile um den Zeitpunkt nicht zu verpassen.<sup>93</sup> Das Zeitfenster um die eigene *cosa* voranzubringen ist also durchwegs knapp bemessen: es lässt sich schwer erkennen und ist schnell wieder vorüber. Callimaco bringt diese Angst zum Ausdruck, als er das Vorhaben zum Scheitern verurteilt sieht: „Ich hab echt ein Problem wenn du *jetzt* drüber nachdenken musst.“<sup>94</sup> Wenn der Zeitpunkt einmal verpasst ist, dann gibt es kein zurück mehr, dann ist auch die Chance vertan.

---

<sup>90</sup> Ulrike Kleemaier sieht *occasione* als eng verknüpft mit *fortuna* an und räumt ihr deshalb keine eigene Kategorie ein. Vgl.: Kleemeier, Ulrike: Kieg und Politik bei Machiavelli, in: Münkler et al. (Hrsg.): Demaskierung der Macht. Niccolò Machiavellis Staats- und Politikverständnis (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2004).

<sup>91</sup> Knauer (1990), S. 78.

<sup>92</sup> „Tu el saprai quando e' fia tempo, perché ora non occorre che io te 'l dica: perché el tempo ci mancherà a fare, nonce dire.“, *Mandragola*, I, 3, S. 12.

<sup>93</sup> Ibid. IV, 2, S. 41: “non perdiàn più tempo...”.

<sup>94</sup> „...io sto fresco se tu l'hai a pensare ora!“, *La Mandragola*, IV, 2, S. 39.

Wie die auch *fortuna* lässt sich *occasione* nicht beeinflussen. Der richtige Augenblick ergibt sich, kann dann aber auch aktiv genutzt werden. *Occasione* verhält sich demnach ähnlich wie *necessità*: beide sind fixe Größen, deren Ablauf nicht wesentlich geändert werden kann. Beide können aber, gesetzt sie werden richtig erkannt, für das eigene Handeln fruchtbar gemacht werden.

#### 3.4.4. Virtù

Der Mensch ist befähigt in den Ablauf der Welt einzugreifen. Diese Befähigung hat er vermittels der *virtù*. Was aber umfasst dieser Begriff alles? Und was bedeutet er in diesem Stück selbst?

Der Begriff der *virtù* kann nicht einfach als zusätzliche vierte Kategorie eingeführt werden. Für ein adäquates Verständnis ist es notwendig andere Begriffe der machiavellischen Anthropologie anzuführen auf denen der Begriff der *virtù* aufbaut und die ihn teilweise auch ausmachen.

Einer dieser Begriffe ist der Begriff der *voglia*, des menschlichen Begehrens. Der Begriff kommt in seiner substantivierten Form mindestens ein Dutzend Mal im Stück vor. Die jeweiligen Verbformen um ein Vielfaches öfter. Er bezeichnet das menschliche Wollen, dasjenige worauf der Wille gerichtet ist, das worauf das Leben eines Menschen abzielt. *Voglia* kennt bei Machiavelli nur zwei Ausformungen: Ruhm (*gloria*) und Reichtum (*ricchezza*). So heißt es im *Principe*:

Sieht man doch, dass die Menschen auf verschiedene Weise vorgehen, um das Ziel zu erreichen, das ein jeder (ciascuno) vor Augen hat, nämlich Ruhm und Reichtum.<sup>95</sup>

Nach Ruhm und Reichtum richtet sich auch der Erfolg in der Welt. Deshalb rät Ligurio auch Callimaco von seinem Plan ab, sich Lucrezia in einem Heilbad zu nähern. Dort könnten Männer sein, die reicher oder ruhmvoller sind als er.<sup>96</sup>

Das Streben nach Ruhm und Reichtum macht jedes Unternehmen sie zu erreichen, zu einer Angelegenheit, einer *cosa*. *Cosa* ist der häufigste aller in diesem

---

<sup>95</sup> *Il Principe*, XXV, S. 195.

<sup>96</sup> "...che fussi ricco più di te, che avessi più grazia di te...", *La Mandragola*, I, 3, S. 10f.

Abschnitt zum „magischen Viereck“ behandelten Begriffe. Die Protagonisten unternehmen alles zur Beförderung ihrer *cosa*. Dabei kann es leicht passieren, dass ihnen ein Hindernis entgegensteht. Dem muss erst durch entsprechende andere Mittel (*remedio*) abgeholfen werden. Für Messer Nicia bedarf es eines *rimedio* um der Kinderlosigkeit Abhilfe zu schaffen. Callimaco bedarf eines *rimedio* für die Hoffnungslosigkeit, die er mit einem Mal in seinem Plan sieht Lucrezia zu verführen.

Ist alles Streben auf eine bestimmte *cosa* gerichtet, dann ist das Streben sie auch trotz eventueller Unwägbarkeiten zu erreichen von Hoffnung (*speranza*) getragen. Eine *speranza* muss sich aber auf etwas Mögliches beziehen. Callimaco hat anfangs keine *speranza* Lucrezia erobern. Als Ligurio ihm dann den Plan eröffnet ist, er mit *speranza* erfüllt<sup>97</sup>, da er nun eine Möglichkeit zur Beförderung seiner *cosa* sieht. Die Ausdauer das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, bezeichnet Machiavelli als *ambitione*.<sup>98</sup>

Mit diesen Kategorien könnte man schon ganz gut ein Fußballmatch bestreiten: wie es der Zufall will treffen gerade diese beiden Mannschaften aufeinander (*fortuna*). Beide Mannschaften hoffen (*speranza*) auf einen Sieg (*grazie*) und trainieren über Wochen lang hart dafür (*ambitione*) um dieses Ziel (*cosa*) auch zu erreichen. Manche Spieler sind verletzt, was es notwendig macht (*necessità*) den Verlust durch eine andere Aufstellung zu kompensieren (*rimedio*). Mit einem Sieg ergäbe sich eine Konsolidierung des Vereinsbudgets (*occasione*). Jede Mannschaft würde alle Kräfte darauf verwenden alle Faktoren optimal für sich zu nutzen (*virtù*).

Aber sind die Möglichkeiten damit schon erschöpft? Folgt man Machiavelli, zumindest diejenigen des Fair-Plays. Will eine Mannschaft wirklich gewinnen, dann darf sie auch nicht vor Betrug (*inganno*) zurückschrecken. *Inganni* sind sozusagen die Königsdisziplin im menschlichen Streben nach Erfolg. Deshalb formuliert der dem Stück vorangestellte *canzone*:

Wir folgen unseren Begierden,  
während die Jahre vorübergehen und verstreichen.  
Der sich um das Vergnügen bringt,

---

<sup>97</sup> *La Mandragola*, I, 3, S. 13.

<sup>98</sup> Das einzige Mal, dass der Begriff in der *Mandragola* auftaucht, ist im *Canzone terza dopo il secondo atto*, S. 59.

um in Bangigkeit und Sorge zu leben,  
kennt nicht die Betrügereien (*inganni*, G.G.),  
der Welt;<sup>99</sup>

Derjenige, der die Betrügereien (*inganni*) der Welt nicht kennt wird in Bangigkeit und Sorge leben. *Inganni* sind eine Methode um eigene Ziele durchzusetzen. Dafür braucht es aber auch immer jemanden der sich betrügen lässt (*lascerà ingannare*).

... die Menschen sind so einfältig (*simplici*) und gehorchen so sehr den Bedürfnissen (*necessità*) des Augenblicks, dass derjenige welcher betrogen (che *colui che inganna*), stets jemanden finden wird, der sich betrügen lässt.<sup>100</sup>

Damit wird derjenige, der sich betrügen lässt als dumm (*simplici*) bezeichnet. In der Komödie fällt diese Rolle Messer Nicia zu. Er ist ein Mann von wenig Klugheit (*poca prudenzia*).<sup>101</sup> Worin besteht nun seine *simplicità*? Er hat eine *cosa* nämlich Kinder zu bekommen, worauf er auch sein gesamtes Streben richtet. Aber um dieses Zieles willen sieht er nicht wie falsche *speranza* in ihn gesät wird, wie falscher *rimedio* angeboten wird. Das Problem ist, dass er alles glaubt.<sup>102</sup>

Im Gegensatz dazu steht die *prudenzia* von Ligurio, Callimaco, Fra Timoteo (der die *inganni* als solche entlarvt und seinen eigenen Vorteil daraus schöpft), Sostrata, Siro und auch Lucrezia. Im Gegensatz zu Messer Nicia nehmen sie alle aktiv an *inganni* teil.

Wie funktioniert *ingannare*? Zuerst muss das Begehren einer Person herausgefunden werden. Ist das einmal der Fall muss ihm ein *rimedio* zur Erreichung desselben angeboten werden und dieses für die eigenen Vorteile genutzt werden. Auf das Fußballspiel angewendet bedeutet das: will eine Mannschaft wirklich gewinnen, darf sie auch nicht vor Bestechung zurückschrecken (oder anderen erfolgsversprechenden Mitteln). Erst mit den *inganni* ergibt sich somit ein komplettes

---

<sup>99</sup> „...diero alle nostre voglie / andiam passando et consumando gli anni / ché chi il piacer si toglie / per viver con agnosce et con affanni / non conosce gli inganni / del mondo;“ , *La Mandragola*, Canzoni per la rappresentazione di Faenza, S. 58.

<sup>100</sup> *Il Principe*, XVIII, S. 137.

<sup>101</sup> *La Mandragola*, I, 3, S. 10.

<sup>102</sup> Siehe Abschnitt 3.3.1., Fußnote 65.

Bild auf die *virtù*. Sie lässt sich, die bisher erläuterten Begriffe vorausgesetzt, definieren als die persistente Kraft ein Bedürfnis als Ziel über Hindernisse hinweg erfolgreich zu verfolgen.

### 3.5. Versuch einer Bündelung der Leitmotive

In den ersten beiden Abschnitten dieses Kapitels wurden die Objekte menschlichen Begehrens Sexualität (Abschnitt 3.1.) und Reichtum (3.2.) anhand von Textpassagen an den verschiedenen Charakteren exemplifiziert. Mit den unter Abschnitt 3.4. erarbeiteten Begriffen lässt sich das Streben nach sexuellem Erfolg als *grazie* begreifen; dasjenige nach Reichtum spricht mit dem Begriff der *ricchezza* ohnehin für sich.

Die Rolle, die die Gelehrsamkeit (Abschnitt 3.2.) einnimmt ist dabei eine elementare. Wissen oder Klugheit (*prudenzia*) ist es gerade, das nicht nur die kosmische Verwiesenheit des „magischen Vierecks“ *fortuna, necessità, occasione* und *virtù* erkennt, sondern aktive Bedingung dafür ist sich in den Weltenlauf selbst (!) einzubringen.

Wie geht das von statten? *Fortuna* generiert bestimmte Umstände, die der rationalen Erkennbarkeit enthoben sind. Die Umstände selbst eröffnen Möglichkeiten (*occasioni*). Eine *occasione* ist ein (Zeit-)Fenster, das dem Menschen im von *fortuna* bestimmten Weltenlauf geöffnet wird. Dieses Fenster zu erkennen und zu nutzen ist nur möglich wo *virtù* ist. Zu ihr gehört auch *prudenzia* um die Möglichkeit (*occasione*) überhaupt erkennen zu können. Denn stehen die Zeichen der Zeit gegen eine bestimmte Unternehmung so wird es keinesfalls gelingen. Eine korrekte Bewertung der Lage kann nur mit den Mitteln der *prudenzia* als Urteilskraft gefällt werden. Ist die Zeit aber günstig, dann müssen alle Komponenten der *virtù* ineinander greifen: *prudenzia, inganni, speranza, ambitione*. Ist die Beförderung der eigenen *cosa* erfolgreich, dann ergeben sich daraus notwendige Konsequenzen, *necessità*. Die veränderten Konstellationen sind dann wiederum der Macht der *fortuna* unterworfen. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass *necessità* auch noch eine andere Bedeutung hat: sie ist der Faktor, der spezifisches Begehren überhaupt erst erzeugt. Hier liegt die Schnittstelle zur *virtù*: Begehren richtet sich immer an Notwendigkeiten aus – zwei

allgemeine Grundkategorien derselben sind Ruhm und Reichtum. Auf konkreterer Ebene fallen darunter auch ganz konkrete Notwendigkeiten wie das Bedürfnis bei Hunger zu essen, oder für die Erfordernisse eines Lebens voller Entbehrungen hart zu arbeiten. *Necessità* meint also auch die ganz konkrete Not des täglichen Lebens. „Die Menschen arbeiten entweder aus Not oder aus eigenem Antrieb...“ heißt es in den *Discorsi*.<sup>103</sup> *Necessità* ist die Notwendigkeit und sie generiert Notwendigkeiten.

Wer *prudenzia* hat und nicht *simplici* ist vermag den Zusammenhang dieser Begriffe zu erkennen. In der *Mandragola* ist es in höchstem Maße Ligurio, der nicht nur das zu tun vermag, sondern sein Wissen auch adäquat, d.h. erfolgreich, umsetzt. Ohne Ligurio wäre Callimacos Unternehmung zum Scheitern verurteilt. Jede einzelne Aktion leitet er ein, jedes einzelne Hindernis bügelt er aus. Er weist die Charaktere auf Gelegenheiten hin, er baut ihnen die Leiter um sie auch zu erreichen. Denn man muss die Gelegenheit auch beim Schopf packen. Dadurch ist er für die Dynamik des Stückes verantwortlich; das macht ihn zur eigentlichen Hauptperson.

Doch warum tut er das? Interessanterweise ist diese seine Neigung Callimaco zu unterstützen nicht rational erklärbar. Auf Callimacos Drohung hin, dass er, Ligurio, es ja nicht wagen solle ihn zu betrügen, entgegnet Ligurio:

Zweifle nicht an meiner Loyalität, denn auch ohne die Belohnung, die ich erhoffe, fließt dein Blut auch in meinen Adern und begehre beinahe ebenso wie du, dass du dein Begehren befriedigst.<sup>104</sup>

Diese Stelle bringt zum Ausdruck, dass es im Grunde selbst eine Fügung *fortunas* zu sein scheint, dass Ligurio (fast) dasselbe begehrt wie Callimaco. Genauso gut hätte es auch sein können, dass er Messer Nicia unterstützt, mit dem er ja auch verkehrt.

*Fortuna* als derjenige Pol, der menschlicher Beeinflussung vollkommen vorenthalten ist und *virtù* als Inbegriff der menschlichen Macht im Weltenlauf als anderer Pol, sind wesenhaft ineinander verzahnt. Die *virtù* kann über *occasione* die *necessità* der Welt beeinflussen.<sup>105</sup> Aber warum gerade dieser Mensch zu dieser Zeit,

---

<sup>103</sup> *Discorsi*, I, 1.

<sup>104</sup> „Non dubitare della fede mia, che, quando e' non ci fussi l'utile che io sento e che spero, e' c'è che 'l tuo sangue si confà col mio e desiderio presso a quanto tu.“, *La Mandragola*, I, 3, S. 12.

<sup>105</sup> Vgl. dazu Knauer (1990), S. 80.

an diesem Ort, dieses bestimmte Begehren verfolgt und nicht ein anderes und ein *uomo virtuoso* ist, scheint selbst wieder eine Fügung des Schicksals zu sein.

## II. Il Candelaio

### 1. Entstehung und Umfeld

#### 1.1. Zeitliche Verortung

Bis Giordano Bruno 1582 den *Candelaio* veröffentlicht hat, hatte er bereits eine ansehnliche Wanderung hinter sich. Er, der sich selbst nach seiner Heimatstadt Nola, die bei Neapel liegt, Nolaner nennt, war zunächst in Neapel selbst Ordensbruder der Dominikaner. Hier empfing er auch die Priesterweihe, musste aber schon bald Neapel wegen des Vorwurfs der Ketzerei verlassen. Zunächst ging er nach Rom, wo er aber aufgrund seiner Vergangenheit in Neapel nicht willkommen war. In schneller Folge bereiste er zahlreiche italienische Städte bis er sein Glück in der Schweiz versuchte. In Genf trat er gar den Calvinisten bei, aber auch hier war ihm aufgrund seiner Ansichten kein Glück beschieden.

1579 schließlich, nach drei Jahren Wanderschaft bekam er einen Lehrstuhl in Toulouse. In dieser Zeit erregte er erstes Aufsehen mit seiner speziellen Methode der Mnemotechnik, die ihn zum Gedächtniskünstler avancieren ließ.

1581 landete er schließlich in Paris und blieb dort gerade 2 Jahre bevor er nach England aufbrach. In Frankreich sollen seine Vorlesungen über die Gedächtniskunst die Aufmerksamkeit Heinrich III. von Frankreich erregt haben.<sup>106</sup> Die erste von Bruno veröffentlichte Schrift *De umbris idearum* ist die Niederschrift dieser Vorlesungen und König Heinrich III. selbst gewidmet und datiert, laut Hillary Gatti, von 1582.<sup>107</sup> Es darf vermutet werden, dass an der Förderung Brunos die Mutter Heinrichs, Katharina von Medici, nicht ganz unbeteiligt war. Sie zeichnete sich auch für zahlreiche kulturelle Importe aus Italien verantwortlich. In diesem Klima durfte Bruno mit einem wohlwollenden Umfeld rechnen, zumal die Gedächtniskunst ein Modethema der Renaissance war.

---

<sup>106</sup> Blum, Paul Richard, *Giordano Bruno*. (München: C.H. Beck, 1999), S. 23.

<sup>107</sup> Gatti, Hillary, *Giordano Bruno and Renaissance Science* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999), S. 176.

Was Bruno vor dem *Candelaio*, bzw. vor 1581 außer *De umbris idearum* noch veröffentlicht hat, kann nicht eindeutig festgestellt werden.<sup>108</sup>

Mit der Veröffentlichung des *Candelaio* im Jahr 1582 jedenfalls beginnt eine Serie italienischer Schriften, die hauptsächlich in England entstehen. Dorthin bricht Bruno 1583 auf Empfehlung des Königs mit dem französischen Botschafter Michel de Castelnau auf. Dass er dort als Spion fungiert hat, wie das John Bossy vermutet, darf allerdings bezweifelt werden.<sup>109</sup>

Als er 1585 nach Paris zurückkehrt verursacht er einen Skandal an der Universität und verlässt daraufhin Frankreich. Nach weiteren Jahren der Wanderschaft, kehrt er 1591 nach Italien zurück. Im Jahr darauf wird er an die heilige Inquisition denunziert und verbringt die Jahre bis zu seinem Tod durch Verbrennung im Jahr 1600 in Haft.

## 1.2. Form

Schon in der Form des Stückes offenbart sich die Vieldeutigkeit mit der Bruno stets operiert. Es als Komödie zu bezeichnen verbietet gleichsam schon der Titel, der das Stück zwar als Komödie bezeichnet, aber als Motto „*in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*“ führt. Hier ist schon angedeutet, dass sich das Komische wesentlich mit dem Tragischen verbindet, ja konvertierbar ist.

Die Wandelbarkeit der Dinge in ihren Formen, als deren unwandelbares Element die Materie selbst fungiert und ihr deshalb auch der ontologische Primat vor den Formen zugesprochen werden muss, ist fester Bestandteil von Brunos Naturphilosophie.

Die Wandelbarkeit der Erscheinungs-Formen des menschlichen Lebens bildet hier keine Ausnahme; sie erfährt im *Candelaio* ihre lebensweltliche Darstellung. Giovanni Aquilecchia formuliert:

---

<sup>108</sup> Ibid. S. 171-179.

<sup>109</sup> Bossy, John, *Giordano Bruno and the Embassy Affair* (New Haven, Conn: Yale University Press, 1991).

„In the case of both Bruno and Machiavelli, it seems that the theoretical naturalism of their times found a practical application to human passion, irrespective of social and moral conventions.“<sup>110</sup>

Vor diesem Hintergrund darf die These vermutet werden, dass das Drama die angemessene Form der Darstellung der philosophischen Gehalte ist. Ist nämlich das metaphysische Konzept auf Wandelbarkeit einer Materie ausgelegt aus deren Schoß alles entspringt, so ist damit noch nichts darüber gesagt ob bzw. wie sich dieses Konzept auch in der alltäglichen Realität niederschlägt. Bruno exemplifiziert die Theorie wahrlich meisterhaft – nicht nur mit irgendeinem Beispiel, sondern mit einem eigenen Stück!

### 1.3. „Candelaio“

Schließlich ist auch der Titel selbst ambivalent. *Candelaio*, Kerzenzieher, bezeichnet sowohl den „Lichtbringer“ Lucifer als auch einen passiven Homosexuellen. Die doppelte Metaphorik von Kerze, einmal als lichtbringendes Objekt das andere Mal als männliches Geschlechtsteil zieht sich durch das gesamte Stück.

Diese Doppeldeutigkeit ist bereits in der Widmung ersichtlich, wenn Bruno sich die Kerze nicht von irgendeinem weltlichen oder geistlichen Herrscher wegnehmen lassen möchte, sondern sie der Signora Morgana schenkt, die sie sich entweder „in ihren Abtritt heften“ oder in ihren „Luster stecken“ soll. Mit obszönen Andeutungen spielt Bruno nicht nur an dieser Stelle, sondern durch das ganze Stück hindurch, was dem Ganzen reichlich Pfeffer verleiht.<sup>111</sup>

Den ambivalenten Doppelsinn des Titels teilt der *Candelaio* übrigens mit einem anderen erotischen Werk der Renaissance, nämlich *La Cortigiana* von Pietro Aretino.

---

<sup>110</sup> Aquilecchia, Giovanni, Giordano Bruno as a Philosopher of the Renaissance, in: *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance*, ed. by Hillary Gatti (Alderscot: Ashgate Publishing, 2002), S. 7.

<sup>111</sup> Die obszöne Sprache in der Literatur des Cinquecento ist besonders bei Pietro Aretino zu finden. Laut Lia Buono Hodgarts entlehnt Bruno Motive und Worte aus dessen *Cortigiana* und *Sei Giornate*. Siehe Buono-Hodgarts (1997), S. 72ff.

Cortigiana kann sowohl im Sinne von der „Komödie vom Höfling“ gelesen werden als auch im Sinne von „Die Kurtisane.“<sup>112</sup>

#### **1.4. Widmung**

Bruno widmet seine Komödie keinem Fürsten, König, Kaiser oder Papst, sondern einer geheimnisvollen „Signora Morgana“. Diese Dame befindet sich offenbar in Italien und scheint Bruno zu kennen. Brunos Aufforderung an sie doch den „echten Candelaio aus Fleisch und Blut“ zu grüßen deutet auf einen wahren Hintergrund der *story* hin. Genaueres bleibt aber im Dunkeln. Ob es die ominöse Signora Morgana tatsächlich gegeben hat oder ob sie von Bruno erfunden wurde um als Stilmittel herzuhalten, ist in der Forschung umstritten.<sup>113</sup>

#### **1.5. Warum schreibt Bruno eine Komödie?**

Warum schreibt Bruno, ein Mönch und Philosoph, überhaupt eine Komödie? Festzuhalten bleibt, dass das möglicherweise erstaunt, aber ungewöhnlich war es nicht. Machiavelli hat vor Bruno ebenso Komödien geschrieben wie Giambattista Della Porta, ein Zeitgenosse Brunos.

Christiane Schultz weist darauf hin, dass Philosophie und Dichtung im Humanismus eine enge Verbindung eingehen. Der Philosoph, sofern außerhalb der Universitäten, bewegte sich ebenso wie der Dichter in Kreisen, deren Interessen er bedienen musste, wollte er als Philosoph bzw. Dichter sein Auskommen finden.<sup>114</sup> Das ist sicherlich richtig und gibt auch einen wichtigen Hinweis auf die politische

---

<sup>112</sup> Schultz (1993), S. 116, Fußnote 13.

<sup>113</sup> Manche Interpreten meinen offenbar, dass es Morgana tatsächlich gab. Andere, wie Christiane Schultz, betonen, dass es sich hierbei um ein literarisches Stilmittel handelt, das Bruno als jemanden darstellen soll, der in Liebe zu einer Frau ist. Im Gegensatz dazu, so meint sie weiter, steht die abnorme Liebe der Päderastie (wohl Manfurios). Damit wolle er „das weibliche Element als den natürlichen Gegenpol des Männlichen in der Geschlechterliebe“ herausstreichen. (S. 115). Dem entgegen steht worauf Sergius Kodera mit Bezug auf M. Rocke und M.D. Jordan hingewiesen hat. Dass nämlich Homosexualität in der italienischen Renaissance durchaus üblich war und selbst in der scholastischen Philosophie manchmal als natürliches Begehren begriffen wurde. Die Moral aus dem *Candelaio* ist vielmehr, dass – im Falle Bonifacios – er besser bei seinem natürlichen Begehren, der Homosexualität, geblieben wäre. Vgl. II.3.4.1.

<sup>114</sup> Schultz (1993), S. 133.

Sichtweise der Renaissance-Philosophen. Diese waren in ihrem Wirken zu einem guten Teil auf Mäzenen angewiesen; daraus ergibt sich, dass ihre politischen Empfehlungen weniger an einem fiktiven zeit- und ortlosen Punkt ansetzten, sondern im konkreten Hier und Jetzt verankert waren. Das bedeutet, dass nicht ewige abstrakte Tugenden und die *civitas terrena* als Leitmotive des Handelns dienten, sondern die bestehenden greifbaren Tugenden des je Einzelnen. James Hankins schreibt dazu:

„The writings they [Renaissance humanists, G.G.] produced on politics were not cast in the form of *summae* or professional monographs intended for specialized audiences. Rather, they fell into the ancient tradition of moral-rhetorical literature [...].“<sup>115</sup>

James Henkins beschreibt überzeugend, dass es den Renaissance Humanisten nicht um eine gesellschaftliche Reform gegangen ist, die an einer Ideologie ansetzen würde. Im Gegenteil, sie versuchten die Interessen der Mächtigen zu bedienen, insbesondere durch ihre ausgeprägten rhetorischen Kenntnisse. Dadurch konnten sie in Zeiten wechselnder politischer Herrscher ihre Position oftmals beibehalten. Petrarca, Salutati und Machiavelli sind gute Beispiele dafür wie ein Mangel an ideologischem *commitment* durchaus zu ihrem Vorteil war ohne dass sie dadurch zu Opportunisten im heutigen Wortsinn geworden wären. Deshalb teile ich James Henkins' folgende Schlussfolgerung:

„Humanist political reflection [...] tended to be conservative, realistic, non-ideological and to stress education and individual moral reform.“<sup>116</sup>

Vor diesem Hintergrund muss aber Schultz' These zurückgewiesen werden wonach Bruno ein Gesellschaftskritiker war, der einen Verfall der Werte diagnostiziert *und beklagt*. Die von ihr offenbar hochgehaltenen Werte „wohlmeinende Gelehrsamkeit“, „Heterosexualität“ und „Bescheidenheit in

---

<sup>115</sup> Hankins, John, Humanism and the Origins of Modern Political Thought, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Kraye (Cambridge University Press, 2005), S. 118.

<sup>116</sup> *Ibid.*, S. 122.

materieller Hinsicht“ waren bestimmt keine Werte, denen sich der ehemalige Dominikanermönch verpflichtet gesehen hätte.

„Konservativ“ bedeutet in diesem Kontext nicht, **überlieferte** Werte, wie sie Schultz nennt, zu bewahren, sondern die **bestehenden** Machtverhältnisse. Es kann als ausgeschlossen gelten, dass Bruno Homosexualität verteufelt hätte. Wie bereits angedeutet, konnte „wohlmeinende Gelehrsamkeit“, das dem strengen Ideal eines aufgeklärten (deutschen?) Humanismusideals genügt nicht in den Renaissance Humanismus interpretiert werden.

Wenn es also nicht so ist, dass Bruno als Philosoph deshalb eine Komödie schreibt, weil er die bestehenden Verhältnisse einer radikalen moralischen Kritik unterziehen will, warum schreibt er dann eine? Aus Spaß? Aber dann als Gast am Königshof geschrieben? Christiane Schultz bemerkt dazu:

„Entweder halten wir Bruno für ein Chamäleon der Kultur, das je nachdem, wie es – uns mehr oder weniger bekannte - „Umstände“ erfordern, die literarische Färbung wechselt, oder wir gehen davon aus, dass unterschiedliche literarische Formen bei ihm unterschiedliche Funktionen haben.“<sup>117</sup>

Diese Zuspitzung von Schultz lässt sich vermutlich nicht ausschließlich mit einer der beiden von ihr genannten Alternativen beantworten.

Selbstverständlich spricht einiges für die „Umstände“ und somit für Alternative eins, dem „Chamäleon der Kultur“. Der Mann hatte ein unstetes Leben, hielt sich nie länger an einem Ort auf und war auf Einnahmen angewiesen. Es ist leicht vorstellbar, dass er Geschmäcker bedienen musste. Irgendwie musste er ja seinen Lebensunterhalt verdienen; sich als Priester zu verdingen stand ihm bekanntlich nicht mehr offen, wie überhaupt sein Religionsbekenntnis im Unklaren bleibt. In Paris und London sprach man Italienisch und Bruno bewegte sich in aristokratischen Kreisen, die anders als universitäre Disputationen, mehr an gelehrsamere Unterhaltung orientiert waren als an wenig unterhaltsamer Gelehrsamkeit.

---

<sup>117</sup> Schultz (1993), S. 134.

Das änderte sich aber sobald Bruno wieder am Kontinent war. In den Jahren 1586-1591 hatte er entweder Lehrstühle an Universitäten inne oder bewarb sich intensiv um solche. Von daher ist es nicht verwunderlich wenn er seine Werke wieder ausschließlich in Latein abfasst und ihnen einen den Charakter von Abhandlungen gibt. Diese „Umstände“ sind in ihrer Dringlichkeit an sich schon eine Begründungsstruktur für Alternative eins zu liefern, wenngleich damit nicht gesagt sein soll, dass sie damit endgültig zureichen.

Andererseits ist die Form der Darstellung nicht nur in den Umständen begründet, sondern erfüllt auch eine Funktion. Ein Hinweis darauf wurde bereits in Abschnitt 1.2. gegeben, als bemerkt wurde, dass das metaphysische Konzept der Wandelbarkeit der Materie auch auf die Realität angewandt wird.

Es kann also gefolgert werden, dass wir bei Bruno tatsächlich beides finden – das launenhafte Moment, ebenso wie das der strikten Notwendigkeit. Zugleich ist das Stück aber auch Ausdruck dieser beiden Pole selbst.

Einen anderen Grund macht Lia Buono Hodgert aus. Sie sieht das Ziel des *Candelaio* so: „to cast light on human antinomies and human wickedness, and by scourging them to destroy them.“<sup>118</sup> Sie legt Nachdruck darauf, dass Brunos Ziel nicht nur gewesen ist, eine unterhaltsame Komödie zu schreiben, sondern mit ihr auch eine Philosophie auszudrücken. Wenngleich über die philosophische Bedeutung der Komödie keinesfalls hinweggesehen werden darf, darf auch aber ihr Unterhaltungswert nicht übersehen werden. Zweifelsohne ist es richtig und auch in Übereinstimmung mit dem Motto des Stückes *In tristitia hilaris: in hilaritate tristis*, dass

„ [I]n contrast to the majority of 16th-century comedies, whose only function was to entertain, *Candelaio* aims to arouse laughter in some and tears in others.“<sup>119</sup>

Jedoch gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass der ausschließliche Zweck des Stückes ein philosophischer, oder, wie Lia Buono Hodgert meint, ein moralischer wäre.

---

<sup>118</sup> Buono Hodgert (1997), S. 9.

<sup>119</sup> Ibid. S. 12.

Der Brief an die „Signora Morgana“ kann dafür gut als Indiz herhalten. Hier mischen sich Zoten, mit offenbar biographischem Hintergrund, mit Beschimpfungen und philosophischen Belehrungen. Abgerundet wird der Brief allerdings mit der Aufforderung „Vergnügt Euch also, und wenn Ihr könnt, bleibt gesund und liebt den, der euch liebt.“<sup>120</sup>

Nuccio Ordine trägt beiden Seiten Rechnung, wenn er formuliert:

“[L]e *Chandelier*, avec une plus haute conscience théorique, se présente comme une sorte d’ouverture où l’on peut reconnaître une anticipation de quelques grands thèmes qui seront ensuite développés dans les six mouvements successifs des dialogues londoniens de Bruno. [...] Ces considérations ne doivent malgré tout pas inciter à attribuer [à la comédie] une finalité exclusivement [...] théorico-philosophique [...]”<sup>121</sup>

## 2. Der Inhalt

Die Handlung trägt sich im Neapel des 16. Jahrhunderts zu und ist die Geschichte von den drei Männern Bonifacio, Bartolomeo und Manfurio und ihrer Begehrlichkeiten. Bonifacio verliebt sich mit 42 Jahren, obwohl davor homosexuell, in die Prostituierte Vittoria. Bezahlen möchte er für ihre Liebesdienste allerdings nicht; stattdessen heuert er lieber den „Magier“ Scaramuré, der ihm verspricht mit Hilfe einer magischen Wachspuppe die Liebe Vittorias herbeizuzaubern.

Bartolomeos Leidenschaft ist das Geld. Ihm wird vom betrügerischen Alchemisten Cencio ein wertvolles und daher teures Rezept verkauft, mit dessen Hilfe sich Gold herstellen lassen soll. Der Clou bei der Sache ist eine spezielle Zutat, das so genannte *pulvis Christi*, eine Eigenkomposition Cencios, der er Goldstaub beimischt und beim örtlichen Apotheker deponiert, wo Bartolomeo seine Rationen

---

<sup>120</sup> *Candelaio*, S. 6.

<sup>121</sup> Ordine, Nuccio La comédie entre politique et philosophie: La Mandragore de Machiavel et le Chandelier de Bruno, in: Machiavel, *Mandragola-La Mandragore*, édition bilingue, texte critique établi par Pasquale Stoppelli, introduction, traditions et notes de Paul Larivaille, suivie d’un essai de Nuccio Ordine (Paris: Les Belles Lettres, 2008), S. 89.

bezieht, wie im Rezept beschrieben. Tag und Nacht arbeitet in seinem Labor über der Prozedur und vernachlässigt dabei seine Frau Marta, unter anderem auch sexuell.

Schließlich ist da noch der Pedant Manfurio – ein scholastisch gebildeter, Latein sprechender, mit einer Toga herumstolzender Pädophiler, der nicht müde wird andere gemäß den Regeln der lateinischen Grammatik bzw. seiner Pseudo-Intellektualität zu tadeln.

Diese drei verschiedenen Charaktere mit ihren je eigenen Begehren werden von Bruno geschickt zu einem Plot verwoben. Das geschieht mit Hilfe weiterer Personen, vorwiegend mit jener des Gioan Bernardo, der selbst Maler von Beruf ist. Er nutzt die Dummlichkeit der drei anderen Protagonisten aus und erfüllt sich gegen Ende seinen Wunsch nach einer Liebesaffäre mit Carubina, der jungen hübschen Frau Bonifacios. Ihm zur Seite steht Lucia, eine Kupplerin, die ihn bei seinem Vorhaben unterstützt. Die beiden sind die Lenker fungieren als die „klugen Köpfe“ des Stücks, die wissen was sie wie und wodurch erreichen. Sie sind die *masterminds*.

Lucia ist es auch, die das Handlungskarussell anstößt indem sie nicht nur Bonifacio vorgaukelt der Liebeszauber habe gewirkt, sondern auch seiner Frau die eitlen Pläne ihres Mannes aufdeckt. Bonifacio wird gesagt er solle sich als Gioan Bernardo verkleiden um unerkannt bei der Prostituierten Vittoria ein und aus gehen zu können; allerdings wartet dort die um seine Pläne wissende Frau, die ihrerseits als Vittoria verkleidet, ihren Mann vorerst unerkannt brutal misshandelt um ihm dann ihre Identität aufzudecken.

Bartolomeo wird natürlich von Cencio betrogen und macht sich auf den Fehler beim Apotheker zu suchen. Dass nur er allein für den Schaden, den die vermeintliche Kunst der Alchemie angerichtet hat verantwortlich ist, will er nicht recht glauben.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Sowohl hier, als auch im Falle Bonifacios macht sich Bruno über jene lustig, die an die Kunst der Alchemie glauben. Bruno kann deshalb auch nicht als klassischer Vertreter der hermetischen Tradition angesehen werden. Dennoch spielt Hermetismus bei ihm eine gewisse Rolle, wenn auch in, wie Hélène Védrine es nennt, „naturalisierter Form“. Siehe Védrine, Hélène, Alchimie, Hermétisme et Philosophie chez Giordano Bruno, in: *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Tours 1991, réunis sous la direction de Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (Paris 1993), S. 354.

Manfurio wird nicht nur das Geld seines Herren gestohlen, das er in Verwahrung hat, sondern auch seiner Toga entledigt, sodass er mittel- und kleiderlos durch die Straßen irrt.

Damit endet das Stück aber noch nicht: alle drei werden von Ganoven, die sich als Polizisten verkleiden festgenommen und mit spezifischen Strafen belegt. Anführer dieser Truppe ist Sanguino. Zu den Aktionen der Gang gehört, dass sie die beiden in eine Rauferei verstrickten Streithähne Bartolomeo und den Apotheker festhalten, ihnen sämtliche Besitztümer abknöpfen und sie schließlich halbnackt Rücken an Rücken zusammenbinden und so in der Öffentlichkeit zurücklassen.

Manfurio ergeht es nicht besser. Zuvor noch großspurig, verfasste er ein hämisches Gedicht über Sanguino. Nun wird er um sein restliches Geld geprellt und von der Gang unerkant so verprügelt wie er, als *dominus magister*, wohl seine Schüler körperlich züchtigte. Er wird gezwungen am Ende des Stückes zum Applaus aufzurufen.

Hauptstrang ist die Geschichte Bonifacios, die nicht minder schlecht ausgeht. Auch er wird, weil er sich als Gioan Bernardo verkleidet hat von den falschen Polizisten unter Sanguinos Kommando festgehalten und zunächst einmal gezwungen all sein Geld zu lassen um eine Freilassung zu erwirken. Damit ist es aber noch nicht getan. Er muss sich darüber hinaus auch noch öffentlich bei seiner Frau entschuldigen. Ferner wird Gioan Bernardo nun zum speziellen „Freund“ von Bonifacios Haus, sodass er nach Belieben Carubina besuchen kann wann er möchte. Bonifacio wird zum gehörnten Ehemann.

### 3. Leitmotive

Bruno erklärt den Inhalt der Komödie selbst in einem eigenen Abschnitt der unmittelbar auf die Widmung folgt. Dort heißt es:

In der vorliegenden Komödie sind vor allem drei Stoffe miteinander verwoben: die Liebe Bonifacios, die Alchemie Bartolomeos und die Pedanterie Manfurios.<sup>123</sup>

Die Konvertibilität der Eigenschaften der handelnden Personen folgt auf den Fuß.

„Deshalb berichten wir [...] von dem läppischen Liebhaber, zweitens dem garstigen Geizhals, drittens dem tölpelhaften Pedanten: Von diesen ist der Läppische nicht ohne Garstigkeit und Tölpelhaftigkeit, der Garstige ist ebenso läppisch und tölpelhaft, und der Tölpelhafte ist nicht weniger garstig und läppisch wie tölpelhaft.“<sup>124</sup>

Trotz der Austauschbarkeit der Prädikate, die den einzelnen Personen zukommen, bzw. ihres gleichzeitigen Zutreffens, ist das jeweilige konkrete Begehren auf Verschiedenes bezogen: Bei Bonifacio auf die Liebe, bei Bartolomeo auf Begehren und im Falle Manfurios auf Wissen. Das Bestreben nach Sex, Geld und Wissen kann aber auch als Ausformung einer einzigen Grundkategorie gelesen werden, nämlich nach dem Streben nach Macht.

Alle drei Arten des Begehrens bleiben im Laufe des Stückes immer aufeinander verwiesen. Bonifacios Scheitern in der Liebe ist wesentlich mit seinem mangelnden Wissen und seinem Geiz verbunden. Bartolomeos ist besessen vom Geld, lässt sich – aufgrund mangelnden Intellekts – von einem Scharlatan betrügen und vernachlässigt über seinen fruchtlosen Versuchen Gold herzustellen die (sexuellen) Bedürfnisse seiner Frau, worauf sie sich anderwärtig orientiert. Schließlich geht mit Manfurios Pseudo-Intellektualität auch eine pervertierte Form

---

<sup>123</sup> *Candelaio*, Inhalt und Anordnung der Komödie, S. 7.

<sup>124</sup> *Ibid.*

von Sexualität (Pädophilie) und das Ausgeraubt werden durch die Straßengang Sanguinos einher.

Die drei Facetten des Machtstrebens bleiben, obschon in je unterschiedlichen Graden akzentuiert, wesenhaft aufeinander bezogen. Bruno selbst weist darauf nachdrücklich im oben genannten Zitat hin.

### 3.1. Sexualität

Marsilio Ficino hat die platonische Liebesphilosophie in der Renaissance hauptsächlich zugunsten der „intellektuellen Kontemplation und der spirituellen Freundschaft zwischen Männern“ ausgelegt.<sup>125</sup> So formuliert Ficino etwa:

„Da nun die Liebe das Verlangen ist, die Schönheit zu genießen [...] so findet der Liebhaber des Körpers seine Befriedigung im Sehen. Das Gelüste des Tastsinns hingegen gehört weder zu der Liebe, noch ist es die Gemütsbewegung eines Liebenden, sondern ist eine Art von Unkeuschheit und die Verirrung eines niedrigen Menschen (servilis hominis perturbatio). [...] [Wir] nehmen [...] die strahlende Schönheit der Seele ausschließlich durch den Geist wahr. Daher findet, wer die Schönheit der Seele liebt, seine Befriedigung einzig und allein in der geistigen Betrachtung.“<sup>126</sup>

Dieses Zitat aus Marsilio Ficanos *Über die Liebe* kann als Kontrastfolie für Brunos eigenes Unterfangen herhalten. In der folgenden Darstellung des Leitmotivs Sexualität anhand der Protagonisten und anderer Figuren des *Candelaio* wird sich sämtlich weisen, dass Brunos Figuren – in Ficanos Terminologie – den „Verirrungen eines niedrigen Menschen“ folgen. Das ist bei Bruno nicht pejorativ gemeint, sondern entspricht, wie sich im Laufe dieser Untersuchung herausstellen wird, der Natur. In diesem Sinn stellt sich das „niedere“ Gelüste sogar als natürlicher heraus.

---

<sup>125</sup> Koderer, Sergius, Einleitung zu: *Kerzenzieher*, übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Sergius Koderer (Hamburg: Felix Meiner, 2003), S. IX.

<sup>126</sup> Ficino, Marsilio, *Über die Liebe*, übersetzt von Karl Paul Hasse, herausgegeben und eingeleitet von Paul Richard Blum, (Hamburg: Meiner, 2004), II, 9, S. 76f..

### 3.1.1. Bonifacio

Die Liebe Bonifacios fungiert als *das* bestimmende Leitmotiv des Stückes. Sein Plot macht beinahe zwei Drittel des Stückes aus und fungiert auch als Hintergrund für die *side stories* von Bartolomeo und Manfurio.<sup>127</sup> Die literarischen Elemente, die Bonifacios Geschichte ausmachen sind allerdings nicht neu. Bruno kann sich hier aus der literarischen Tradition der Geschichten über die *malmarita*, also der Schlechtverheirateten-Ehefrau bedienen. Unter anderem finden sich solche Elemente bei Boccaccio, Barzizza, Cornazzano, Ariosto oder Machiavelli.<sup>128</sup>

Zahlreiche Anspielungen im Text selbst weisen auf Bonifacios Homosexualität hin. So etwa bereits im Proprolog, als sein Diener Ascanio als „Diener bei Sonnen[schein] und Kerzen[licht]“ bezeichnet wird.<sup>129</sup> Ein weiteres Indiz dafür ist Bonifacios Statement, dass er bis zu seinem 42sten Lebensjahr sich nicht mit „mulieribus“ besudelt hat.<sup>130</sup> Ferner warnt ihn auch Gioan Bernardo, nicht sein altes Gewerbe als „Kerzenzieher“ aufzugeben.<sup>131</sup> Auch Scaramur  scheint um seine Homosexualität zu wissen, als er ihm ein fingiertes Horoskop andichtet.<sup>132</sup> Und schließlich gibt auch Bonifacio selbst einen Hinweis, als er auf die „geheimen Geschäfte“ zwischen ihm und Ascanio anspielt.<sup>133</sup>

Bonifacio ist in Vittoria verliebt. Diese Verliebtheit wird bei ihm zu einer richtiggehenden *idée fixe*. Er sieht sich selbst als gefesselt vom Feuer des Cupido.<sup>134</sup>

Dass es Bonifacio nicht um die (körperlose) Liebe an sich geht, sondern um handfesten Sex, veranschaulicht die Szene, in der er von Lucia erwartet, Geld für Vittoria bezahlen zu müssen.

---

<sup>127</sup> Buono Hodgart (1997), S. 26.

<sup>128</sup> Siehe dazu Buono Hodgart (1997), S. 27ff. Beispiele bei Boccaccio finden sich im *Decamerone*, Zehnte Geschichte, fünfter Tag. Die Komödien von Barzizza heißen *La Cauteraria* und *De Chaviciolo*. Als Prototyp für den d mmlichen Ehemann kann Ariostos *Suppositi* herhalten. Als Beispiel für eine Komödie von Antonio Cornazzano sei *Novella ditta la Ducale* genannt. Außerdem sei auch noch Francesco Belos Einfluss durch seine Stücke *Il Pedante* und *El Beco* genannt.

<sup>129</sup> *Candelaio*, Proprolog, S. 19.

<sup>130</sup> *Candelaio*, I, 3, S. 30.

<sup>131</sup> *Candelaio*, I, 8, S. 39.

<sup>132</sup> *Candelaio*, I, 10, S. 39. Scaramur  spricht von *venus in signo masculino*, was auf Homosexualität hindeutet.

<sup>133</sup> *Candelaio*, III, 3, S. 70. Ein weiterer Hinweis auf Bonifacios Homosexualität findet sich in V, 24.

<sup>134</sup> *Candelaio*, IV, 5, S. 95.

„Sie wird mich zuerst um Geld bitten. [...] Und ich werde antworten: „Schwanz in die Möse und Geld in die Hand.“ Ich will nämlich nicht, dass Frauen mehr über mich wissen.“<sup>135</sup>

### 3.1.2. Bartolomeo

Bartolomeos „Liebe“ ist auf die zwei Damen Gold und Silber, d.h. das Geld gerichtet. „Signora Silbern bringe ich meine Liebe, Signora Gülden meine Seufzer.“<sup>136</sup> Der Mangel an sexueller Zuneigung, den er seiner Frau Marta zukommen lässt, macht ihn zum „läppischen Liebhaber“.

Bartolomeo sieht seine Liebe nach dem Geld als eine weniger riskante, ja weniger trügerische an. Bevor sich die Ereignisse im V. Akt überschlagen, meint er auf der sicheren Seite zu sein und spottet über Bonifacios Verlangen.<sup>137</sup>

### 3.1.3. Manfurio

Manfurio und sein Schüler Pollula haben allem Anschein nach ein sexuelles Verhältnis. Im Proprolog wird Pollula als „Schüler der schwarzen und der weißen Tinte“ bezeichnet<sup>138</sup>, was eine sexuelle Anspielung darstellt. Manfurios Pädophilie wird in einer weiteren Passage des II. Aktes erkenntlich, in der er wortreich über die Vorzüge von jungen Buben spricht.<sup>139</sup>

### 3.1.4. Gioan Bernardo

Erst im IV. Akt wird klar, dass Gioan Bernardo Bonifacios junge Ehefrau Carubina begehrt. Mit Hilfe von Lucia hat er vor „sich den Happen nicht entgehen zu lassen.“<sup>140</sup> Im auflösenden fünften Akt gesteht Gioan Bernardo Carubina seine Liebe und versucht sie mit süßen Worten für sich einzunehmen:

„Ich flehe Euch an, meine süße Göttin, dass Ihr, wenn Ihr jemals die Glut der Liebe gefühlt habt [...] mir nicht übel nehmt was ich sage: Glaubts nicht, [...], dass

---

<sup>135</sup> *Candelaio*, IV, 6, S. 96.

<sup>136</sup> *Candelaio*, I, 3, S. 31.

<sup>137</sup> *Candelaio*, IV; 5, S. 95.

<sup>138</sup> *Ibid.*, Proprolog, S. 19.

<sup>139</sup> *Ibid.*, II, 1, S. 51.

<sup>140</sup> *Candelaio*, IV, 14, S. 111.

ich Eure Ehre gering schätze, für die ich tausendfach all mein Blut vergießen würde. Wenn ich begehre was ich von Euch begehre, dient das vielmehr dazu, die heftige Leidenschaft, die mich verzehrt, zu stillen, obwohl ich nicht glauben kann, dass sich diese durch den Tod selbst je lindern ließe.“<sup>141</sup>

### 3.1.5. Marta

Barra, einer von Sanguinos Schurken, erzählt Lucia, wie er Marta verführt hat.<sup>142</sup> Martha beklagt den Umstand, dass ihr Mann nur noch mit seiner Alchemie beschäftigt ist aufs Außerordentlichste. Sie wünscht sich die Zeiten wieder zurück in denen sie sich gemeinsam Tag und Nacht dem Liebesspiel hingegen haben.<sup>143</sup>

Um der erzwungenen Enthaltbarkeit Abhilfe zu verschaffen, bedient sie sich anderwärtig, mit Barra; zum anderen lässt sie Messen lesen, damit ihr Ehemann wieder Interesse an ihr bekundet.<sup>144</sup>

### 3.1.6. Lucia

Lucia beklagt, dass sie als Kupplerin überall von Sexualität und Sex umgeben ist, aber selbst nicht mehr zum Zug kommt. Sie fühlt sich „wie eine Niere: mager, im Fett schwimmend.“<sup>145</sup> Diesen Umstand scheint sie zu bedauern, bleibt aber im Laufe des Stückes, dabei den Plan Vittorias zielstrebig auszuführen.

## 3.2. Reichtum

Die explizit literarische Figur des Stückes auf die Brunos Charakterisierung „garstiger Geizhals“ passt, ist diejenige des Bartolomeo. Obschon Bartolomeos Geschichte ungleich weniger Szenen gewidmet sind als Bonifacios (zweiundzwanzig gegen zweiundvierzig), ist der Topos, Geldgier, bzw. sein Pendant, Geiz, bei allen drei Hauptfiguren der Komödie anzutreffen.

---

<sup>141</sup> *Candelaio*, V, 11, S. 134.

<sup>142</sup> *Candelaio*, II, 6, S. 62.

<sup>143</sup> *Candelaio*, IV, 9, S. 104f.

<sup>144</sup> *Candelaio*, IV, 9.

<sup>145</sup> *Candelaio*, I, 6, S. 36.

### 3.2.1. Bonifacio

Der Grund weshalb sich Bonifacio lieber auf Trickereien einlässt ist, weil er geizig ist. „Die Signora Vittoria verlangt zuviel, und er will sie für ein halbes Dutzend Scudi mit Schlüssel und Ketten an sich binden.“, formuliert Scaramurè.<sup>146</sup>

Der Geiz Bonifacios war auch ein wesentliches Hindernis in den Überlegungen Carubinas ob sie ihn heiraten solle oder nicht.<sup>147</sup>

### 3.2.2. Bartolomeo

Bartolomeo, als derjenige im Stück, den Bruno zu Beginn als „garstigen Geizhals“ bezeichnet, philosophiert über Geld folgendermaßen:

„Der Mensch ohne Gold und Silber ist wie ein Vogel ohne Federn: Wer ihn fangen will, kann ihn fangen, wer ihn essen will, isst ihn. Hat er aber welches, dann fliegt er und hat er viel davon, fliegt er umso besser und gewinnt an Höhe.“<sup>148</sup>

In seiner Verblendung sieht er zwar, dass Bonifacio drauf und dran ist, sein Vermögen an Vittoria zu verlieren, ist sich aber nicht bewusst, dass es ihm ebenso ergeht.

### 3.2.3. Manfurio

Manfurio ist nicht nur ein besserwisserischer Pedant, sondern wie die beiden anderen Hauptcharaktere, auch ein Geizhals. So lässt er sich zuerst lieber von Sanguinos Gang auf die Hände, dann auf den blanken Hintern schlagen, bevor er die restlichen Münzen herausrückt, die er in seiner Tasche hat.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> *Candelaio*, III, 5, S. 72.

<sup>147</sup> *Candelaio*, V, 24, S. 168.

<sup>148</sup> *Candelaio*, IV, 4, S. 94.

<sup>149</sup> *Candelaio*, V, 25.

#### 3.2.4. Vittoria und Lucia

Bei dem Unterfangen Bonifacio um sein Geld zu erleichtern formen Vittoria und die Kupplerin Lucia ein Team. Deshalb werden sie hier auch in einem einzigen Abschnitt behandelt.

Vittoria empfindet es als ein Gebot der Klugheit, als *Signora* auch an das Alter zu denken und sich Bonifacios Geld nicht entwischen zu lassen.

„Aber ich darf mich nicht so sehr um ihn kümmern als vielmehr um meine eigenen Angelegenheiten... [J]ene [sind] verrückt, die nur wegen des vergänglichen Genusses lieben und nicht an das Alter denken, welches sich rasch einstellt, ohne dass es gesehen oder bemerkt wird, und zugleich damit die Freunde schnell verscheucht. Sowie es das Gesicht mit Runzeln zerfurcht, schließen diese [die Freier, Anm. G.G.] ihre Geldbörsen; [...] Deshalb muss man sich zur rechten Zeit entscheiden.“<sup>150</sup>

Ferner sieht sie, ähnlich wie Bartolomeo, den das Geld erst als dasjenige an, das die Dinge veredelt. Dinge, wie Menschen als auch Ämter erhielten erst durch das Geld ihren besonderen Wert. Selbst Königen und Kaisern würden, wären sie mittellos, keine Ehre erwiesen werden.<sup>151</sup>

Vittoria begehrt in Bonifacio nicht seine „schönen Augen“<sup>152</sup>, sondern einzig und allein sein Geld.

In der 2. Szene des III. Aktes macht Lucia nicht viel Umschweife um den gefassten Plan in die Tat umzusetzen und von Bonifacio Geld zu verlangen. Dieses Vorhaben gelingt, wenn auch nicht sofort, so aber im Verlauf des Stückes.

#### 3.2.5. Barra und Marca

Barra und Marca, zwei Schurken, verstehen sich, anders als die drei wenig erfolgreichen Hauptdarsteller, bestens darauf, für das was sie haben wollen nicht zu bezahlen und dabei auch noch ungestraft davon zu kommen. Die Geschichten der

---

<sup>150</sup> *Candelaio*, II, 4, S. 59.

<sup>151</sup> *Candelaio*, IV, 1, S. 91.

<sup>152</sup> *Candelaio*, IV, 1, S.92.

beiden, wie sie, jeder auf seine Weise, Gastwirte um ihr Geld prellen, führt vor Augen, dass was etwa Bonifacio anstrebt, Vergnügen ohne zu bezahlen, durchaus möglich ist.<sup>153</sup>

### 3.3. Gelehrsamkeit

Die „Gelehrsamkeit“, die Bruno im *Candelaio* zur Schau stellt ist keine wirkliche, viel eher ist damit eine falsche Gelehrsamkeit, nämlich Pedanterie gemeint. Mit den beiden anderen Leitmotiven, Sexualität und Geld(gier) bzw. Geiz, aufs engste verwoben, ist in der Komödie die Rolle des Manfurio das Paradebeispiel für Pedanterie.

Lia Buono Hodgart geht so weit die Kritik an der Pedanterie zum Hauptmotiv des Stückes selbst zu machen.<sup>154</sup> Gegen diesen Interpretationsansatz spricht zunächst einmal Brunos eigene Auffassung des Stückes. Er selbst betont im *argomento* der Komödie, dass es um drei (!) Stoffe geht, die miteinander verwoben sind.

Attestiert man Bruno, wie das Buono Hodgart tut, dass es ihm im *Candelaio* um eine Radikalkritik humanistischer Gelehrsamkeit und Wissenschaftsauffassung geht, kann Bruno und seine Philosophie leicht zu etwas gemacht werden, was sie nicht war, nämlich eine Zäsur des Renaissance-Denkens. Im Folgenden wird auf diese Thematik eingegangen.

Buono Hodgart sieht in Brunos Kritik am Pedantentum einen prinzipiellen Angriff auf die Denkstrukturen der Renaissance. Sie schreibt:

„Taken individually, each of the three protagonists represents a specific kind of “folly” which, on the literary level, entails separate polemics: a polemic against Petrarchism, a polemic against “science” and a polemic against degenerate philological studies. [...] But in fact the protagonists represent a highly complex polemic against pedantry, which transcends the contingent literary moment [...]. Pedantry in Bruno’s sense is to be identified with a state of mental alienation responsible for the moral and spiritual decline of the individual, for his

---

<sup>153</sup> *Candelaio*, III, 8.

<sup>154</sup> Siehe etwa Buono Hodgart (1997), S. 96.

transgression of the norms of social behavior and decorum and above all his **violation of the laws of nature.** [Hervorhebung G.G.]”<sup>155</sup>

Dieses Zitat veranschaulicht, dass eine solche Interpretation weitreichende Konsequenzen hat. Sie macht Bruno zu einem Kritiker der Moral und des geistigen bzw. geistlichen („spiritual“) Verfalls einer ganzen Epoche. Dass diese Interpretation Bruno nicht recht passen will, wurde bereits weiter oben hervorgehoben.

Es ist wahr, dass Bruno Pedanterie umfassend kritisiert, so auch in seinen anderen italienischen Dialogen, aber ihn deshalb zum moralischen Reformator zu machen, ist es nicht angemessen. Bruno hat nicht mit dem gesamten Denken der Renaissance gebrochen. Er verwendet Renaissancemotive für seine eigene Philosophie, etwa jene des Nicolaus Cusanus, und Elemente der Gedächtniskunst eines Raimundus Lullus. Bruno ist niemand, der endgültig mit dem Denken der Renaissance bricht. Er kritisiert so manches am humanistischen Denken, jedoch mit den Begriffen und Worten des Humanismus selbst. Deshalb kann Bruno nicht ursprüngliche Kritik, im Sinne von *krinein* (*unterscheiden*) attestiert werden, weil Bruno kein „Draußen“ kennt. Er kann nicht unterscheiden, was ist richtig im Sinne von wahr (drinnen) und falsch (unwahr) weil er immer innerhalb dieses Denkens bleibt. Was er aber sehr wohl leisten kann und auch tatsächlich leistet, ist eine *Beschreibung* dessen worin, d.h. in welchem Zeitalter er sich sieht. Darum kann man, wie das Sergius Koderer tut, den *Candelaio* auch als „Kaleidoskop“ betrachten, aber nicht als Sittenspiegel, der eine hehre Moral anstrebt.

Die Art und Weise *wie* Bruno die Welt im und mit Hilfe des *Candelaio* beschreibt, lässt die Frage aufkommen warum er die Welt so und nicht eben anders sieht. Es war Martin Heidegger, der darauf hingewiesen hat, dass es ein „Weltbild“ eigentlich erst mit dem Aufkommen der wissenschaftlichen Methode, wie sie Descartes im *Discours de la Methode* beschrieben hat, gibt.<sup>156</sup> Markiert man mit Descartes den Beginn der Neuzeit, dann muss festgehalten werden, dass der frühneuzeitliche Mensch eben noch kein „Weltbild“ hatte. Er hatte kein Weltbild, sondern war *in* der Welt und diese war der von Gott geschaffene Kosmos in seiner

---

<sup>155</sup> Buono Hodgart (1997), S. 60.

<sup>156</sup> Heidegger Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege* hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1994), S. 75ff.

Ganzheit; oder, die Natur. Wenn Bruno seine Welt beschreibt, dann tut er das vor dem Hintergrund dieses seines Naturverständnisses. Und tatsächlich sieht Bruno den Philosophen als Maler. Die folgende Stelle aus *Cena* verdeutlicht das:

„[H]e contemplates the great structures (of the universe) while at the same time, he stumbles over every bit of stone, every pebble. In doing this, he acts just like a painter for whom it is not enough simply to portray a story, but then, in order to fill up the canvas and to bring his picture into conformity with nature through his art [...]; and he portrays each one with a gesture and manner peculiar to him, so that the person who looks and judges can attach substance to the image [italienisch: **istoriar** (come dicono) **la figura**, lit.: historize (as one puts it) the image]<sup>157</sup> with greater contentment.”<sup>158</sup>

Der Maler als derjenige der die Welt beschreibt, *historisiert* seine Figuren in möglichst genauer Übereinstimmung mit der Natur. Das Problem, das dabei entsteht formuliert Bruno selbst ein paar Seiten später:

„If in this portraiture, it seems that the colors do not correspond perfectly to life, and the lines do not appear to you exactly as they should, you should know that the fault is a result of the fact that the painter could not examine the portrait from those aspects and distances to which artists are accustomed; since besides the fact that the canvas or field was too close to his face and eyes, it was not possible to take the least step backward, nor to place himself to one side or the other without fear of making the leap that the son of the famous defender of Troy made. Nevertheless, take this portrait for what it is [...]; it is not my intent to reeducate you in what you already know, nor to add water to the swift river of your judgement and genius. But rather, it is a common thing, that even though we are familiar with things in their more perfect living form, we are not on that account accustomed to disparage their portrait and representation.”<sup>159</sup>

Diese Stelle veranschaulicht mehr als deutlich, wie Bruno sein eigenes Tun sieht. Er beschreibt etwas von dem er selbst ein Teil ist. Deshalb kann er nicht zurücktreten

---

<sup>157</sup> Hervorhebung G.G. Italienischer Originaltext unter Rekurs auf *Cena*.

<sup>158</sup> *Cena*, Prefatory Epistle, Argument of the Second Dialogue, S. 69.

<sup>159</sup> *Cena*, Prefatory Epistle, Argument of the Fifth Dialogue, S. 73.

und das Bild korrigieren. Das Gemalte soll der Natur entsprechen, folglich imitiert der Maler die Natur. Gleichzeitig bleibt er jedoch ein Teil von ihr.

Es kann kaum als Zufall angenommen werden, dass Brunos *alter ego* im Stück, Gioan Bernardo (man vergleiche nur die Initialen) ein Maler ist. An einer zentralen Stelle der Komödie ist es auch Gioan Bernardo, der die Natur beschreibt, wie sie ist.<sup>160</sup>

Aus all dem geht hervor, dass Brunos Verständnis von Natur elementar ist für die Frage wie er das Tun seiner Protagonisten bewertet. Diese Bewertung misst sich daran ob die Figuren ihrer Natur gemäß handeln oder nicht. Die Stelle einer moralischen Kritik eines gut/böse-Kalküls nimmt die naturphilosophische Bewertung nach Natürlichkeit/Unnatürlichkeit ein. Moral ist bei Bruno wesentlich Naturphilosophie. Wie diese „Natur“ inhaltlich strukturiert ist, wird in Abschnitt 3.5. gezeigt.

Nach diesen Vorbemerkungen werden im Folgenden die Charaktere auf ihr Pedantentum hin untersucht.

### 3.3.1. Bonifacio

Die Tatsache, dass Bonifacio sich verliebt hat, veranlasst ihn zu der irrigen Annahme, dass er plötzlich zum talentierten Dichter geworden ist. Ein Sonett, von dem Lucia spöttisch bemerkt, es sei „ebenso tiefgründig wie er [Bonifacio] selbst“<sup>161</sup> bewertet Bonifacio ganz anders. Überheblich findet er, dass selbst Petrarca und Ariosto nichts Vergleichbares geschrieben hätten.<sup>162</sup>

Die Einfalt Bonifacios geht so weit, dass er selbst noch im provisorischen Gefängnis von Sanguino und seinen Kumpanen, nicht realisiert, dass er das Opfer einer weitreichenden Intrige geworden ist. Scaramurè vertraut er weiterhin blind. Als der Alchemist meint durch übernatürliche Kräfte, wie sie „Merlin“ hatte, von seiner, Bonifacios, Misere erfahren zu haben, glaubt Bonifacio ihm.

---

<sup>160</sup> Siehe *Candelaio*, V, 19.

<sup>161</sup> *Candelaio*, I, 6, S. 37.

<sup>162</sup> *Candelaio*, I, 7, S. 38. Zugleich fungiert diese Stelle als implizite Satire an Petrarca und seinem Stil. Zu Brunos Anti-Petrarcismus siehe Buono Hodgart (1997), S. 37-59.

### 3.3.2. Bartolomeo

Bartolomeos Pseudo-Gelehrsamkeit kommt am besten im zu Beginn des dritten Aktes zum Vorschein, da er sich über sämtliche Lehren erhaben fühlt und eine Kosmologie nach seinen Vorstellungen erfindet.

„Wenn [die Philosophen] im allgemeinen überlegen, wo die magische Kraft der Dinge liegt, machen sie folgende Unterscheidung: *in verbis, in herbis, in lapidibus* [in den Worten, in den Pflanzen, in den Steinen]. Sollen sie doch die Krankheit des Lazarus bekommen und alles, was ich für mich selbst nicht wünschen würde. Denn bevor sie diese drei Sachen nennen, nennen sie nicht die Metalle? Die Metalle, wie das Gold und das Silber, sind der Ursprung aller Dinge [...] [J]ede begehrenswerte Sache auf der Welt wird aus diesen gewonnen [...]. Das Geld enthält alle vier Elemente: Wem das Geld fehlt, dem fehlen auch [...] die Luft, die Erde, das Wasser, das Feuer und das Leben selbst. Das Geld gibt das zeitliche Leben und auch das ewige, wenn man sich seiner zu bedienen weiß und Almosen gibt.“<sup>163</sup>

Bartolomeo ist derartig besessen von der Alchemie und der Idee Gold herzustellen, dass er seine gesamte Weltanschauung danach ausrichtet. So sieht er etwa auch seine (wahnhaft) Betätigung als vernünftiger an, als jene Bonifacios.<sup>164</sup>

### 3.3.3. Manfurio

Manfurios Gelehrsamkeit fungiert im Stück als Paradebeispiel missgeleiteter intellektueller Fähigkeiten. In der folgenden Passage beschimpft er zuerst Sanguino, das *enfant terrible* der Komödie um dann seinem Schüler Pollula, den eigenen gleichsam himmlischen pädagogischen Auftrag zu erklären.

*MANFURIO: Vade ergo in infaustam nefastamque crucem, sinistroque Hercule* [Geh also, bei Herkules, auf dem unglücklichen und unheilvollen Kreuzweg zur Hölle]. Es demütigt die Musen, den Schweinestall Eurer Gesellschaft zu ertragen, *vel haram colloquii vestri* [oder jenen Eurer Gesellschaft]. Was hältst du von diesem Wüstling, Pollula? Pollula, *apostorie fructus eroditionum mearum* [als Apposition: Frucht meiner Lehren], Auffangbecken meiner doktrinären Saat, *ne*

---

<sup>163</sup> *Candelaio*, III, 1, S. 68f.

<sup>164</sup> *Candelaio*, IV,5, S. 95.

*te moveant modo a nobis dicta* [bewegen dich die von mir gesagten Worte nicht], weil, *quia, namque, quandoquidem – particulae causae redditivae* – ich dich an jenem Satz teilhaben lassen wollte, mit dem wir *lepidissime eloquentissimeque* [mit großer Eleganz und Eloquenz] unsere Schüler zurechtweisen, was ihr *post hac, deinceps* [danach, daraufhin], wenn die Himmelsbewohner Euch zuteil werden lassen, was sie uns zugestanden, an Euren erziehenden Schülern nachahmen mögen.

**POLLULA: Gut aber man muss das in angemessener Weise und im richtigen Augenblick tun.** [Hervorhebung: G.G.]<sup>165</sup>

Pollula, weiser als sein Meister, weist ihn darauf hin, dass es auch (für alles) eine richtige Gelegenheit gibt, aber eben nicht jederzeit. Darauf wurde bereits in Abschnitt I.3.4.3. zur *occasione* bei Machiavelli hingewiesen.

Ähnlich ergeht es ihm mit Ottaviano in der 1. Szene des II. Aktes. Während Manfurio da noch seine eigene Gelehrsamkeit beweihräuchert, merkt er nicht – wieder ganz im Gegensatz zu seinem Schüler Pollula – wie Ottaviano sich über ihn lustig macht.

MANFURIO: ...Pollula, hast du die Eigenart dieses Mannes beobachtet, der sich jetzt gerade von uns absentiert hat?

POLLULA: Der hat sich von Anfang an irgendwie über Euch lustig gemacht; zuletzt hat er Euch den Rest gegeben, auf eine andere Art.<sup>166</sup>

Die Hybris, mit der Manfurio seinen Scharfsinn und seine Gelehrtheit beschreibt erreicht zweifelsohne ihren Höhepunkt wenn er zunächst das Wort *magister* (er lässt sich von seinen Schülern mit „dominus magister“ ansprechen) mit einer kruden Etymologie erklärt, nämlich als *magis ter*, d.h. dreimal größer.<sup>167</sup> Damit nicht genug, gibt er auch noch eine Etymologie des Wortes *Pedant* zum Besten, die unwahrscheinlicher nicht sein könnte. Dabei interpretiert er die Silben *Pe, Dan* und

---

<sup>165</sup> *Candelaio*, I, 5, S. 34.

<sup>166</sup> *Candelaio*, II, 2, S. 57.

<sup>167</sup> *Candelaio*, III, 7, S. 75.

*Te* als die Anfangsbuchstaben der Wörter *perfectos dans thesaueros*, sodass Pedant jemand ist, der vollkommene Schätze gibt.<sup>168</sup>

Selbst als Manfurio bestohlen wird, ist er nicht bereit von seiner verschnörkelten humanistischen Sprache abzulassen und in der Umgangssprache zu sprechen.<sup>169</sup>

Allerdings ist Manfurio die scheinbare Einsicht zu Gute zu halten, dass ihm seine gelehrten Worte nichts nützen. Nachdem er von den falschen Polizisten abgeführt wird, bemerkt er: „Oh, ich Armer: Die Worte helfen mir nichts.“<sup>170</sup> Tatsächlich ändert das jedoch überhaupt nichts an seinem Verhalten.

#### 3.3.4. Scaramur 

Scaramur  gibt vor das Horoskop von Bonifacio exakt zu berechnen, obwohl er in Wahrheit nur verschiedene kabbalistische, alchemistische und philosophische Lehren in einen Topf wirft. Allerdings glaubt ihm Bonifacio.<sup>171</sup>

Außerdem setzt er sein (Halb-)Wissen geschickt ein um Bonifacio zu blenden. So auch als er ihn instruiert welche Formeln er zu sprechen habe, wenn er mit Hilfe der Wachspuppe Vittoria verzaubern will. Diese Formeln sind teilweise Merkformeln um die die verschiedenen Syllogismen der aristotelischen Logik zu erlernen. Zugleich kann sich Bruno hier pointiert wieder einmal über Aristoteles lustig machen. Dessen Logik ist dann nicht mehr wert als ein lächerliches pseudo-magisches Mantra.

Scaramur  ist immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort. So auch im letzten Akt, als er Bonifacios Scheitern auf dessen mangelnde Ausführung des Vodoozaubers zur ckf hrt. Damit rettet er vor allem Lucia vor Bonifacios Zorn, der sie aufgrund des gescheiterten Unternehmens brandmarken lassen wollte.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> *Candelaio*, III, 13. Siehe auch IV, 16.

<sup>170</sup> *Candelaio*, IV, 16, S. 117.

<sup>171</sup> *Candelaio*, I, 10, S. 40f.

<sup>172</sup> *Candelaio*, V, 17, S. 143ff.

### 3.4. Wandelbarkeit

Ein weiteres Leitmotiv, das hier nicht übersehen werden darf, ist dasjenige der Wandelbarkeit. Während schon bei der Charakterisierung der Protagonisten die wechselseitige Anwendbarkeit ihrer je eigenen speziellen Laster festgestellt wurde, soll hier ihre Konvertibilität gesondert thematisiert werden.

Sämtliche Akteure der Komödie bedienen sich der Verwandlungskunst, die einen erfolgreicher, die anderen weniger erfolgreich. Die Verkleidung Carubinas als Vittoria ist als ebenso erfolgreich anzusehen wie jene von Sanguino und seiner Gang. Im Gegensatz dazu geht Bonifacios Wandlung zu Gioan Bernardo bekanntlich weniger gut aus. Diejenigen, die nicht freiwillig an der Travestie teilhaben, werden zwangsläufig ihrer Erscheinung beraubt. Man denke nur an die beiden Streithähne Bartolomeo und Consalvo, die Rücken an Rücken gebunden, von Scaramur  gar nicht auf Anhieb erkannt werden. Oder aber auch Manfurio, der seines ureigensten Propriums – Mantel und Doktorhut – beraubt wird.

Was ist der Hintergrund all dessen? Wie kann Bruno bereits in dem Widmungsschreiben an die Signora B schreiben:

Die Zeit nimmt alles und sie gibt alles; jede Sache verändert sich, nichts vergeht,  
und einer ist, der sich nicht verändern kann, ein einziger ist ewig und kann ewig  
als einer ähnlich und gleich bleiben.<sup>173</sup>

In diesem Abschnitt wird zunächst anhand entsprechender Textpassagen die Konvertibilität der Dinge aufgezeigt und thematisiert. Im folgenden Kapitel (II.3.5.) wird der Versuch unternommen die bisher erarbeiteten Leitmotive in ein naturphilosophisches Konzept zu integrieren, das Brunos Denken gerecht wird.

---

<sup>173</sup> *Candelaio*, Widmung, S. 6. Vgl. dazu auch Ovid, *Metamorphosen*, XV 165f. und insbesondere die lateinische Übersetzung von Koh 1,9-10, wo es heißt: quid est quod fuit ipsum quod futurum est / quid est quod factum est ipsum quod fiendum est. (Die Einheitsübersetzung liest sich wie folgt: 9: Was geschehen ist, wird wieder geschehen, was man getan hat, wird man wieder tun: Es gibt nichts Neues unter der Sonne). Die besondere Bedeutung des in seiner Veränderlichkeit Gleichbleibenden unterstreicht auch die Tatsache, dass Bruno folgenden Spruch in das Stammbuch eines Schülers schreibt: „Salomon et Pythagoras. Quid est quod est? Ipsum quod fuit. Quid est quod fuit? Ipsum quod est. Nihil sub sole novum. (Salomon und Pythagoras. Was ist das, was ist? Eben das was war. Was ist das, was war? Eben das was ist. Nichts unter der Sonne ist neu). Siehe dazu Blum, Paul Richard, *Giordano Bruno*, München 1999, S. 113f..

Es wurde bereits auf das Motto des Stückes – *in tristitia hilaris: in hilaritate tristis* – hingewiesen, das den Gegensatz der Pole innerhalb dessen eine jede Verwandlung geschieht bereits beinhaltet. Scheinbar an dieses Motto anknüpfend formuliert Marca im III. Akt:

Viele sind zusammengelaufen, die einen haben sich amüsiert, die anderen waren traurig, manche weinten, manche lachten, manche gaben gute Ratschläge, manche hofften, manche schnitten sich gegenseitig Grimassen, manche redeten so, manche anders. Es war als würde man Komödie und Tragödie zusammen sehen, die einen himmelhoch jauchzend, die anderen zu Tode betrübt. So dass, wer sehen möchte, wie die Welt wirklich ist, wünschen müsste, dabei gewesen zu sein.<sup>174</sup>

Dieser Marca scheint das Wesen der Dinge genau zu erfassen. An jener Stelle im V. Akt, als Gioan Bernardo und der als Gioan Bernardo verkleidete Bonifacio von den falschen Wachen aufgegriffen werden, erkennt Marca den Sachverhalt (dem auch in Gioan Bernardos Fall die pointierte Frage an Bonifacio vorangegangen war „...sag mir, wer von uns beiden ist ich, ich oder du?“<sup>175</sup>) genau und erklärt: „Ich glaube, die versuchen herauszufinden, wer von den beiden er selbst ist.“<sup>176</sup>

Aus dem bisher Gesagten lässt sich zweierlei extrahieren. Zum einen können verschiedene Menschen dieselbe Sache ganz unterschiedlich auffassen. Für die einen ist es Tragödie, für die anderen Komödie. Diesen Sachverhalt nenne ich *perspektivischen Relativismus*. Des Weiteren ist die Sache selbst ihrem Begriff nach nicht klar feststellbar („als würde man Komödie und Tragödie zusammen sehen“). Gegensätze fallen ineinander. Dieses Motiv nenne ich deshalb *Koinzidenz*.

Koinzidenz findet sich zuallererst auf einer personellen Ebene. Bonifacio und Gioan Bernardo sehen sich offenbar so ähnlich, dass es genügt dass sich der eine einfach einen Bart anklebt und einen anderen Mantel trägt. Dass es sich hier nicht um ein (billiges) komödiantisches Mittel handelt verdeutlicht die Tatsache, dass auch die Ähnlichkeit zwischen Vittoria und Carubina eine wesentliche Rolle spielt.

---

<sup>174</sup> *Candelaio*, III, 8, S. 79.

<sup>175</sup> *Candelaio*, V, 9, S. 128.

<sup>176</sup> *Candelaio*, V, 10, S. 130.

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

LUCIA: Ich schwöre Euch...dass selbst ich in diesem Augenblick denke, sie vor mir zu haben. Sogar die Stimme und die Worte gleichen ihr völlig.<sup>177</sup>

Gleichsam um das Moment der Koinzidenz besonders hervorstreichen, werden die Rollen von Carubina und Vittoria von ein und derselben Person gespielt.<sup>178</sup> Wenn aber ein und dieselbe Person zwei unterschiedliche Charaktere darstellen soll, dann fallen am selben Ort und zum selben Zeitpunkt Gegensätze zusammen. Die Koinzidenz ist eine räumliche und eine zeitliche. Umgekehrt, so muss man folgern, ergeben sich aus dem Zustand der Koinzidenz, d.h. aus dem Einen, unendliche Möglichkeiten und unendliche Wirklichkeiten zu jedem Punkt in der Zeit. Koinzidenz impliziert daher notwendigerweise die Kategorie der Unendlichkeit.

Bei Bruno wird dieses Konzept aber noch einmal durch ein Medium gebrochen, nämlich durch das Zeichen. Bruno erkennt, dass das von ihm Mitgeteilte eben immer ein Vermitteltes ist. Hier muss daher wieder auf den *perspektivischen Relativismus* zurückgegriffen werden. Glücklicherweise ist es abermals nicht nötig dafür ein detail Brunos gesamtes Oeuvre heranzuziehen; im Panoptikum des *Candelaio* wird man ebenso fündig.

Weiter oben, in Abschnitt 3.3. wurde herausgearbeitet, dass Bruno bei der Beschreibung der Welt das *image* des Malers verwendet. Im Proprolog nimmt er darauf Bezug wenn er schreibt:

... Gegenstand, Sujet, Art und Reihenfolge und Umstände ... werden ... der Reihe nach vorgestellt und vor Augen geführt; was viel besser ist, als wenn sie Euch der Reihe nach erzählt werden. Im Gewebe dieser Erzählung fallen Anordnung und Verknüpfung zusammen; wer das verstehen kann, mag's verstehen, wer es begreifen will, mag's begreifen.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> *Candelaio*, IV, 12, S. 108.

<sup>178</sup> Siehe *Candelaio*, Antiprolog, S. 17.

<sup>179</sup> *Candelaio*, Proprolog, S. 19.

Bereits im ersten Teil des Zitates wird das visuelle Moment betont. Was den zweiten Teil betrifft, ist eine nähere Erläuterung des Wortes notwendig, das hier mit „Gewebe“ übersetzt wurde. Sergius Kodera hat in der von ihm herausgegebenen Ausgabe darauf hingewiesen, dass das entsprechende italienische Wort im Originaltext *tela* lautet und mehrdeutig ist. Neben Gewebe kann es auch *Intrige* und *Leinwand* bedeuten.<sup>180</sup> Fast scheint es als wäre dieses Wort speziell für den *Candelaio* erfunden worden. Im Begriff des „Gewebes“ kommt die „Verknüpfung“ der Inhaltskomponenten zum Ausdruck, im Begriff der „Intrige“ ihr treibendes Moment, gleichsam ihre Methodik und schließlich im Bild der „Leinwand“ ihr ontologischer Status als *signum*.

Konvertibilität deutet mit den hier erarbeiteten Begriffen *Perspektivität* und *Koinzidenz* über die Bühnenbretter auf denen der *Candelaio* gespielt wird hinaus, hin auf Brunos Philosophie der Natur und auf seine Kosmologie. Zugleich aber, und darin liegt der Witz von Brunos Philosophie, *bleibt* sie auf der Bühne, als Ablauf von *images*.

### **3.5. Versuch einer Bündelung der Leitmotive anhand von Brunos Naturphilosophie**

Eine Rekapitulation des bisher Erarbeiteten beinhaltet folgende Motive:

- (a) Bruno entwirft sein Stück vor einem naturphilosophischen Hintergrund.
- (b) Die Natur ist einer prinzipiellen Wandelbarkeit unterworfen, als deren Momente Koinzidenz und ein perspektivischer Relativismus fungieren.
- (c) Die Fäden der „tela“ (im Sinne von Gewebe) des Stückes spinnen sich entlang der Motive Sexualität, Geld und Gelehrtheit.

Wie aber bewertet Bruno das Tun der Charaktere des *Candelaio*? Was sind die (philosophischen) Gründe des Scheiterns der einen und des Erfolgs der anderen?

---

<sup>180</sup> *Candelaio*, Anmerkungen des Herausgebers zu den Prologen, siehe Fußnote 58, S. 180.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Kategorien von Gut und Böse nicht geeignet sind das Tun der Protagonisten zu bewerten. Stattdessen müssen die Kategorien natürlich bzw. unnatürlich angewendet werden.<sup>181</sup> Wenn die Figuren Bonifacio, Bartolomeo und Manfurio scheitern, dann weil sie nicht (ihrer) Natur gemäß handeln. Gioan Bernardo stellt dazu in Bezug auf Bonifacio folgendes fest:

Der erste [Fehler]...war, dass er sich in Vittoria verliebte. Der zweite war, dass er sich einreden ließ, Herr Scaramurè könne Satan mit der magischen Kunst von seinen Fesseln befreien, die Frauen durch die Luft fliegen lassen, wohin es ihm gefalle, und auch noch andere Dinge weit außerhalb des geordneten Verlaufes der Natur. Von da an sind alle Ereignisse eins nach dem anderen eingetroffen...<sup>182</sup>

Bonifacios Fehler ist es sich in Vittoria zu verlieben. Dieses nicht nur deshalb, weil es unklug erscheinen mag sich in eine Prostituierte zu verlieben, sondern vor allem deshalb weil Bonifacio damit die Ebene seines natürlichen (homosexuellen) Begehrens verlässt. Des Weiteren vertraut er der falschen Wissenschaft. Die Alchemie Scaramurés ist nicht an der Natur orientiert, kann deshalb auch keine „natürlichen“ Ergebnisse zeitigen. Diesen Irrtümern Bonifacios liegt demnach das Fehlurteil zugrunde was natürlich und was unnatürlich ist. Als eine Konsequenz daraus wird seine Position in der Natur, d.h. in der Gesellschaft geschwächt. Dies kommt durch verschiedene Tatsachen zum Ausdruck: zum einen wird er seine Frau fortan mit Gioan Bernardo teilen müssen; des Weiteren ist er gezwungen sich zu erniedrigen.<sup>183</sup> Exemplarisch kommt die Schwächung seiner Position dadurch zum Ausdruck, dass er Geld, den Inbegriff gesellschaftlichen Status, verliert.

Unnatürliches Begehren lässt sich auch Bartolomeo und Manfurio zuschreiben. Der eine richtet sein Begehren unnatürlicherweise ausschließlich auf das Vermehren von Geld und wird dafür mit dem Verlust seines Vermögens als auch der einer untreuen Ehefrau abgestraft. Der andere, Manfurio, ist pädophil und der aktuellen Zeit (der konkreten Natur) nicht angepasst. Auch er verliert sein Geld und

---

<sup>181</sup> Siehe Abschnitt II. 3.4.

<sup>182</sup> *Candelaio*, V, 20, S. 158.

<sup>183</sup> Siehe z.B. V, 23.

bekommt darüber hinaus auch noch diejenige Bestrafung, die normalerweise (seine) Schüler erleiden müssen.

Was Bruno hier zum Ausdruck bringen will ist jedoch nicht nur eine blinde Natürlichkeit des Weltenlaufs, dem jeder Einzelne unterworfen ist ohne etwas dagegen tun zu können. Der natürliche Ablauf der Welt wird durch Fortuna gehörig durcheinander gebracht:

Alle Fehler [in der Natur] verdanken sich dieser Betrügerin Fortuna: Sie war es, die deinen Herrn *Maleficio*, so reich beschenkt hat und mich unbedacht gelassen hat. Sie ehrt jenen, der es nicht verdient, schenkt dem eine gute Ernte, der nicht sät, einen guten Garten dem, der ihn nicht gepflanzt hat, viel Geld dem, der es nicht auszugeben weiß, viele Kinder dem, der sie nicht großziehen kann, einen guten Appetit dem, der nichts zu essen hat, und Zwieback dem, der keine Zähne hat.<sup>184</sup>

Gegen die ungleiche Verteilung der Güter durch die blinde Fortuna lässt sich allerdings sehr wohl etwas unternehmen. Dafür sind jedoch notwendig: ein gutes Urteilsvermögen, die richtige Gelegenheit, Geschicklichkeit bei der Ergreifung derselben und Ausdauer bei der Ausführung.<sup>185</sup> Diese Eigenschaften können den Lauf der Dinge allerdings nicht *gegen* die Natur verändern, sondern bloß mit ihr. Außerdem garantiert der Besitz all dieser Eigenschaften nicht automatisch den Erfolg der Unternehmung wie man an Gioan Bernardo sehen kann. Auch er, der diese Eigenschaften in sich vereint, kann sich nicht sicher sein, dass alles so verlaufen wird, wie er das möchte. Deshalb zweifelt er anfangs auch noch an der Verlässlichkeit seiner Partner, in Gestalt von Sanguinos Gang.<sup>186</sup> Die Handlungen eines Einzelnen sind immer schon eingebettet in ein Gefüge von Handlungen aller. Jeder ist auf den anderen angewiesen, damit seine Unternehmung gelingt, denn „... Tatsache ist, dass die Talente und Güter so verteilt sind, dass der eine den anderen braucht...“.<sup>187</sup>

Die ungleiche Verteilung der Güter ist an sich also nicht Hindernis, sondern Voraussetzung der wechselseitigen Bedürftigkeit. Ein Problem entsteht nur dann,

---

<sup>184</sup> *Candelaio*, V, 19 S. 156.

<sup>185</sup> *Candelaio*, V, 19, S. 157.

<sup>186</sup> Siehe *Candelaio*, V, 5 und V, 6, S. 124f.

<sup>187</sup> *Candelaio*, V, 19, S. 156.

wenn die (eigene) Natur verleugnet wird. Durch die Schwächung der eigenen Position gerät das Gefüge der Natur durcheinander und man selbst wird der Leidtragende. In *Von der Ursache dem Prinzip und dem Einen* formuliert Bruno diesen Sachverhalt so:

„...[C]ontraries coincide both in principle and in reality. Thus, minds most suited to high, worthy and generous enterprises will fall, if they are perverted, into extreme vice. Moreover, we generally find the rarest and choicest wits amongst the most foolish and ignorant folk, and there where the people are generally the least civil and most lacking in courtesy, we find, in some individual cases, extreme civility and good manners – so that, in one way or another, many [...] have received an equal measure of perfections and imperfections.“<sup>188</sup>

Eine Veränderung der Relation von „perfections“ and „imperfectiones“ muss nach dem Gesagten bestimmten Bedingungen genügen. Erstens muss sie der eigenen Natur entsprechen, d.h. der eigenen Veranlagung. Zweitens muss das Wissen (bzw. die Wissenschaft) dahinter an der Natur gemessen werden wozu auch die Urteilskraft gehört. Drittens bedarf es der richtigen Gelegenheit, Geschicklichkeit bei der Ergreifung derselben und Ausdauer bei der Ausführung. Viertens schließlich, muss bei Ausführung auch das Umfeld mitspielen.

Innerhalb des Stückes heben sich vor diesem Hintergrund Personen ab, die das zu Wege bringen. Es ist dies zum einen der *mastermind* des Stückes, Gioan Bernardo. Alle Faktoren spielen ihm in die Hände, sodass er gegen Ende bekommt was er will. Eine weitere Drahtzieherin findet sich in Lucia. Geschickt nützt sie „imperfections“ von Bonifacio aus um Vittoria zu Geld zu verhelfen, Carubina zur Rache der (vermeintlich) betrogenen Ehefrau und schließlich auch um Gioan Bernardo zu seinem Ziel zu verhelfen. Ferner muss auch Scaramurè zu den Personen gezählt werden, die die Gunst der Stunde auszunutzen wissen. Er bekommt Bonifacios Geld, behält seinen Ruf weil dieser ihm weiterhin glaubt und ist zusammen mit Sanguinos Gang die treibende Kraft hinter dem langen fünften Akt. Schließlich ist es auch eben jene Gang mit Sanguino als Anführer, die in

---

<sup>188</sup> *Causa*, I, S. 23.

außerordentlicher Weise sich nicht nur darauf verstehen ihren eigenen Vorteil herauszuholen, sondern auch Richter über die anderen Charaktere sind. Gioan Bernardo fordert sie gar auf: „Sorgt für Gerechtigkeit, Gott möge Euch helfen!“<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> *Candelaio*, V, 8, S. 127.

### III. VERGLEICH GEWISSER MOTIVE UND ELEMENTE

Bis jetzt wurden gewisse Motive des *Candelaio* und der *Mandragola* identifiziert und gleichsam philosophisch ausgeleuchtet. In diesem Abschnitt sollen die Ergebnisse der vorangegangenen Abschnitte eines expliziten Vergleichs unterzogen werden. Bei diesem Vorhaben folge ich über weite Strecken dem 2008 erschienenen Essay von Nuccio Ordine „La comédie entre politique et philosophie: La *Mandragore* de Machiavel et le *Chandelier* de Bruno.“<sup>190</sup>

Im Gegensatz zu anderen Autoren, wie etwa Wolfgang Kersting, sieht Nuccio Ordine in den beiden Komödien nicht bloß „Divertimenti“<sup>191</sup>, sondern erblickt in beiden ein philosophisches Element, nämlich die „manifestation naturelle des contraires“.<sup>192</sup> Es wäre, so Ordine, notwendig die Komödie als einen notwendigen Pol für die Darstellung dieses philosophischen Inhalts zu begreifen (vgl. dazu auch Abschnitt 3.5.); ferner soll die Komödie als eine Art und Weise des Lernens begriffen werden.<sup>193</sup> Diese Überlegungen dürfen allerdings nicht dazu führen in den beiden Stücken ausschließlich einen philosophischen Code herauszulesen. Nichtsdestotrotz haben die vorangegangenen Abschnitte gezeigt inwiefern eine genauere Analyse der verwendeten Begriffe die philosophische Dimension gleichsam automatisch erschließt ohne dass dafür *in extenso* auf explizit philosophische Werke eingegangen werden müsste.

Zunächst wird auf die drei Hauptmomente Sexualität, Reichtum und Gelehrsamkeit eingegangen um danach noch andere Elemente zu vergleichen.

#### 1. Sexualität

Wie sich in den Abschnitten I.3.1. und II.3.1. herausgestellt hat, nimmt Sexualität in beiden Stücken eine herausragende Position ein. Vordergründig folgen die

---

<sup>190</sup> Ordine (2008), S. 87-179.

<sup>191</sup> Kersting (1988), S. 25.

<sup>192</sup> Ordine (2008), S. 88.

<sup>193</sup> *Ibid.*, S. 89.

Hauptcharaktere dezidiert sexuellen Zielen. Callimaco möchte Lucrezia verführen und Bonifacio giert nach einem Stelldichein mit Vittoria. Wiewohl der *Candelaio* ungleich deftiger ist als die *Mandragola* und auch stärker von sexuellen Komponenten durchzogen ist (man denke an Barra und Marta), so ist es doch offenkundig, dass in beiden Stücken das offenkundigste Hauptelement die Sexualität ist. Das verweist zugleich auch auf die tiefere Ebene, auf der das Moment der Sexualität zur Geltung kommt. Dort fungiert sie nämlich als dynamisches Moment beider Komödien, als ihr Motor indem das Begehren, das Streben des Menschen ausdrückt.

Es hat sich herausgestellt, dass bei Machiavelli Sexualität als natürlicher Ausdruck des Strebens nach Ruhm und Reichtum angesehen wird. Bei Bruno hingegen scheint Sexualität auf nichts anderes zu verweisen, sondern wird als solche selbst schlichtweg als natürliches Begehren verstanden.

Beide Stücke thematisieren durch zahlreiche Anspielungen auch Homosexualität. Keine der beiden Autoren verurteilt sie jedoch. Auch Bruno nicht, denn es ist nicht Bonifacios Homosexualität, die er als unnatürlich begreift, sondern sein Ablassen von dieser seiner natürlichen Neigung.<sup>194</sup>

## 2. Reichtum

Es hat sich gezeigt, dass das Streben nach Reichtum bzw. dessen perverse Wendung, der Geiz, in beiden Stücken von eminenter Bedeutung ist. Machiavelli legt gar das gesamte menschliche Streben an Ruhm und Reichtum aus (siehe Abschnitt I.3.4.4.). In der *Mandragola* hilft Callimacos Reichtum ihm dabei sein Ziel zu erreichen. Andererseits ist Reichtum alleine kein Garant für den Erfolg, wie die tragische Gestalt des Messer Nicia veranschaulicht. Ebenso verhält es sich mit den Figuren des *Candelaio*; das Streben nach Reichtum bzw. der Geiz der Hauptcharaktere hat sämtlich negative Konsequenzen zur Folge weil der Besitz nicht auf dem richtigen Wissen fußt.

---

<sup>194</sup> Ordine (2008), S. 125-128. Vgl. auch II.3.5.

### 3. Gelehrsamkeit

Gelehrsamkeit, also das Innehaben bzw. die Ausübung von Wissen nimmt in beiden Stücken eine zentrale Rolle ein. Beide Komödien kennen zunächst die falsche Gelehrsamkeit, exemplifiziert an Messer Nicia in der *Mandragola* und an Manfurio, Bartolomeo und Bonifacio im *Candelaio*. Hier wie dort zeichnet das Festhalten an falschen Meinungen bzw. Lehren – gewissermaßen am Schein – die falsche Gelehrsamkeit aus. So ist sie nichts anderes als Dummheit und wird als solche den genannten Protagonisten auch jeweils zum Verhängnis.

Demgegenüber steht das „wahre Wissen“ der erfolgreichen Akteure: Callimaco, Ligurio, Fra Timoteo auf der einen Seite als auch Gioan Bernardo, Cencio, Sanguino auf der anderen Seite. Hier wie dort wissen diese Charaktere nicht nur tatsächlich, sondern sie können aus ihrem Wissen auch ganz konkretes Kapital für sich selbst schlagen. Das kann als Hinweis darauf gelesen werden wie Bruno und Machiavelli den Begriff des Wissens bewerten, nämlich anhand seiner Verwertbarkeit in der Praxis. In der Folge bedeutet Gelehrsamkeit nämlich den Überblick zu haben, die Gelegenheit auszumachen und sie am Schopf zu packen.

### 4. Weitere Elemente

Außer den in den beiden Hauptabschnitten identifizierten Themen lassen sich mit Nuccio Ordine noch weitere Vergleichshorizonte ausmachen. Da die Momente Sexualität, Reichtum, Gelehrsamkeit entsprechend breit gefasst sind, dienen die folgenden Elemente der Präzisierung des bisher Erarbeiteten.

#### 4.1. Fortuna

Wie bereits die beiden ersten Zitate in der Einleitung verdeutlichen spielt das Moment der *fortuna* in beiden Stücken eine wichtige Rolle. In beiden Komödien begünstigt *fortuna* diejenigen die es nicht verdient haben.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. *Mandragola* I, 3 und *Candelaio* V, 19.

Gegen die blinde Macht des Schicksals wissen sich aber Autoren zur Wehr zu setzen, indem sie nämlich ein *remedio* annehmen. Machiavelli wie Bruno gestehen dem Urteilsvermögen ein Gelegenheiten (*occasione*) erkennen zu können um der Macht der *fortuna* zu entfliehen. In beiden Fällen bedarf es aber auch noch einer gewissen Anstrengung (*diligenza* bei Bruno, *virtù* bei Machiavelli) um das Vorhaben auch tatsächlich umzusetzen.

#### 4.2. Ehre

Nuccio Ordine räumt auch der „Ehre“ ein zentrales Moment in den Komödien ein.<sup>196</sup> Die Besonderheit dabei liegt daran, dass es nicht um wahrhaft ehrenvolles, d.i. dem Ethos entsprechendem Handeln geht, sondern um die den **Anschein** ehrenvollen Handelns. Entsprechend formuliert Ordine:

Machiavel et Bruno, de différents points de vue, s'interrogent sur la suprématie des apparences: ce qui paraît a plus de poids que ce qui est. L'image extérieure des choses oriente et détermine le choix de celui qui les regarde. Ce n'est pas l'être (la substance réelle) qui conditionne le jugement mais ce qui affleure à la surface.<sup>197</sup>

Der Schwerpunkt, den beide Autoren auf das Erscheinen legen ist nicht nur Mittel für die heiteren Momente der Komödie selbst, sondern gibt auch einer philosophischen Haltung Ausdruck. Entsprechend schreibt Machiavelli im *Principe*, dass die Menschen mehr nach dem Sehen urteilen als nach dem was sie berühren.<sup>198</sup> Von hier formuliert Machiavelli, dass es zwar nicht schlecht ist auch gut zu sein wenn es möglich ist, sehr wohl aber schädlich wenn es nicht möglich ist; deshalb ist es klüger bei allen Unternehmungen gut **zu erscheinen**, da sich dadurch die eigene Position behaupten lässt.

Auch im *Candelaio* bestimmt das Erscheinen die moralische Bewertung und damit das, was der Begriff Ehre umfassen kann. Der Abschnitt I.3.4. setzt sich mit dem Begriff *tela* auseinander und identifiziert darin einen perspektivischen Relativismus.

---

<sup>196</sup> Ordine (2008), S. 130-134.

<sup>197</sup> Ordine (2008), S. 130.

<sup>198</sup> *Il Principe*, XVIII, S. 139.

#### 4.3. Religion

Zahlreiche Parodien auf die Religion und das religiöse Leben finden sich in beiden Komödien. Es wäre eine eigene Arbeit über die Rolle der Religion bei Machiavelli und Bruno notwendig um die Frage en detail zu beantworten welche Rolle sie bei beiden spielt. Hier sei deshalb das Vergleichsmoment Religion deshalb nur in aller Kürze erwähnt.

Nuccio Ordine weist darauf hin, dass bei Machiavelli der Begriff des Himmels – „cielo“ wie er von Lucrezia in V,4 gebraucht wird – keinem metaphysischen Wert entspricht.<sup>199</sup> Stattdessen bezeichnet die Semantik des Himmels all das was sich dem direkten Einfluss des Menschen entzieht – *fortuna, occasione, necessità*. Damit verliert die Religion ihre Übernatürlichkeit, sie wird naturalisiert. Nichtsdestoweniger sind die Kulte, die die Menschen selbst erfunden haben, von eminenter Wichtigkeit für das Leben in der Gemeinschaft. Deshalb verabschiedet Machiavelli die Religion auch nicht, sondern setzt sie in einen sozialen Kontext; ja, er macht sie selbst zu einem sozialen System – und nichts weiter.

Auch Bruno unterstreicht die Wichtigkeit der religiösen Kulte.<sup>200</sup> Nuccio Ordine liest den *Candelaio* aus der Perspektive eines anderen Bruno'schen Werkes, *The Expulsion of the Triumphant Beast*. Von hier aus, so Nuccio Ordine,

...les divinités ne servent exclusivement, qu'à renforcer la cohesion sociale pour inciter les homes à adopter un comportement heroïque dans la vie de la cite. La vraie fonction de la religion est inscrite dans la racine étymologique du mot: *religare* ... signifie lier l'homme à l'homme et non l'homme à la divinité.<sup>201</sup>

#### 4.4. Masterminds

Beide Stücke haben, wie bereits mehrmals erwähnt, ihre *masterminds*. In der *Mandragola* ist das unbestritten Ligurio; im *Candelaio* Gioan Bernardo und Lucia. Was zeichnet diese *masterminds* vor den anderen Protagonisten aus? Eben, dass sie die Gelegenheiten erkennen, die Ausdauer haben ihr Vorhaben auszuführen und bei alledem auch erfolgreich sind. Vgl. dazu auch die Abschnitte I.3.5. und II.3.5.

---

<sup>199</sup> Ordine (2008), S. 138.

<sup>200</sup> Vgl. Vittorias Monolog in *Candelaio* IV, 1.

<sup>201</sup> Ordine (2008), S. 140.

#### 4.5. Alter Ego der Autoren

Viele des bisher Erläuterten zu Ligurio erinnert an Passagen aus dem *Principe* oder aus den *Discorsi*. Das allein bedeutet jedoch nicht, dass Ligurio das einzige *alter ego* Machiavellis in der *Mandragola* ist. Zu Recht weist Nuccio Ordine darauf hin, dass auch zwei weitere Personen als Machiavellis Sprachrohr fungieren: Messer Nicia und Fra Timoteo.<sup>202</sup> So ist es Messer Nicia, der – ganz machiavellistisch – beklagt, dass es in der gesamten Stadt keine *virtù* gibt.<sup>203</sup> Auch Timoteo ist im Stück ein erfolgreicher Charakter und in seiner Verteidigung des religiösen Kultus, spricht, wie in oben (III.4.3.) gesehen wurde, ebenso Machiavelli.

Im *Candelaio* ist es zweifelsohne Gioan Bernardo, der als Brunos *alter ego* fungiert.<sup>204</sup> Diese Interpretation legt sich schon aufgrund des sprachlich ähnlichen Klangs von Giordano Bruno und Gioan Bernardo nahe, ist aber wesentlich im Zusammenhang mit dem Beruf des „Malers“ von Bedeutung (siehe II.3.5.).

---

<sup>202</sup> Ordine (2008), S. 144f.

<sup>203</sup> *La Mandragola*, II, 3, S. 17.

<sup>204</sup> Vgl. dazu auch Kodera (2003), Einleitung, S. XIII.

## IV. AUSBLICK UND VERSUCH EINER ZUSAMMENFASSUNG

In den vorangegangenen Abschnitten wurde versucht die Komödien *Il Candelaio* und *La Mandragola* nach bestimmten Gesichtspunkten zu analysieren und diese dann miteinander zu vergleichen. Die Hauptmomente dieser komparativen Untersuchung waren Sexualität, Reichtum und Gelehrsamkeit. Dabei wurde versucht das Stück einer philosophischen *re-lecture* zu unterziehen, die aber keine von außen herangetragene Re-Interpretation sein soll.

Im ersten Abschnitt wurde zunächst *La Mandragola* zeitlich und thematisch verortet. Die Analyse der genannten Momente ergab – zusammen mit dem Machiavelli'schen Begriffen *fortuna*, *occasione*, *necessità* und *virtù* – dass sie sich sämtlich in die Anthropologie und Naturphilosophie Machiavellis einfügen lassen, ja, genau genommen, diese sogar ausdrücken.

Der zweite Abschnitt widmete sich *Il Candelaio*. Auch hier wurde die Komödie nach ihrer thematischen und inhaltlichen Einbettung hinsichtlich der drei Hauptmomente untersucht. Es zeigte sich v.a. am Begriff *tela*, dass das Stück selbst eine philosophische Position ausdrückt, die mit den Begriffen *perspektivischer Realismus* und *Koinzidenz* zu fassen gesucht wurden. Vor diesem Hintergrund erschloss sich der naturphilosophisch-anthropologische Bedeutungsgehalt des Stückes.

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit rekapitulierte den Sinngehalt der Vergleichsmomente und fügte etliche weitere hinzu, die sich größtenteils aus den bereits erarbeiteten ergaben.

Als Ergebnis dieser Arbeit kann festgehalten werden, dass die beiden Komödien nicht als Gegensatz zu den explizit philosophischen Werken ihrer Autoren gelesen werden müssen, sondern als ihr Komplement. Eine Beschränkung auf das „rein“ philosophische Werk muss deshalb als verkürzend angesehen werden.

Die weitere wissenschaftliche Ausleuchtung des literarischen Œuvres sowohl von Giordano Bruno als auch von Niccolò Machiavelli kann als ein Ziel der

künftigen philosophischen Renaissance-Forschung angesehen werden. Vor allem bleibt es ein Ziel den Einfluss Machiavellis auf das Denken Brunos weiter zu untersuchen.

## Literaturverzeichnis

### Machiavelli: Texte und Editionen

Machiavel, *Mandragola – La Mandragore*, edition bilingue, texte critique établi par Pasquale Stoppelli, introduction, traductions et notes de Paul Larivaille, suivi d'un essai de Nuccio Ordine (Paris: Les Belles Lettres 2008).

Machiavelli, Niccolò, *La Mandragola (The Mandrake Root)*, in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003).

Machiavelli, Niccolò, *Mandragola*, translation, introduction and notes by Mera J. Flaumenhaft (Long Grove, IL: Waveland Press 1981).

-----

Machiavelli, Niccolò, *Freundschaftliche Briefe*, in: *Niccolo Machiavelli's Sämtliche Werke*, übersetzt von Johann Ziegler (Karlsruhe 1841).

Machiavelli, Niccolò, *Il Principe/Der Fürst*, Italienisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Philipp Rippel (Stuttgart: Reclam 2003).

Machiavelli, Niccolò, *L'Asino – Der Esel*, herausgegeben, eingeleitet und interpretiert von Karl Mittermair, übersetzt von Meinhard Mair und Karl Mittermaier (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001).

Machiavelli, Niccolò, *Discorsi*, Staat und Politik, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther (Frankfurt/Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000).

### Bruno: Texte und Editionen

Bruno, Giordano, *Der Kerzenzieher*, übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Sergius Koderer (Hamburg: Felix Meiner, 2003).

Bruno, Giordano, *Chandelier*, in: *Oeuvres Complètes de Giordano Bruno*, übersetzt von Yves Hersant, herausgegeben und mit Vorwort und Anmerkungen versehen von Giovanni Aquilecchia und Giorgio Bàrberi Squarotti (Paris: Les Belles Lettres, 1993).

Bruno, Giordano, *Candlebearer*, übersetzt und mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von Gino Moliterno (Ottawa: Dovehouse Editions, 2000).

- Bruno, Giordano, *The Expulsion of the Triumphant Beast*, translated & with an introduction by Arthur D. Imerti, foreword by Karen Silvia de León-Jones (University of Nebraska Press, 2004).
- Bruno, Giordano, *Cause, Principle and Unity: And Essays on Magic*, translated and edited by Richard J Blackwell and Robert de Lucca (Cambridge University Press, 1998).
- Bruno, Giordano, *La Cena de le Ceneri. The Ash Wednesday Supper*, edited and translated by Edward A. Gosselin and Lawrence S. Lerner, (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1995).

#### Verwendete Forschungsliteratur

- Aquilecchia, Giovanni, Giordano Bruno as a Philosopher of the Renaissance, in: *Giordano Bruno: Philosopher of the Renaissance*, ed. by Hillary Gatti (Alderscot: Ashgate Publishing, 2002), S. 3-14.
- Aretino, Pietro, *Kurtisanengespräche* (Rastatt: Zsolnay, 1992).
- Barincou, Edmond, *Machiavelli* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958).
- Bibbiena da, Bernardo Dovizi, La Calandra (The Comedy of Calandro), in: *Five Comedies from the Italian Renaissance*, translated and edited by Laura Gianetti and Guido Ruggiero (Baltimore & London: The John Hopkins University Press 2003).
- Barnard, John, Writing and the Paradox of the Self: Machiavelli's Literary Vocation, in: *Renaissance Quarterly* 59, no. 1 (2006), Online-Publikation abgerufen von Questia 19. Jan. 2009, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5019947936>.
- Blum, Paul Richard, *Giordano Bruno* (München: C.H. Beck, 1999).
- Bossy, John, *Giordano Bruno and the Embassy Affair* (New Haven, Conn: Yale Univ. Press, 1991).
- Buono Hodgart, A., *Giordano Bruno's The Candlebearer. An Enigmatic Renaissance Play*. Medieval/Renaissance Studies Volume 16 (Lewiston et al.: The Edwin Mellen Press, 1997).
- Burke, Peter, *Die europäische Renaissance* (München: Beck, 2005).
- Capitani, Patrizia de, *Du spectaculaire à l'intime: un siècle de commedia erudita en Italie et en France* (Paris: Champion, 2005).

- Cope, Jackson I., *The Secret Sharers in Italian Comedy: From Machiavelli to Goldoni* (Durham, NC: Duke University Press, 1996).
- Di Maria, Salvatore, From prose to stage: Machiavelli's *Mandragola*, in: *MLN* 121 (2006), S. 130-153.
- Eusterschulte, Anne, *Giordano Bruno. Zur Einführung*, (Hamburg: Junius 1997).
- Ficino, Marsilio, *Über die Liebe*, übersetzt von Karl Paul Hasse, herausgegeben und eingeleitet von Paul Richard Blum (Hamburg: Meiner 2004).
- Gatti, Hillary, *Giordano Bruno and Renaissance Science* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999).
- Hale, J.R., *Machiavelli and Renaissance Italy* (London: English Universities Press, 1961).
- Hankins, John, Humanism and the Origins of Modern Political Thought, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Kraye, (Cambridge University Press, 2005).
- Hardin, Richard F., Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 60, number 3 (Fall 2007), S. 789-818.
- Menaechmi and the Renaissance of Comedy, *Comparative Drama* 37.3-4 (2003) Online Publikation, abgerufen von Questia, 8 Nov. 2008 <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5006690593>.
- Heidegger, Martin, Die Zeit des Weltbildes, in: *Holzwege*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1994), S. 75-113.
- Herrick, Marvin T., *Italian Comedy in the Renaissance* (Urbana: The University of Illinois Press, 1960).
- Hirdt, Willi (Hrsg.), *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1993).
- Kersting, Wolfgang, *Niccolò Machiavelli* (München: C.H. Beck), 1988.
- Kleemeier, Ulrike: Kieg und Politik bei Machiavelli, in: Münkler et al. (Hrsg.): *Demaskierung der Macht. Niccolò Machiavellis Staats- und Politikverständnis* (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2004).
- Knauer, Claudia, *Das „magische Viereck“ bei Machiavelli – fortuna, virtù, occasione, necessità* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990).

- Pitkin, Hanna Fenichel, *Fortune Is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli* (Berkeley u.a.: University of California Press, 1984).
- Plautus, Menaechmi, <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2032&kapitel=1#gbfound>, Gutenbergprojekt, zuletzt besucht am 8. November 2008.
- Ordine, Nuccio, La comédie entre politique et philosophie: La Mandragore de Machiavel et le Chandelier de Bruno, in: Machiavel, *Mandragola-La Mandragore*, édition bilingue, texte critique établi par Pasquale Stoppelli, introduction, traditions et notes de Paul Larivaille, suivi d'un essai de Nuccio Ordine (Paris: Les Belles Lettres, 2008).
- Ovid, *Metamorphosen*, [http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi\\_me00.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me00.html), Bibliotheca Augustana, zuletzt besucht am 7. November 2008.
- Schultz, Christiane, Ein Philosoph im Theater: Anmerkungen zu Brunos Komödie II Candelaio, in: Hirdt, Willi (Hrsg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen* (Tübingen: Königshausen und Neumann, 1993), S.107-136.
- Thomas, George, The Parasite as Virtuoso: Sexual Desire and Political Order in Machiavelli's *Mandragola*, in: *Interpretation: a journal of political philosophy*, vol. 30, no. 2 (2003), S. 179-194.
- Védrine, Hélène, Alchimie, Hermétisme et Philosophie chez Giordano Bruno, in: *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Tours 1991, réunis sous la direction de Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris 1993, S. 354-363.
- Wittlin, Dorit, *Mandragora. Eine Arzneipflanze in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. Inaugural-Dissertation. Basel 1999.
- Zancarini, Jean-Claude, „Ridere delle errori delli homini. Politique et comique chez Machiavel“, de la *Mandragore* au *Prince*, in: Gennaro Barberisi, Anna Maria Cabrini, *Il Teatro di Machiavelli* (Milan: Cisalpino, 2005), S. 99-124.

## Abstract in Deutsch

Die vorliegende Arbeit versucht die Komödien *Il Candelaio* und *La Mandragola* nach bestimmten Gesichtspunkten textnah zu analysieren und diese dann zu vergleichen. Die Hauptmomente dieser komparativen Untersuchung sind Sexualität, Reichtum und Gelehrsamkeit. Dabei wird versucht das Stück einer philosophischen *re-lecture* zu unterziehen, die aber keine von außen herangetragene Re-Interpretation sein soll.

Im ersten Abschnitt wird zunächst *La Mandragola* zeitlich und thematisch verortet. Die Analyse der genannten Momente ergibt – zusammen mit dem Machiavelli'schen Begriffen *fortuna*, *occasione*, *necessità* und *virtù* – dass sie sich sämtlich in die Anthropologie und Naturphilosophie Machiavellis einfügen lassen, ja, genau genommen, diese sogar ausdrücken.

Der zweite Abschnitt widmete sich Giordano Brunos *Il Candelaio*. Auch hier wird die Komödie, nach ihrer thematischen und inhaltlichen Einbettung, hinsichtlich der drei Hauptmomente untersucht. Es zeigt sich v.a. am Begriff *tela*, dass das Stück selbst eine philosophische Position ausdrückt, die mit den Begriffen *perspektivischer Realismus* und *Koinzidenz* zu fassen gesucht werden. Vor diesem Hintergrund erschließt sich der naturphilosophisch-anthropologische Bedeutungsgehalt des Stückes, wie er teilweise in späteren Werken Brunos ausgedrückt wird.

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit rekapitulierte den Sinngehalt der Vergleichsmomente und fügte, Nuccio Ordine folgend, etliche weitere hinzu, die sich größtenteils aus den bereits erarbeiteten ergaben.

Als Ergebnis dieser Arbeit kann festgehalten werden, dass die beiden Komödien nicht als Gegensatz zu den explizit philosophischen Werken ihrer Autoren gelesen werden müssen, sondern als ihr Komplement.

## Abstract in English

This study's aim is an analysis and comparison of certain features of Machiavelli's *La Mandragola* and Giordano Bruno's *Il Candelaio*. The comparative inquiry's main characteristics are sexuality, wealth and scholarliness. Pursuing a philosophical *re-lecture* rather than a re-interpretation, both procedure and substantive results are all close to the texts themselves.

The first part starts with contextual analysis of time and subject matter of Machiavelli's *Mandragola*. Secondly, the play and its characters are analyzed according to the three main aforementioned characteristics. Along with other Machiavellian concepts - *fortuna*, *occasione*, *necessità* and *virtù* – they perfectly fit into Machiavelli's anthropology as well as his natural philosophy. Strictly speaking they even express them in the most vivid manner.

The second part deals with Bruno's *Il Candelaio*. Again, firstly, the comedy was embedded according to context in time, its topic and its genre. Secondly the analysis of the play and its characters according to the main characteristics shows that – together with the concept of *tela* – the comedy expresses a philosophical position. Its cornerstones are *perspective relativism* and the concept of *coincidence*. They constitute the basis of Bruno's anthropology and natural philosophy.

The third part recapitulates the outcome of the previous parts. Furthermore it provides an explicit comparison of the major characteristics. Following Nuccio Ordine, additional comparative elements are included.

The conclusion of this study may be that the literary works of both authors are not in contrast **to** but constitute an important complementary part **of** their very philosophical works.

## **Lebenslauf**

Name: Georg Glavanovits  
Geburtsdatum: 14.10.1983  
Staatsbürgerschaft: Österreich  
Adresse: Wethouder van Caldenborghlaan 29  
6226 BR Maastricht  
Niederlande  
Email: [georg.glavanovits@gmx.de](mailto:georg.glavanovits@gmx.de)

### **Wissenschaftlicher Werdegang**

2002: Matura am BG und BRG Franz Keimgasse 3, 2340  
Mödling, Österreich  
WS 2002 – SS 2003: Studium der Anglistik an der Universität Wien  
WS 2002 – WS 2003: Studium der Theologie und Anglistik an der Universität  
Wien  
SS 2003: Studium der Philosophie an der Universität Wien  
SS 2006: Grundstudium der Philosophie mit ausgezeichnetem  
Erfolg abgeschlossen  
WS 2006 – SS2007: Erasmus-Stipendium an der Christian-Albrechts-  
Universität zu Kiel, Deutschland  
SS 2008: Studium der Rechtswissenschaften an der Universität  
Wien  
Seit September 2008: Studium an der European Law School, Maastricht,  
Niederlande

### **Berufserfahrung u.a.**

2006: Praktikum bei Radio Schleswig-Holstein (R.SH)  
2006-2008: Mitarbeit in der Filmagentur EXTRAS GROUP  
2005-2006: Zivildienst im Geriatriezentrum Liesing, Wien