

GIORDANO BRUNO

Der Kerzenzieher
(Candelaio)

Übersetzt, mit einer Einleitung
und Anmerkungen herausgegeben von

SERGIUS KODERA

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

PHILOSOPHISCHE BIBLIOTHEK BAND 544

Bibliographische Information
Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar. – ISBN 3-7873-1642-6

© Felix Meiner Verlag GmbH 2003. Alle Rechte vorbehalten.
Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung ein-
zelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder,
Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG
ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg.
Druck Strauss, Mörlenbach. Bindung: Schaumann, Darmstadt.
Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp.
DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem
Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de

INHALT

Einleitung. Von *Sergius Koderá* VII

GIORDANO BRUNO

Der Kerzenzieher

Inhalt und Anordnung der Komödie	7
Antiprolog	17
Proprolog	19
Hausdiener	25
1. Akt	27
2. Akt	51
3. Akt	67
4. Akt	91
5. Akt	119
Anmerkungen des Herausgebers	177
Bibliographie	201

EINLEITUNG

*>Il Candelajo<: Kerze und Phallus oder die
Kunst der Transmutation*

Comedy is tragedy that happens to *other* people.
(Angela Carter, *Wise Children*)

Giordano Bruno, der charismatische Ex-Dominikaner und einer der widersprüchlichsten Denker seiner Epoche, Lehrer und Schriftsteller aus Nola, einem Ort südlich von Neapel, kommt nach ausgedehnten Wanderschaften 1581 nach Paris. Im Sommer des folgenden Jahres veröffentlicht er hier sein erstes erhaltenes Werk in italienischer Sprache (möglicherweise hat er selbst den Druck überwacht):¹ eine Komödie in italienisch-neapoletanischer Umgangssprache, welche philosophische Konzeptionen mit literarischer Formenbeherrschung in einer Intensität verbindet, die nur wenige vor und nach ihm erreichten. Der *Candelajo* gehört neben Giambattista della Portas Stücken und den Torquato Tasso zugeschriebenen *Intrichi d'amore* zu den wichtigsten manieristischen Komödien des späten 16. Jahrhunderts.² Im folgenden soll eine Annäherung an das Stück als literarisches Werk gegeben und gleichzeitig der Versuch unternommen werden, die deftige Komödie als philosophisches Manifest zu lesen. Um der Nähe von Philosophie und Literatur gerecht zu werden, versucht diese Einleitung, zunächst die literarische Perspektive sowie die Grundstruktur der turbulenten Handlung darzustellen. Der zweite Abschnitt behandelt philosophisch-literarische As-

¹ Zu Brunos nicht erhaltenen Frühwerken siehe z. B. G. Aquilecchia, *Saggio di un commento letterale al testo critico del Candelajo*, in: *Filologia e Critica* 16, 1991, S. 95 mit Anm. 3, sowie zu den Ausgaben des *Candelajo*, ebd., S. 93 f.; H. Gatti, *Giordano Bruno and Renaissance science*, Ithaca 1999, S. 173–176.

² Vgl. G. Bärberi-Squarotti, Einleitung zu G. Bruno, *Chandelier (Il Candelajo)*, Paris 1993, S. LXX.

pekte des Stückes, die alle um das Thema der Verwandlung kreisen. Der dritte Teil untersucht den Zusammenhang mit Brunos Kunst der Erinnerung. Daß sich dabei immer wieder Überschneidungen ergeben, liegt an der Struktur des Stükkes, in dem Bruno eine kaleidoskopische Vielfalt von immer wiederkehrenden, sich wandelnden Bildern erzeugt, die unter verschiedenen Aspekten gelesen werden können und sollen.

Diese Vielschichtigkeit kommt bereits im bewußt zweideutigen Titel des Stükkes zum Ausdruck, denn das Wort *candelaio*, »Kerzenzieher«, läßt konträre Assoziationen zu. Einerseits evoziert es den Lichtbringer Luzifer, den Aufklärer; andererseits ist es eine obszöne Bezeichnung für einen passiven Homosexuellen: Die Kerze fungiert als Metapher für das männliche Geschlecht.³ Von Beginn an läßt sich daher eine paradoxe Tendenz erahnen: Der *Candelaio* ist sowohl Parodie als auch Versuch einer Neudeinition der in der Renaissance außerordentlich vieldiskutierten und verbreiteten *amorosa filosofia*, einer Affektenlehre, die sich im Gefolge der Neuübersetzung platonischer Werke durch Marsilio Ficino im Zusammenhang mit Petrarcas⁴ Sonetten entwickelt hatte. Gerade in dieser Tradition spielt die Lichtmetaphorik eine

³ Zur Identifikation von Kerze und Phallus siehe II,6. Hadrianus Junius, *Emblemata eiusdem aenigmatum libellus*, Antwerpen 1565, S. 55 und 140 (Emblem 49), zeigt als Sinnbild verzehrender Leidenschaft eine brennende Kerze, in der Insekten zugrunde gehen. Weitere Embleme mit Kerzen in Henkel und Schöne, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1976, Bd. II, S. 1361–1374. Die Kerze als Metapher für das menschliche Leben wird in medizinischen Kontexten seit der Antike verwendet. Vgl. Aristoteles, *De longitudine et brevitate vitae* 5, 466 a17 – 466 b33, vor allem 466 b29–31; Galen, *De temperamentis* 1.3; Marsilio Ficino, *De vita libri tres* II, 2 u. 3, und Brunos *De rerum principiis*, *Opera*, Bd. V, S. 517,20–518,15.

⁴ Zu Brunos Antipetrarkismus siehe N. Ordine, *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels*, München 1999, S. 208 f. mit Literaturangaben; *Eroici furori*, S. 928, und den Prologo des *Candelaio*. Die Literatur zur Liebesphilosophie ist umfangreich. M. Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Hamburg 1994, eignet sich hervorragend als Einstieg in diese Thematik.

zentrale Rolle.⁵ Der Titel *Candelaio* signalisiert also eine doppeldeutige Perspektive, aus der heraus Bruno versuchen wird, die körperlichen Aspekte des Begehrens, die in der platonisierenden Liebesphilosophie der Renaissance weitestgehend zugunsten der intellektuellen Kontemplation und der spirituellen Freundschaft zwischen Männern verdrängt worden waren, wieder einzuholen.⁶

I. Ein philosophisches Theaterstück

Der Inhalt des *Candelaio* ist von Beginn an zweideutig. Kann man von einer Komödie im eigentlichen Sinn sprechen? Das Motto des Stücks, *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*,⁷ deutet auf die Ambivalenz des Stoffes, die potentielle

⁵ Hier nur ein charakteristisches Zitat aus Ficino, *Über die Liebe*, S. 112 f. (IV,5), das den Zusammenhang zwischen Liebe, Erkenntnis und Licht in der neuplatonischen Renaissancetradition belegt. »Daher wird der Geist durch das Forschen des eigenen Liches zum Wiedererlangen des übersinnlichen Liches angeregt. Und dieses Verlangen ist in Wirklichkeit die Liebe, welche durch die eine Hälfte des Menschen von Sehnsucht nach der anderen erfüllt wird. Denn das natürliche Licht als die eine Hälfte der Seele bemüht sich, das übersinnliche Licht, ihre andere Hälfte, welche einst von uns verschmäht ward, in uns wieder anzuzünden.« Zur Lichtmetaphysik siehe außerdem M. Ficino, *Traktate zur Platonischen Philosophie*, Berlin 1993, S. 47–104, besonders S. 64–72. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Erkenntnis im Verein mit der Vorstellung, daß die göttlichen Ideen in den Geist eingestrahlten werden, zieht sich seit Augustinus durch die christliche Philosophie; vgl. D. E. Luscombe, *Medieval thought*, Oxford 1997, S. 11; Diese sog. Einstrahlungslehre findet sich z. B. auch bei Bonaventura (ebd., S. 92); Grossetesteweitete die ursprünglich auf den ethischen Bereich bezogene These der Einstrahlung auf naturphilosophische Fragestellungen aus (ebd., S. 87).

⁶ Zur aristotelischen Tradition, etwa bei Agostino Nifo, siehe S. Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002, S. 170–178.

⁷ Siehe dazu auch L. White, *In tristitia hilaris ...*, in: *Quaderni di italianoistica* 2, 1984, S. 190–203.

Konvertibilität von der Tragödie in die Komödie. Ernstes vermischt sich hier mit Heiterem; Ernstes ist zugleich heiter und umgekehrt.⁸ Besonders prägnant formuliert Bruno diese Idee, wenn er den Gauner Marca von einer spektakulären Zechprellerei und dem durch diese Tat verursachten Menschenauflauf berichten läßt:

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. (III,8)

Bretter, die die Welt bedeuten: Was hier gezeigt wird, hat direkten Bezug, ist Repräsentation des wirklichen Lebens, erhebt Anspruch, die Welt in allen ihren Aspekten zu beschreiben, und ist als »Welttheater« mehr als bloße Komödie. Bruno schreibt eher ein philosophisches Manifest, das die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der Dinge zelebriert und nicht deren Anteil an der Ewigkeit.

⁸ Die Idee der Vertauschbarkeit von Komik und Drama hat Bruno öfter beschäftigt: In *De umbris idearum*, einem 1582, also im gleichen Jahr wie der *Candelaio* erschienenen Werk, von dem unten ausführlich die Rede sein wird, erwähnt Bruno ein Bildnis der Diana, welches am Eingang zu ihrem Tempel in Chios angebracht war und dem Eintretenden traurig, dem Herauskommenden fröhlich erscheint: »Est in sublimi posita/ Diana in Chio facie,/ Quae tristis templum videtur intrantibus,/ Hilaris exequitibus«. (*De umbris*, S. 2); die Quelle hierfür ist Plinius' *Historia naturalis* 36, 13; das Zitat wird auch in H. C. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres*, Leiden 1991, S. 596, Z. 28–30 (Buch III, Kap. 64), verwendet. Vgl. auch die in Tonfall und Absicht sehr ähnliche Widmung der *Cena*, S. 7–18, und Brunos Einleitung zu den *Eroici furori*. Diese Tendenz zur Vertauschbarkeit von Komödie und Tragödie ist von Stanley Cavell auch bei Shakespeare festgestellt worden, der etwa *Othello* und *A Winters' Tale* als komplementäre Stücke ansieht, vgl. S. Cavell, *Disowning Knowledge*, Cambridge 1987, S. 125–142 und S. 193–222.

Den direkten Zugang zum eigentlichen Stück verstehen vier lange, sprachlich sperrige Vorreden; die Anzahl und Verschiedenartigkeit lassen das in der Renaissance gern gepflegte literarische Genre hier zur Parodie geraten und dienen der Selbstinszenierung der Person des Autors.⁹ Im *Einleitungs-gedicht* bittet das Buch um Anerkennung und Schutz durch die Musensöhne. Die *Widmung an die Signora Morgana B.*, eine möglicherweise historische Persönlichkeit, bringt Brunos Heimweh im Exil zum Ausdruck, er veröffentlicht den *Candelaio* ja in Frankreich. Der Abschnitt *Inhalt und Anord-nung der Komödie* gibt einen Überblick über die verwirrenden Intrigen und die handelnden Personen. Im grotesken *Antipro-log* werden das Stück und sein Autor sowie die Intellektuellen im allgemeinen verächtlich gemacht. Der *Proprolog* fungiert folgerichtig als zuversichtlich-witzige Anpreisung jener Wunderdinge, die auf der Bühne zu sehen sein werden. Das eigentliche Stück wird schließlich vom *Hausdiener* eröffnet, der das Publikum (welches sich ja daran stoßen könnte, daß ein Stück von einer derart unwürdigen Person eingeleitet wird) gleich selbst vorsorglich beschimpft und die Zuschauer anweist, vor den Hörnern des Kerzenziehers zurückzuweichen, um sich nicht zu verletzen.

Weil der Autor hier sein literarisches Talent spielen läßt und dabei das Genre parodiert, erleichtern die sprachlich komplexen Vorreden den Zugang nicht eben. Es empfiehlt sich eher der direkte Einstieg in das Stück, auch wenn sich in der langen Einleitung wichtige Hinweise für die Interpretation des *Candelaio* finden, über die noch zu sprechen sein wird.

⁹ Zu dieser Tradition siehe z. B. A. Buono Hodgart, *Giordano Bruno's The candle-bearer*, Lewiston, N.Y. 1997, S.15; G. Aquilecchia, *Sag-gio*, passim; C. Schultz, *Ein Philosoph im Theater. Anmerkungen zu Brunos Komödie Il Candelaio*, in: *Giordano Bruno, Tragik eines Unzeitgemässen*, Tübingen 1993, S. 112–126, diskutiert diese Passagen hervorragend. Zu Brunos Selbstinszenierung im Zusammenhang mit seinem Verständnis von Philosophie siehe auch P.R. Blum, *Brunos Brunianismus*, in: *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen*, Weinheim 1992.

1. Kurze Inhaltsbeschreibung

Im *Candelaio* begegnen uns drei Männer aus dem Neapel des *Cinquecento*, die mit untauglichen Mitteln zu Sex, Geld oder intellektuellem Ruhm kommen wollen. Der vormals homosexuelle Bonifacio¹⁰ (nach dem das Stück seinen Titel trägt) verliebt sich im vierzigsten Lebensjahr in die Prostituierte Vittoria, die er allerdings nicht aushalten will; er vertraut sein Geld lieber dem Scharlatan Scaramuré an, der vorgibt, die Angebetete durch einen mächtigen Liebeszauber – eine magische Wachspuppe – gefügig machen zu können. Bartolomeo hat eine andere Leidenschaft, das Geld, welches er durch alchemi-

¹⁰ Ich bin mir bewußt, daß dieser Terminus vielleicht anachronistisch ist, wie folgendes Zitat von M. Rocke, *Forbidden friendships, Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York 1996, S. 124, einem der führenden Experten zur Geschichte gleichgeschlechtlicher Sexualität im florentinischen Quattrocento, verdeutlicht: »Some scholars, if they have not simply assumed that males who had sex with other males in this period were exclusively ›homosexual‹, have adopted the seemingly more appropriate word ›bisexuality‹ to characterize men's interest in both sexes. But this anachronistic term is only a hybrid product of the sharply drawn contemporary categories ›homosexual‹ and ›heterosexual‹, which were lacking in this society, and it probably misrepresents the cultural specificity of late medieval and early modern understandings of erotic experience and sentiment.« Rocke belegt außerdem (S. 177), daß bis zu einem Drittel der männlichen florentinischen Bevölkerung »Sodomie« betrieb. Siehe auch die Abhandlung von M. D. Jordan, *The invention of sodomy in Christian theology*, Chicago 1996, S. 133 ff., welche den Nachweis erbringt, daß gleichgeschlechtliche Sexualität in der scholastischen Naturphilosophie manchmal als natürliches Begehrten begriffen wurde. Außerdem ist es m. E. unzulässig zu behaupten, daß Bruno diese Form der Sexualität moralisch verwerflich findet (wie meist in der Forschungsliteratur vorausgesetzt, siehe etwa I. G. Angrisanis Vorwort zu *G. Bruno, Candelaio*, Milano 1976, S. 70 Anm. 2). Die Moral von Bonifacios Schicksal, so es eine gibt, besteht vielmehr darin, daß er besser nicht von seinen Vorlieben hätte abgehen sollen. Diese indifferente Haltung zu gleichgeschlechtlichen Beziehungen kommt im *Candelaio* auch darin zum Ausdruck, daß Ascanio, der Diener und Partner Bonifacios, von Gioan Bernardo ob seiner Intelligenz gelobt wird (V,19).

stische Prozesse vermehren will. Er arbeitet mit Cencio, einem weiteren Scharlatan, zusammen. Bartolomeos Leidenschaft fesselt ihn an seine Werkstatt, wo er, rußgeschwärzt, Tag und Nacht arbeitet und die Ehefrau Marta vernachlässigt. Der Päderast Manfurio schließlich, Karikatur eines ciceronianisch sprechenden und philosophisch (halb)gebildeten pedantischen Renaissance-Intellektuellen, stolziert (mit einer Toga bekleidet!) aufgeblasen durch die Gassen des Neapel der 70er Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Er verfaßt Liebesbriefe für den geistig unbedarften Bonifacio sowie Spottgedichte und fühlt sich über ungebildete Menschen erhaben.

Solche moralische (Bonifacio), wissenschaftliche (Bartolomeo) und philologische (Manfurio) Anmaßung bleibt nicht ungestraft: Der Maler Gioan Bernardo, in vielerlei Hinsicht Brunos *alter ego* und *mastermind* des Stückes, entwirft zusammen mit seinem weiblichen Pendant, der Kupplerin Lucia, und ein paar befreundeten Gaunern eine Intrige, in deren Verlauf Dummheit und Egoismus der Protagonisten entlarvt werden; zudem wird sich Gioan Bernardo seinen Wunsch nach einer Liebesaffäre mit Bonifacios hübscher junger Frau Carubina erfüllen.

Bonifacio wird von Lucia weisgemacht, daß sein Liebeszauber gewirkt habe und die Signora Vittoria in Liebe zu ihm entbrannt sei. Um bei seinem Besuch nicht die Aufmerksamkeit der Nachbarn zu erregen, soll er sich als Gioan Bernardo verkleiden, der im Haus der Prostituierten wohnt. Gleichzeitig erfährt Donna Carubina (übrigens explizit in einer Doppelrolle mit Vittoria besetzt) durch die Kupplerin Lucia von den Machenschaften ihres Gatten.¹¹ Verkleidet als Signora Vittoria überrascht und mißhandelt sie Bonifacio im Haus der Prostituierten auf das schlimmste. Bartolomeo verliert sein Vermögen an den Betrüger Cencio. Der Päderast Manfurio läßt sich das ihm von seinem Herren überantwortete Geld

¹¹ Über die Pflichtehen, die homosexuelle Männer im Florenz der Renaissance eingingen, um der Verfolgung zu entgehen, siehe Rocke, *Forbidden friendships*, S. 130 f. u. 171.

von einem Trickbetrüger abluchsen, tauscht sein Gewand mit anderen Ganoven, die vorgeben, ihm bei der Jagd nach dem Dieb helfen zu wollen, und irrt, nachdem er von ihnen abgehängt wird, schlecht bekleidet durch die Straßen.

Die drei glücklosen Narren, die meinten, es besonders schlau angestellt zu haben, werden nun im Laufe der Nacht von spaßigen Ganoven, die sich als Polizisten verkleidet haben, gefangengesetzt und für ihre Vergehen bestraft (auch das ist, zumindest in Bonifacios Fall, Teil von Gioan Bernardos und Lucias Intrige).¹²

Der betrogene Alchemist Bartolomeo wird vom korrupten Apotheker Consalvo, der bei Cencios Beträgereien mitgeholfen hat, verprügelt: Sie werden dabei von den falschen Polizisten überrascht, aller ihrer Habe beraubt und, am Rücken zusammengebunden, in Hemdsärmeln zurückgelassen. Manfurio, der sich zuvor in einem Spottgedicht über Sanguino lustig gemacht hat, wird in seinen ärmlichen Kleidern verhaftet. Er erleidet die eigentlich für seine Schüler bestimmten Strafen, indem er nach allen Regeln der Kunst verprügelt wird. Außerdem verliert er den Rest des ihm anvertrauten Geldes und muß schließlich auch noch zum Applaus aufrufen.

Bonifacio darf sich bei seiner Ehefrau für einen Fehlritt entschuldigen, den er nicht begangen hat, und bei Gioan Bernardo, dessen »Gestalt er angenommen« hat. Die besondere Ironie dabei: Der Maler ist der einzige, der bei der ansonsten treuen Madonna Carubina zum Zuge kommt. Der glücklose Freier hingegen verliert sein ganzes Geld an die verkleideten Ganoven, um die Freilassung zu erwirken, denn er hat es sich zudem mit Sanguino, dem cleveren Anführer der vermeintlichen Polizisten, verdorben (V,2). Die Dreiecksbeziehung zwischen dem Maler (dessen Name beinahe klingt

¹² In seinem Vorwort zu G. Bruno, *Candlebearer*, Ottawa 2000, S. 19, schreibt G. Moliterno treffend, daß diese falschen Polizisten »wie eine Naturgewalt agieren, als einzige tatsächlich aktiv Handelnde des Stücks, indem sie voller Spaß, in einem paradoxen Zusammenfallen moralischer Gegensätze sowohl Recht als auch Unrecht begehen.«

wie Giordano Bruno), dem *Candelaio* und der Prostituierten hat eine zentrale Funktion im Stück. Dies zeigt Bruno in der Widmung an die Signora Morgana, in der er eine analoge Liebesbeziehung zwischen dem Autor, der Geliebten und dem Kerzenzieher aus »Fleisch und Blut« andeutet.

Ein wichtiger Aspekt des *Candelaio* besteht darin, daß die verwirrende und turbulente Handlung des *Candelaio* sozusagen *live* auf der Bühne von Gioan Bernardo, dem Maler und Meister-Illusionär,¹³ in Kooperation mit der Kupplerin Lucia inszeniert wird. Das Duo webt die Fäden der Intrige und entwirft jene täuschenden Bilder, welche die Protagonisten in ihrer Verblendung auf den Leim der verkleideten Ganoven gehen lassen.

Bruno verbindet hier sehr unterschiedliche Stoffe zu einem Ganzen, wobei ihm das Theater jene Freiheit in der Darstellung gibt, die es ihm erlaubt, theoretische Monologe über das Wesen der Prostitution, die Rationalität der Natur, die Rolle der Fortuna aber auch Anekdoten über Zechprellerei und Betrug im allgemeinen einzuflechten. Bruno spielt mit den Möglichkeiten des Theaters, er inszeniert auf der Bühne nochmals ein Stück. Dieses Stilmittel wird in der Frühen Neuzeit häufig verwendet (man denke nur an Shakespeares *Taming of the shrew* oder *Hamlet*).

2. Zur Typologie der Protagonisten

Die Figuren des *Candelaio* entsprechen einer zeitgenössischen literarischen Typologie.¹⁴ Der päderastisch veranlagte humanistische Pedant, welcher zum Applaus aufrufen muß, kommt etwa auch in Pietro Aretinos *Marescalco* vor (V,9).¹⁵

¹³ Die Verwandtschaft von Dichtung und Malerei entwickelt sich in Anlehnung an Horaz, *Ars poetica* 99.

¹⁴ Buono Hodgart, *Candle-bearer*, hat die neueste und bislang detaillierte Darstellung dieser literarischen Vorbilder erarbeitet.

¹⁵ Zur Pedantenliteratur siehe Moliterno, *Vorwort* S. 42f., Anm. 36;

Candelaio

Komödie von Bruno aus Nola,
Akademiker keiner Akademie,
genannt der Verdrießliche.

In tristitia hilaris: in hilaritate tristis.

*Das Buch für jene,
die ihren Durst an der Pegaseischen Quelle löschen¹*

Ihr, die Ihr an den Brüsten der Musen saugt
und in ihrer fetten Suppe treibt,
schaut meine Lippen, hört zu, Eure Exzellenz,
wenn Euer Herz sich vor Treue und Fürsorge entflammt:
Ich weine, flehe, erbettle ein Epigramm,
ein Sonett, eine Lobrede, eine Hymne, eine Ode,
die mich hinten oder vorne ziert,²
um mich glücklich zu Papa und Mama zurückkehren zu lassen.
Ojemine, der ich ersehne bekleidet zu sein,
oh weh, daß ich nicht nackt daherkomme wie Bias³
und schlimmer noch: wird es mir vielleicht obliegen,
mich meiner Herrin entblößt zu zeigen
von hinten und von vorne wie einst der Vater Adam,
als er glücklich in seiner Hütte war.⁴
Und während
ich um einen Fetzen bitte,
seh' ich aus den Tälern große, wütende Pferde heraufkommen.⁵

*Der von ihm stets verehrten Signora,
der Signora Morgana B.*

Und wem werde ich meinen *Candelaio* widmen? Wem, oh großes Schicksal, soll ich, dir zu gefallen, meinen hübschen Kuppler, meinen guten Chorführer zueignen? Wem übersende ich etwas vom Einfluß des Sirius,⁶ welchen in diesen brennendsten Tagen und schweißtreibendensten Stunden, die man Hundstage nennt, mir die Fixsterne ins Gehirn regnen ließen, was mir die schwärmerischen Leuchtkäfer des Firmaments⁷ draufgestreut haben, was mir der Dekan der zwölf Tierkreiszeichen mit der Armbrust in den Kopf geschossen hat⁸ und was mir die sieben beweglichen Lichter⁹ in die inneren Ohren geflüstert haben? Wem hat [das Buch] sich zugewendet, sage ich, wen sieht es an, wen hat es ins Visier genommen? Seine Heiligkeit? Nein. Seine kaiserliche Majestät? Nein. Seine Durchlaucht? Nein. Seine Hoheit, erlauchteste und verehrungswürdigste Signora? Nein, nein. Bei meiner Treu, es gibt keinen Fürsten oder Kardinal, König, Kaiser oder Papst, der mir diese Kerze aus der Hand nehmen würde, in diesem hochfeierlichen *Offertorium*.¹⁰ Euch trifft es, Euch wird sie geschenkt; und Ihr heftet sie entweder in Eurem Abtritt an oder steckt sie in Euren Leuchter, Ihr, meine in allerhöchstem Maße gelehrte, weise, schöne und großzügige Signora Morgana: Ihr, die Pflegerin des Feldes meines Geistes, die Ihr (nachdem Ihr die Erdschollen seiner Härte zermahlen und seinen Stil verfeinert habt, damit der staubige Nebel, vom Wind der Leichtigkeit aufgewirbelt, nicht die Augen von diesem oder jenem reize) mit göttlichem Wasser, das von der Quelle Eures Lebensgeistes entspringt, mir den Intellekt getränkt habt. Deshalb, zur rechten Zeit, als

wir uns die Hände reichen konnten, eignete ich Euch zuerst *Die heiteren Sorgen*, zusammen mit *Dem Stamm aus lebendigem Wasser* zu. Jetzt, da zwischen Euch, die Ihr Euch in Abrahams Schoß ergeht, und mir, der ich ohne deine Rettung zu erwarten (die mir die Zunge zu kühlen pflegte) verzweifelt brenne und strahle, ein großes Chaos¹¹ liegt, leider neidisch auf mein Wohlergehen: Um Euch [also] zu zeigen, daß es nicht dasselbe Chaos erzeugen kann und daß meine Liebe mit ein bißchen eigenem Unterpand und materiellen Gaben nicht faulig wird unter widrigen Umständen: Hier also die Kerze, die Euch gereicht wird durch diesen *Candelaio*, der sich von mir trennt, der in dem Land, wo ich mich befindet, zumindest ein wenig bestimmte *Schatten der Ideen*¹² erhellen könnte, welche die wilden Tiere wahrlich erschrecken, und, als wären sie Danteske Teufel,¹³ die Esel lange hinter sich lassen; und in dieser Heimat, wo Ihr seid, könnte er meinen Geist vielen mitteilen und ihnen zeigen, daß er ganz und gar nicht am Ende ist.

Grüßt mir jenen anderen *Candelaio* aus Fleisch und Blut,¹⁴ einer, von denen es heißt, »*Regnum Dei non possidebunt*« [Sie werden das Reich Gottes nicht besitzen],¹⁵ und sagt ihm, daß er sich dabei nicht so sehr vergnügen und sich dort einrede, daß mein Gedächtnis von der Kraft der Schweinehufe und Eselstritte zerrissen wurde: Denn jetzt sind den Eseln die Ohren kupiert, und die Schweine werden es mir an irgendeinem Dezembertag¹⁶ heimzahlen. Und daß er sich nicht gar so vergnügt mit seinem Spruch: »*Abiit in regionem longinquam*« [Er ging in ein fernes Land],¹⁷ denn sollten mir die Himmel jemals vergönnen zu sagen: »*Surgam et ibo*« [Ich will mich aufmachen und gehen],¹⁸ wird dieses fette Kalb¹⁹ zweifelsohne Teil unseres Festes sein. Derweilen soll er leben und sich beherrschen und darauf achten, daß er noch fetter werde, als er schon ist; denn ich hoffe meinerseits das Fett wiederzugewinnen, wo ich das Gras verloren habe, wenn nicht unter der einen Hülle, dann unter einer andren, und wenn nicht in dem einen, dann in einem anderen Leben. Erinnert Euch, Signora, an das, worüber ich Euch, denke ich, nicht zu unterrichten

brauche: – Die Zeit nimmt alles und sie gibt alles; jede Sache verändert sich, nichts vergeht,²⁰ und einer ist, der sich nicht verändern kann, ein einziger ist ewig und kann ewig als einer ähnlich und gleich bleiben. – Mit dieser Philosophie erweitert sich mir mein Geist, und vergrößert sich mir der Intellekt. Denn, wann auch immer der Punkt jenes Abends {erreicht} ist, den ich erwarte, an dem die Verwandlung echt ist, dann erwarte ich, der ich {jetzt} in der Nacht bin, den Tag, und jene, die jetzt im Licht sind, erwarten die Nacht: Alles, was ist, ist hier oder dort, nah oder fern, jetzt oder nachher, früher oder später. Vergnügt Euch also, und wenn Ihr könnt, bleibt gesund und liebt den, der Euch liebt.

INHALT UND ANORDNUNG DER KOMÖDIE²¹



In der vorliegenden Komödie sind vor allem drei Stoffe ineinander verwoben: die Liebe Bonifacios, die Alchemie Bartolomeos und die Pedanterie Manfurios.²² Deshalb berichten wir, um die verschiedenen Sujets, die Gründe der Ordnung und die kunstvolle Verknüpfung deutlich kenntlich zu machen, von jedem einzelnen, erstens 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.

BONIFACIO,

also, verliebt sich im ersten Akt, Szene 1, in die *Signora*²³ Vittoria. Als ihm klar wird, daß [seine] Liebe nicht erwidert werden kann – aus dem Grund nämlich, weil sie eine Freundin, wie man so sagt, von Milchbärten und von Früchten aus Geldbörsen,²⁴ er aber weder jung noch freigebig ist –, wendet er seine Hoffnungen den Nichtigkeiten des magischen Aberglaubens zu, um Erfolg in der Liebe zu erlangen; und deshalb schickt er seinen Diener, um Scaramuré zu finden, der ihm als erfolgreicher Magier beschrieben wurde. 2. Szene: Nachdem er Ascanio²⁵ losgeschickt hat, spricht er mit sich selbst und führt sich den Wert der obengenannten Kunst vor Augen. 3. Szene: Bartolomeo kommt ihm dazwischen, der ihn durch einen bestimmten Kunstgriff sein Geheimnis ausspucken läßt; und er zeigt den Unterschied zum Objekt seiner [eigenen] Leidenschaft auf. 4. Szene: Sanguino, Vater und Hirte von Spitzbuben, sowie ein Schüler, der bei Manfurio studierte, die abseits diese Gespräche mitgehört hatten, unterhalten sich über diese Sache; und Sanguino im besonderen

beginnt, einer Laune folgend, eine Intrige gegen Bonifacio anzuzetteln. Szene 6: Auftritt der Kupplerin Lucia mit einem kümmерlichen Geschenk, das Bonifacio sandte und das sie genau untersucht und sich anschickt, etwas davon abzuzweigen, wobei er ihr fast dazwischen gekommen wäre. Szene 7: Bonifacio kommt ganz aufgeblasen daher wegen eines seiner Poeme mit neuer Vers-Endung zu Ehren und Ruhm seiner Herzensdame. Bei diesem Fest wurde er (Szene 8) vom Maler Gioan Bernardo²⁶ angetroffen, dem er seine neue poetische Leidenschaft entdeckt hatte, aber es lenkte ihn der Gedanke an das Portrait und ein Zweifel ab, den Gio. Bernardo ihm in den Kopf gesetzt hatte. Und er kann (Szene 9) das Rätsel nicht lösen; denn er versteht den Begriff *Candelao* mehr oder weniger, aber er kann nicht recht verstehen, was »Goldschmied«²⁷ heißt. Während er noch bei diesem Gedanken verweilt (Szene 10), kommt Ascanio mit dem Magier zurück, der, nachdem er ihm einiges sinnloses Geschwätz zu Gehör gebracht hat, diesen in der Hoffnung läßt, alles zum Besten zu erledigen.

Im zweiten Akt, Szene 3, präsentieren sich die Signora Vittoria und Lucia in der Hoffnung, Wein aus diesem Bimsstein zu pressen²⁸ und Öl aus diesem Korkbaum zu bekommen: Sie hoffen, indem sie Hoffnung in den Garten des Bonifacio säen, massenhaft Geld in den eigenen Speicher zu leiten; aber die Elenden täuschen sich, wenn sie meinen, daß ihm die Liebe den Verstand derart geraubt hätte, daß er nicht immer jenes Sprichwort im Sinn hätte, das ihr ihn in der Eingangsszene des vierten Aktes sagen hören werdet. Szene 4: Die Signora Vittoria, allein zurückgeblieben, baut hübsche Luftschlösser, weil sie annimmt, daß die Liebesglut Metalle schmelzen und verflüssigen kann und daß jener Hammer Cupidos mit dem Amboß aus Bonifacios Herzen zumindest so viele Münzen prägen könnte, daß, wenn mit der Zeit ihre Kunst verginge, sie dennoch nicht nötig haben würde, jene von Lucia öffentlich anzubieten, *iuxta illud*: »Et iam facta vetus, fit rofiana Venus.« [denn es heißt: »Venus, nun alt geworden, wird zur Kupplerin«.]²⁹ Während sie sich nun an diesen Lüftchen wei-

det, die den Bauch blähen und nicht nahrhaft sind (Szene 5), kommt Sanguino dazu, der wegen dem, was er aus Bonifacios eigenem Mund gehört hat, eine nette kleine Intrige anzuzeteln beginnt; und er zieht sich mit ihr zurück, um zu besprechen, wie sie das bewerkstelligen können.

Im dritten Akt, Szene 2, kommt Bonifacio mit Lucia, die ihn betrübt, weil sie ihm hartnäckig an den Geldbeutel will: nun, während er kaute, als hätte er das *panferlich*³⁰ im Mund, da fiel ihm die Nudel in den Käse,³¹ *idest*, er hatte Gelegenheit, sie für diesmal loszuwerden, weil er wichtige Dinge mit zweien, die dazukommen, zu besprechen hat. Szene 3: Diese beiden waren Scaramuré und Ascanio, mit denen er sich berät, wie er sich in den magischen Zeremonien zu verhalten habe; er begleicht einen Teil seiner Rechnung mit dem Magier und geht. 4. Szene: Scaramuré bleibt und macht sich über die Verrücktheit von jenem lustig; und (Szene 5) Lucia, die dachte, daß Bonifacio auf sie warten würde, kehrt zurück, und jener versichert ihr, daß solche Hoffnung trügerisch war und die Mühe umsonst; und damit gehen sie zur Signora Vittoria, um sie über alles aufzuklären: Er tut dies, um sich durch deren Verstellkünste noch weitere Geldsummen von Bonifacio unter den Nagel zu reißen. Szene 9: Sanguino und Scaramuré tauchen als jene auf, die etwas mit der Signora Vittoria und mit Herrn Gioan Bernardo ausgemacht haben: Und diese beiden versuchen, mit zwei anderen Gaunern unter der Fahne Sanguinos auszuhandeln, sich als Capitano und Polizisten zu verkleiden, und sind mit dieser Rolle (in der Szene 10) sehr zufrieden.

Im vierten Akt, Szene 1, tritt die Signora Vittoria auf, verärgert durch langes Warten; sie spricht über Bonifacios geizige Liebe und seine eitle Hoffnung; sie zeigt sich entschlossen, ihm ein wenig Ärger zu bereiten, gemeinsam mit dem falschen Capitano, den Polizisten und Gio. Bernardo. Inzwischen kommt Lucia (Szene 2), die zeigt, daß sie keine Zeit verloren hat und daß die Mühe umsonst ist:³² Sie erklärt, wie sie Carubina, Bonifacios Frau, informiert und instruiert hat; (Szene 3) von Bartolomeo überrascht, trennen sie sich unwill-

lig. Szene 4: Bartolomeo bleibt allein zurück und spricht über seinen Stoff; und da (Szene 5) trifft ihn zufällig Bonifacio, und sie unterhalten sich ein wenig miteinander, wobei sich einer über den anderen lustig macht. Lucia, die bei ihren Angelegenheiten auch nicht schlief, trifft Herrn Bonifacio, nachdem er sich von Bartolomeo getrennt hat; er läßt sich leicht von den außergewöhnlichen Nachrichten überzeugen, die ihm jene erzählte: daß nämlich die Signora Vittoria sich ihm zumindest völlig hingeben werde, wenn er sie an diesem Abend noch nageln werde, und daß sie andernfalls {vor Liebe} sterben werde; das war ihm nicht schwer einzureden, wegen der Dinge, die durch die magische Behexung vorgefallen waren: Er erhält den Auftrag, sich als Gio. Bernardo zu verkleiden. Lucia geht ab, um Carubina mit den Kleidern Vittorias zu verummen; (Szene 7) Bonifacio bleibt, hochzufrieden über die Wirkung, die er seiner Bezauberung zuschreibt; darauf (Szene 8) scherzt er ein bißchen mit Marta, der Frau von Bartolomeo; dann geht er wahrscheinlich gleich zum Kostümverleiher, um sich wie der Heilige Cresconio³³ herzurichten. (Szene 12) Auftritt Carubina, die, verkleidet und von Lucia instruiert, jene hübschen Zärtlichkeiten und Liebkosungen vorführt, die diese sophistische³⁴ Vittoria ihrem verliebten Alchemisten³⁵ zukommen lassen soll; und sie macht sich auf den Weg in Vittorias Zimmer. (Szene 13) Lucia bleibt und beschließt, Gio. Bernardo aufzusuchen; aber da kommt er schon, (Szene 14) gerade rechtzeitig, denn er wachte nicht weniger über das eigene Geschäft als Lucia über das fremde. Hier nun wird über die Gelegenheiten entschieden, die es zu nutzen gilt, und wie die Personen sich nach Ort und Zeit verteilen sollen: Und dann geht Lucia, um Bonifacio und Gio. Bernardo aufzusuchen und die anderen Dinge anzurondern.

Im fünften Akt, Szene 1, siehst du Bonifacio, im Gewand des Gioanbernardo, wie er die Liebe aus dem Arsch³⁶ und aus allen anderen Löchern seines Leibes blies; und er geht mit Lucia, nachdem sie sich ein wenig unterhalten haben, auf das ersehnte Zimmer. Währenddessen bekam Gio. Bernardo einen geraden Zeiger, wenn er an Carubina dachte, und war-

tete eine lange Weile, während Sanguino gaunerte und Bonifacio seine Vorwürfe hört, solange bis (Szene 9) der völlig verwirrte Bonifacio mit der immer noch völlig verärgerten Carubina herauskommt, und diese (unerwartet für ihn wie für sie) eine andere Nuß zu knacken und einen anderen Faden zu entwirren haben, denn sie trafen auf Gioanbernardo. Daraus entstehen viele Wortgefechte, und als sie nahe daran sind, handgreiflich zu werden, (Szene 10) tritt Sanguino, als *Capitano Palma*³⁷ verkleidet mit seinen Kumpanen auf, die als Polizisten verkleidet sind; und auf Anordnung des Gerichts und der Anklage Gio. Bernardos führen sie Bonifacio auf ein Zimmer in der Nähe und täuschen dabei vor, ihn nach Erledigung anderer Angelegenheiten auf die Wache zu bringen. Damit (Szene 11) bleibt Carubina in den Klauen Gio. Bernardos, der (wie es bei jenen üblich ist, die brennend verliebt sind) versucht, mit allen Feinheiten der Epikureischen Philosophie (Amor nimmt die Angst vor Menschen und göttlichen Wesen) die Fessel des Gewissenszweifels zu durchtrennen, welche Carubina, die es nicht gewohnt ist, mehr als eine Suppe zu essen,³⁸ hätte haben können. Es scheint, daß sie eher besiegt werden will, als die Oberhand zu behalten; deshalb beliebte es ihr, an einem abgelegeneren Ort weiter zu disputieren. Während diese Geschäfte abgewickelt werden, macht sich Scaramuré, der eine Uhr im Magen und eine im Gehirn hat,³⁹ (Szene 14) auf den Weg, unter dem Vorwand, Bonifacio zu Hilfe zu kommen und (Szene 15) trifft Sanguino samt Kumpanen und erlangt die Genehmigung, mit Bonifacio zu sprechen. Nachdem er diese durch bestimmte gauherhafte Umstände erlangt hat (Szene 16), kann er Bonifacio davon überzeugen (Szene 17), daß der Liebeszauber durch Bonifacios eigenes Verschulden verkehrt gewirkt habe; und er sagt, daß er nunmehr seine Freilassung aushandeln wolle. Während er im Begriffe ist, das zu tun (Szene 18), indem er dem Capitano etwas unter der Hand anbietet, erhält er von diesem, der kein Neuling in seiner Kunst ist, eine sehr schroffe Abfuhr, welche Bonifacio und Scaramuré tatsächlich dazu brachte, niederzuknien und um Gnade und Nachsicht

zu flehen, wodurch sie von ihm erreichten, daß er sich damit zufrieden gibt, Gnade walten zu lassen. Diese wurde ihm unter der Bedingung gewährt, daß Scaramuré es fertigbringt, daß die Ehefrau Carubina und Gioanbernardo kommen, um ihm die Beleidigung zu vergeben. Und so wird dieser Vertrag unter vielen scheinbaren Schwierigkeiten ausgehandelt (Szenen 19, 20, 21 und 22), bis er (Szene 23) auf Knien Gio. Bernardo und die Ehefrau um Verzeihung gebeten, Sanguino und Scaramuré gedankt und den Capitano und die Polizisten geschmiert hatte, durch die Gnade Gottes und der Jungfrau auf freien Fuß gesetzt wurde: Nach seinem Abgang (Szene 24) stellen Sanguino und Ascanio etliche Betrachtungen über seinen Fall an. Bedenkt also, wie seine Verliebtheit in die Signora Vittoria ihn in die Gefahr brachte, potentiell die Hörner aufgesetzt zu bekommen, und als er vermeinte, sich an ihr zu ergötzen, wurden ihm tatsächlich die Hörner aufgesetzt: Er spielt wirklich die Rolle eines Aktaion, der, als er zur Jagd ging, seine Hörner suchte, und als er vermeinte, sich seiner Diana erfreuen zu können, zum Hirsch wurde. So ist es kein Wunder, wenn dieser von jenen gaunerischen Hunden zerfleischt und zerfetzt wird.⁴⁰

BARTOLOMEO

tritt im ersten Akt, Szene 3, auf, wo er über Bonifacios Liebe spottet und dabei zu dem Schluß kommt, daß die Verliebtheit in Gold und Silber und zwei anderen Damen nachzusteigen,⁴¹ angebrachter ist; und es ist wahrscheinlich, daß er nach seinem Abgang jene alchemistischen Prozesse durchführt, mit denen er sich unter Cencio als Lehrer beschäftigte. Dieser Cencio entlarvt sich (in der Szene 9) nach dem Urteil Gio. Bernardos als Gauner; und dann (in der Szene 12) erweist er selbst sich als Betrüger. Marta, seine Frau, kommt (in der Szene 13) und spricht über das Werk ihres Gatten; da (in der Szene 14) kommt ihr Sanguino dazwischen, der sich über jenen und über sie lustig macht.

Im zweiten Akt, Szene 6, während sich Barra mit Lucia unterhält, zeigt sie einen Teil des Gewinns, den Bartolomeo

machte: das heißtt, während er einen alchemistischen Versuch machte, wusch seine Ehegattin Marta die Wäsche und seifte die Bettücher ein.⁴²

Im dritten Akt, Szene 1, spricht Bartolomeo über die Nobilität seines neuen Berufes: Und er zeigt mit seinen Argumenten, daß es kein besseres Studium und keine bessere Lehre als jene *de mineralibus* [über die Metalle] gibt, und dadurch an sein Geschäft erinnert, geht er ab.

Im vierten Akt, Szene 3 (und 5), wartet Bartolomeo auf den Diener, den er nach dem *pulvis Christi*⁴³ geschickt hat, und (Szene 4) spricht über jenes Wort »*Onus leve*« [ein leichtes Gewicht],⁴⁴ wobei er das Gold mit den Federn vergleicht. In Szene 8 beweist seine Ehegattin im Gespräch mit Herrn Bonifacio, was für eine ehrbare Matrone sie ist: Sie zeigt, wie viel mehr Erfahrung sie in der Kunst des Lanzenbrechens⁴⁵ besitzt als ihr Ehemann in der Praxis der Alchemie; und (in der Szene 9) gibt sie zu verstehen, daß dies kein Wunder sei, weil sie in diese Disziplin im Alter von zwölf Jahren eingeführt wurde; und indem sie noch lebhaftere Zeichen ihrer Wissenschaft vom Reiten zum besten gibt, macht sie eine klagende und fromme Abschweifung zum Studium ihres Ehemannes, die ihn von seinen besten Geschäften abgelenkt hat; sie zeigt auch den Fleiß, den sie aufbrachte, um ihre Götter mit Bitten zu bestürmen, damit diese ihr den Ehemann in der alten Würde zurückgäben. Damit (Szene 10) beginnt sie eine Wirkung ihrer Gebete zu erkennen, weil die ganze Alchemie zum Scherz geworden ist;⁴⁶ wegen eines bestimmten *pulvis Christi*, von dem nicht mehr aufzutreiben war, als Bartolomeo selbst hergestellt hatte, und das ihm von fünf [ausgegebenen] Talenten fünf einbringen würde.⁴⁷ Um sich besser zu informieren, versucht er, mit seinem [Diener] Mochione⁴⁸ Consalvo zu finden.

Im 5. Akt, Szene 2, kommen Consalvo und Bartolomeo, der sich über ihn beklagte, als Mitwisser und Komplizen des Streiches, den Cencio ihm gespielt hat; und so, von den Worten zu den Fäusten kommend (Szene 3), wurden sie von Sanguino und seinen Kumpanen, verkleidet als Capitano mit

seinen Polizisten, überrascht, die sie, unter dem Vorwand, sie ins Gefängnis abführen zu wollen, mit den Händen auf dem Rücken fesselten, und, nachdem sie sie an einen abgelegeneren Ort geführt hatten, die Hände des einen an die des anderen banden, Rücken an Rücken: Und so nahmen sie ihnen Geldbörsen und Kleidung ab, wie man an der Unterhaltung in den Szenen 4, 5, 6, 7, 8 erkennt. Und dann (in der Szene 12), nachdem sie Seite an Seite gegangen sind, um irgend jemanden zu treffen, der sie losbände, stießen sie schließlich auf Gio. Bernardo und Carubina, die woandershin unterwegs waren. Als sie diese erreichen wollten, brachte Consalvo, weil er die Gangart zu sehr beschleunigen wollte, Bartolomeo zu Fall, der ihn hinter sich herzog; und so blieben sie, bis (Szene 13) Scaramuré dazwischenkam, sie losband und auf unterschiedlichen Wegen nach Hause schickte.

MANFURIO

beginnt (im ersten Akt, Szene 5) mit seinem Getöse; und er wird von Sanguino als Schafskopf erkannt. Das heißt, daß die Gauner begannen, einen ihn betreffenden Plan auszuhecken.

Im zweiten Akt, Szene 1, wird er von Signor Ottaviano zum Besten gehalten, der sich zuerst erstaunt zeigte über seine schönen Reden, um dann allerdings seine Gedichte abzutun. Dies, um herauszufinden, wie jener sich benähme, wenn man ihn lobte oder mehr oder weniger tadelte (Szene 2), und nach dem Abgang des Signor Ottaviano übergibt Manfurio seinem [Diener] Pollula⁴⁹ einen Liebesbrief, den er Herrn Bonifacio schickt, in dessen Auftrag er ihn verfaßt hatte: Dieser Brief wird dann (in der Szene 7) von Sanguino und Pollula gelesen und beurteilt.

Im dritten Akt (Szene 4) zieht er mit einem Gedicht gegen den *Signor* Ottaviano vom Leder, als Rache für die Geringschätzung, welche jener seinen Versen entgegenbringt; Während er dieses mit seinem Pollula bespricht, kommt Herr Gio. Bernardo dazwischen (Szene 7), mit dem er sich unterhielt, bis ihm die Geduld riß. Er kommt (in der Szene 11) zurück, tritt mit Corcovizzo auf, der es zuwege brachte, ihm

die *Scudi* aus der Hand zu reißen. Nun, (Szene 12) während er sich darüber beklagt und großes Aufsehen macht, kommen ihm Barra⁵⁰ und Marca und (Szene 13) Sanguino entgegen: Indem diese ihm die Hoffnung einflößten, den Betrüger zu finden und das Gestohlene wiederzuerlangen, ließen sie ihn die Kleider tauschen und führten ihn fort.

Im vierten Akt, Szene 11, kehrt er genauso schlecht gekleidet zurück wie zuvor und beklagt sich, daß die zweite Gaunderpartie ihm die Gelehrtentoga und den teuren Doktorhut abgenommen hatte und ihn allein ließ, als er ein bestimmtes Haus besuchte; und er schämte sich, in diesem Zustand nach Hause zurückzukehren. Er wartet, bis es ein wenig später wird, und zieht sich in ein Winkelchen zurück, bis er wieder hervorkommt (in der Szene 15) und sich lustig macht über das, was er von dort aus gehört und gesehen hat. Inzwischen kommen (Szene 16) Sanguino, Marca und andere als Polizisten verkleidet, und da sich Manfurio insgeheim davonmachen will, nehmen sie dies und anderes zum Vorwand, ihn festzunehmen und ihn im nächsten Zimmer einzusperren.

Im fünften Akt in der vorletzten Szene schlägt man ihm vor, unter drei Dingen zu wählen, um nicht ins Gefängnis zu kommen: entweder den Polizisten samt *Capitano* ein gutes Trinkgeld zu zahlen oder zehn Rohrstockschläge auf die Hand oder fünfzig Hiebe mit dem Riemen bei heruntergelassenen Hosen. Er hätte alles hingenommen, nur um nicht auf diese Art ins Gefängnis zu müssen: Deshalb wählt er von den drei die zehn Stockschläge, aber als er beim dritten war, sagte er: »Lieber fünfzig Hiebe mit dem Riemen auf den Hintern«. Nachdem er viele von diesen bekommen hat und man sich aus dem einen oder anderen Grund beim Zählen irrte, geschah es, daß er Stockschläge [und] Hiebe mit dem Riemen bekam und so viele *Scudi* bezahlte, wie ihm im Geldbeutel geblieben waren, und er den Mantel hinterließ, der nicht ihm gehörte. Und nachdem er alles das getan hat, verkündet er in einem Aufzug wie Don Paulino⁵¹ (in der letzten Szene) das *Plaudite*.⁵²