

Heide Klinkhammer

Magie – Architektur

Magie, magisches Denken und Handeln, gab und gibt es in allen Kulturen zu allen Zeiten. An dieser Stelle interessieren jene magischen Vorstellungen, die seit der Renaissance Einfluß auf das humanistische Denken gewannen und trotz immer wieder geforderter und behaupteter Geheimhaltung so weit verbreitet waren, daß Architekturtheoretiker wie Filarete, Francesco di Giorgio Martini und Francesco Giorgi sich nachweislich ihrer bedienten.

Der Glaube, mit magischen Methoden Einfluß auf die Naturkräfte nehmen zu können, setzt ein Weltbild voraus, in dem Mikrokosmos und Makrokosmos einander so durchdringen, daß durch die Beeinflussung des einen direkter Zwang auf den anderen ausgeübt werden kann.

Der Mensch gilt bis zur Aufklärung als Mikrokosmos im Makrokosmos, vollkommen strukturiert wie das Weltganze.

Der Kosmos ist in der abendländischen Magie ein geschlossenes System, wechselseitige Beeinflussungen vollziehen sich innerhalb des Kosmos hierarchisch, vom niedersten materiellen Ding bis zum höchsten geistigen Wesen. „Kette Homers“ oder „Ring Platons“ wird die unendliche Reihe der Dinge und Wesen genannt, von denen sich die räumlich aneinandergrenzenden einander angleichen.

Aber nicht nur hierarchisch strukturierte Beeinflussungen glaubte man zu sehen, sondern auch solche, die durch Sympathien, Analogien und verwandte Proportionen begründet sind.

Die Kraft der Sympathie ist Ursprung der Bewegung, sie zieht Schweres zu Schwerem, Leichtes zu Leichtem, läßt die Sonnenblume sich nach der Sonne ausrichten. Ein wichtiger Begriff der Sympathielehre ist die „Konsonanz“, die magische Beeinflussung, die vor allem die Musik bewirkt.

Dem Menschen wird die Kraft der Sympathie (oder ihres Gegenteils, der Antipathie) nutzbar, wenn er erkennt, wie in der mineralischen, vegetabilischen und animalischen Welt die Sympathien und Antipathien verteilt sind. Er muß daher das „Buch der Natur“ lesen lernen, das eine eigene Schrift hat. Diese Schrift ist die Signaturlehre, die dem Kundigen Aufschluß über das Wesen der Substanz gibt: Aus einem herzförmigen Blatt einer Pflanze wird eine Herzmedizin gemacht werden können. Paracelsus (1493–1541) spricht von der „Chiromantia des Bergwerks“, den oberirdischen Anzeichen für Erzgänge innerhalb der Erde (Opera, Straßburg 1616).

Das „Buch der Natur“ kann mit Hilfe der Signaturlehre gelesen werden, aber auch mit Hilfe von Analogien und Proportionen: Gemäß der salomonischen Weisheitssprüche 11,21 hat Gott die Welt nach „Maß, Zahl und

Gewicht“ errichtet. Insofern kann auch über die mathematischen Künste und Zahlenspekulationen der Aufbau der Welt erkannt werden.

Historische Einschätzungen und Wertungen

Der Begriff der Magie spannt sich im abendländischen Kulturraum zwischen den Polen Teufelspakt, Schadenzauber und Betrügerei auf der einen Seite und einer religiös-philosophisch bestimmten Naturmystik auf der anderen Seite, die den Anspruch formuliert, durch mystisches Einswerden mit der Gottheit auch die Materie zu beeinflussen.

Die Unterscheidung der Begriffe „Magie“, „Zauberei“, „Wunder“, „Glaube“, „Aberglaube“ ist fließend und deutet auf die wertende Position des Beobachters und nicht zuletzt auf eine Herrschaftssprache hin.

Bereits im 5. Jahrhundert vor Christus erläutert Herodot I, 101 die Etymologie des Wortes Magie und führt es auf persische und medische Priester, die „Magier“ genannt wurden, zurück (lat. magia, grch. mageia, iran.-altpers. magu(u)s, verwandt mit dem indogermanischen magh und dem deutschen Wort Macht). Abwertende Kritik an der Magie formuliert Kirchenvater Augustinus (354–430 n. Chr.). Er deutet die Dämonenlehre der Neuplatoniker um, indem er Dämonen nicht mehr als kosmologische Mächte zwischen Menschen und Göttern, sondern als böse, gefallene Engel versteht. „Theurgia“, Götter- oder Schicksalszwang lehnt er als Scharlatanerie ab (civ. Dei X, 9ff).

Auf Thomas von Aquins (1267–1272) „Summa theologia“ geht die Lehre vom ausdrücklichen (pacta expressa) oder stillschweigenden (pacta tacita) Teufelspakt zurück, der sogar versehentlich und ohne Wissen des Menschen abgeschlossen worden sein kann.

Albertus Magnus (1193–1280) lehnt Magie nicht grundlegend ab; er unterscheidet Magier von Zaubernern und definiert verbotene und erlaubte magische Praktiken. Albertus hält Magier für diejenigen, die sich um die Wissenschaft von den natürlichen Ursachen der Dinge, die „magia naturalis“ bemühen (Commentarium in Evang. Math. II).

Der Kriminalisierung der Magie auf der einen Seite steht auf der anderen Seite von Anfang an ein Bestreben gegenüber, Magie als Wissenschaft (scientia) und als Bestandteil der „artes liberales“ zu verstehen. Pico della Mirandola (1463–1494) bezeichnet die „magia naturalis“ als praktischen Teil der Naturwissenschaften: „Magia est pars practica scientiae naturalis“. (Conclusiones 3, Opera Omnia, Basel 155–73)

Das Wissenschaftssystem des Mittelalters ist gekennzeichnet durch die sieben freien Künste, die „artes liberales“, die aufgliedert

sind in „Trivium“ und „Quadrivium“. Das „Trivium“ umfaßt die sprachlichen Künste Rhetorik, Grammatik und Dialektik, das „Quadrivium“ die mathematischen Wissenschaften Astronomie/Astrologie, Arithmetik, Musik und Geometrie. Die mathematischen Wissenschaften sind von der „magia naturalis“ nicht scharf zu trennen. Da alle Magie zu großen Teilen Zahlenmagie war, konnte seit der Antike die Mathematik, mit wechselnder Wertschätzung, als Magie verstanden werden (Codex Justiniani IX.).

Auch eine klare Trennung zwischen Astrologie und Astronomie gab es nicht. Zentraler Bestandteil der Astrologie ist die bereits in der Antike verbreitete Lehre von den Planetendämonen, die als beeinflussbar gelten und deren Kräfte sowohl vorhersehbar als auch nutzbar scheinen. Astrologie ist Grundlage der gelehrten Magie. Pietro di Abano (1250–1315) entwickelt in seinem „Heptameron“ (gedruckt im Sammelband magischer Schriften mit der „Occulta Philosophia“ Agrippas von Nettesheim um 1600 in Lyon) ein astrologisches Kalendersystem, in dem für jede Stunde und jeden Tag die beherrschenden Planetenregenten und die zugeordneten bösen und guten Dämonenhierarchien benannt und genaue Anleitungen zu ihrer Beschwörung gegeben werden.

Musik schließlich kann vollends als magisch verstanden werden, da sie die kosmische Zahlengesetzlichkeit der Sphärenharmonie widerspiegelt. Auf Pythagoras wird die Definition des Monochords und die Entdeckung der mathematischen Proportionen der Intervalle und der Sphärenklänge zurückgeführt. Die Zahlenordnung ist unwandelbar und Basis der inneren Verwandtschaft von Musik und kosmischer Harmonie.

Im 15. Jahrhundert gelangen zahlreiche antike magische Schriften in die Zentren mittel-europäischer Gelehrsamkeit. 1463 übersetzt Marsilio Ficino (1433–1499) Texte, die dem altägyptischen Priesterkönig Hermes Trismegistos zugeschrieben wurden. Die Schriften des „Corpus Hermeticum“ gehörten, so glaubte man, zu vorsintflutlichen Offenbarungen an ausgewählte heidnische Weise, Präfigurationen christlicher Propheten. Marsilio Ficino entwickelt eine Genealogie der „Alten Weisen“ oder „prischi philosophi“, deren Reihe mit Hermes Trismegistos beginnt und deren letzter heidnischer Philosoph der „göttliche Platon“ ist (Pimander, Liber de Potestate, Treviso 1471).

In der Florentiner Akademie, im Umkreis von Marsilio Ficino, wurde folglich in nahezu synkretistischer Weise eine Verschmelzung der christlichen Lehre mit der hermetischen Philosophie, der hebräischen Cabala und der platonisch-pythagoräischen Monadenlehre als Bestandteil der „magia naturalis“ diskutiert.

Diese Verschmelzung verschiedener Wissenschaftstraditionen ist Grundlage der Renaissancephilosophie wie der Renaissance-Magie, sie ist Bestandteil der philosophischen und architekturtheoretischen Traktate von Francesco Giorgi (1466–1540), Leon Battista Alberti (1404–1472), Francesco di Giorgi Martini (1439–1501/2), Filarete (1400–1469) und Lucca Pacioli (1445–1514).

Gleichzeitig mit dem Aufblühen der gelehrten religiös-philosophisch strukturierten Renaissance-Magie entstand eine starke Gegenbewegung gegen alles, was man für Zauberei, Hexerei, Teufelspakt hielt. Diese Bewegung fand ihre Höhepunkte in der Bulle gegen die Hexerei „Summis desiderantis“ von Papst Innozenz VIII. vom 5.12.1484 und in dem „Hexenhammer“, der 1487 in Köln gedruckt und zum Handbuch der Hexenverfolgung werden sollte. Der Hexenhammer rief u.a. zur Verfolgung des Aberglaubens von Astrologen, Planetariern und Mathematici auf.

Gelehrte wie Pietro di Abano (1250–1315), Agrippa von Nettesheim (1486–1535) oder Giordano Bruno (1548–1600) haben magische Schriften gesammelt und kommentiert und wurden von Gegnern als Schwarzmagier bezeichnet und verfolgt. Pietro di Abano wurde noch nach seinem Tode „in effigie“ verbrannt, Giordano Bruno brannte 1600 als Ketzer auf dem Campo de Fiori. Agrippa von Nettesheim starb eines natürlichen Todes. Allerdings verbreitete Paolo Giovio (1483–1552) nach seinem Tod Gerüchte von einem schwarzen Hund, in dessen Gestalt der Teufel Agrippa ständig begleitet habe. Seine Schriften werden auf dem päpstlichen Index der verbotenen Bücher geführt. Agrippa selbst definiert 1533 im ersten Buch seiner „Occulta Philosophia“ (gedruckt um 1600 in Lyon) den Begriff der Magie anders, nämlich – wie Ficino – im Sinne der Lehre der „prischi philosophi“: „...ich bin ein Magier, und ein Magier bedeutet, wie jeder Gelehrte weiß, keinen Zauberer, keinen Abergläubischen, keinen, der mit bösen Geistern im Bunde steht, sondern einen Weisen, einen Priester, einen Propheten: Die Sibyllen, die bekanntlich von Christo so deutlich weissagten, waren Magierinnen, und Magier erkannten aus den wunderbaren Geheimnissen der Welt die Geburt des Welterschöpfers Jesu Christi, und kamen unter allen zuerst herbei, um ihn anzubeten; bei den Philosophen und Theologen des Alterthums stand der Name Magie in Ehren und war sogar im Evangelium nicht unwillkommen.“

Der spanische Jesuit Martinus Delrio hat das zweite große Handbuch der Inquisition verfaßt, die „Disquisitionum Magicarum libri sex“ (Lyon 1608). Er ist der erste, der Agrippa von Nettesheim mit dem „Erzmagier Faust“ vergleicht. Delrios Werk ist gelehrter und differenzierter als der „Hexen-

hammer“ und unterscheidet verbotene „schwarze“ und erlaubte „weiße“ Magie. Weiße Magie, die „magia licita“, entspricht der christlichen Mystik und ist eine Auswirkung der guten Engel („effectus bonorum Angelorum“).

Wenn Magie in historischen Definitionen als „schwarze“ Magie, Zauberei, Hexerei und Teufelspakt verstanden wurde, galt sie als Verbrechen, das noch bis ins 18. Jahrhundert mit dem Feuertod gesühnt wurde.

Eine aufgeklärte Haltung zur Magie und zum Teufelspakt findet sich bei Christian Thomasius in seiner berühmten Dissertation „De Crimine Magiae“ (Über das Verbrechen der Magie) von 1701 und in ihrer rechtshistorischen Ergänzung „Processus Inquisitorii contra Sagas“ (Hexenprozesse) von 1712, die den endgültigen Anstoß zur Abschaffung der Hexenprozesse in Preußen (1714) gab. Er unterscheidet drei Arten der Magie: die natürliche, die künstliche und die teuflische. Nur die teuflische Magie wird nach seiner Kenntnis mit Zauberei in Verbindung gebracht, während die natürliche und die künstliche Magie erlaubt seien. Thomasius glaubt an die Existenz des Teufels, bestreitet aber vehement den Glauben, daß der Teufel als rein geistiges Wesen körperliche Gestalt (Tom § VI) annehmen könne, und hält damit den Teufelspakt generell für unmöglich.

In den Habsburgischen Erbländen hob erst Maria Theresia 1740 bei ihrem Regierungsantritt eine Prozeßordnung auf, die das „crimen magiae“, das „Verbrechen der Magie“, mit dem Feuertod bedrohte, und befahl, bei Hexereiprozessen „vernünftige physici“ hinzuzuziehen.

Architektur als Zeichen der „weißen Magie“

In einem Holzschnitt des Petrarca-Meisters zu Francesco Petrarca's „Von der Artzney bayder Glück“ (Augsburg 1532) werden drei moralisch unterschiedlich bewertete Kategorien der Magie einander gegenübergestellt: Schatzsuche durch Teufelsbeschwörung, Ausbeute der Natur durch die „magia naturalis“ und die hermetisch alchemistische Suche nach dem Stein der Weisen.

In der Szene, die die „Suche nach dem Stein der Weisen“ zum Thema hat, wird Architektur als Metapher für die Veredelung der ungestalteten Natur durch Kunst, durch „weiße Magie“ inszeniert.

Die „Suche nach dem Stein der Weisen“ ist Ziel der spekulativen Renaissance-Alchemie. Sie ist zu unterscheiden von der betrügerischen Alchemie, die die Verwandlung der Materie in Gold nur aus Habgier anstrebt. Der philosophische Hintergrund der Renaissance-Alchemie sind die auf Hermes Trismegistos zurückgeführten hermetischen



Holzchnitt des Petrarca-Meisters
zu Francesco Petrarcas „Von der Artzney bayder Glück“

Schriften, das „Corpus Hermeticum“ und die „Tabula Smaragdina“. Die hermetischen Schriften werden seit ihrer Übersetzung durch Ficino immer wieder kommentiert und variiert. Paracelsus übersetzt die „Tabula Smaragdina“ und verknüpft sie mit einem Genesistext, so daß die „alchemistische Bibel“ nahezu religiöse Gewichtung erfährt. Die beim Petrarca-Meister vorzufindende Typenkonstellation weist auf den Kontext der Suche nach dem hermetischen Stein hin und auf „Archetypen“ der erlaubten „weißen Magie“. (Den Begriff der „Archetypen“ hat C.G. Jung beim Studium alchemistischer Lehrschriften entwickelt.)

Ein bärtiger Alte in Gelehrtenkleidung hält ein geöffnetes Buch in Händen. Er entspricht dem in hermetischer und alchemistischer Literatur in vielfältiger Variation transportierten Topos des „Alten Weisen“, der die „Weisheit der Alten“ entschlüsselt und damit selbst zur Erleuchtung gelangt. In Schrittstellung scheint er sich von einer dunklen Mauerecke ins Helle auf einen Knaben zuzubewegen, der ihm einen Gegenstand, der sich als „Stein der Weisen“ erweist, entgegenhält. Radiale Strahlen gehen von dem Knaben und dem Gegenstand aus und verbinden sie zu einer Einheit.

Der Knabe mit dem „Stein der Weisheit“ gehört zum gleichen Topos wie der Alte: In einer ersten Sinnschicht entspricht er dem Schüler, der dem Meister hilft. Die erfolgreiche „Findung des Steins der Weisen“ ist ein mystischer Akt. Die Erkenntnis macht den Adepten zum Weisen, den Alten zum Kind, bewirkt die Vereinigung der Gegensätze. Das Kind trägt den „Stein der Weisen“, ist – in der nächsten Sinnschicht – als „Sohn der Philosophen“ identisch mit dem „Stein“. Als

Kind symbolisiert es den Beginn des alchemistischen Prozesses, als „Stein der Weisen“ sein Ziel. Der lehrende und lernende Alte symbolisiert den Weg zur Erkenntnis.

Diese „weißmagische“ Szene ist im Hinblick auf die Bedeutung der Architektur im Kontext von Magie und Aberglauben bemerkenswert. Der Petrarca-Meister thematisiert nur in dieser Szene, in der es um Erkenntnis und Läuterung geht, Architektur, als einen von Menschenhand gestalteten „künstlichen“ Raum, als eine nach Regeln gestaltete veredelte Natur. Die architektonischen Versatzstücke sind symbolisch aufgeladen.

Zwei architektonische Zeichen sind dargestellt und hierarchisch durch ihre Nähe zur ungestalteten Natur und zur Kunst der „Alten“ unterschieden: die ungegliederte Mauerecke, vor der der Alte hervortritt, und eine Säule mit kanneliertem Sockel und Schaft. Der obere Bildrand schneidet den Schaft ab, Kapitell und oberer Abschluß sind nicht angegeben. Die Szene ist selbstredend:

Der Alte tritt während seines Erkenntnisprozesses aus dem Dunkel heraus – Mittel seiner Erkenntnis ist das Buch. Die Mitte des Buches und die Mauerecke liegen kompositorisch auf einer Linie, markieren gemeinsam den Wendepunkt des Geschehens.

Die Säule entspricht im alchemistischen Kontext der „Säule der Weisheit“. So werden die Säulen des Hermes Trismegistos in dem von Ficino (1477) übersetzten Text des Jamblichos über die ägyptischen Mysterien (aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.) als Trägerinnen hermetischer Weisheit beschrieben. Im Holzchnitt des Petrarca-Meisters übernimmt die Säule Hinweischarakter auf das magische Geschehen. Sie ist Verbindung zwischen Erde und Himmel, Materie und Geist, sie ist die

Weltenachse: ihr oberes Ende ist entrückt, nicht sichtbar! Säule, Knabe und der wie eine Sonne leuchtende Stein gehören zusammen, vermitteln den Bezug zwischen Himmel und Erde, während der Alte mit seinem aufgeschlagenen Buch vor einer Mauerecke steht, sein Erkenntnisprozeß beginnt erst. Er tritt aus dem Dunkel ins Licht.

Gebaute Architektur wird in dieser moralischen Szenenabfolge der ungestalteten Natur gegenübergestellt.

Architektur als Kunst wird höher gewertet als die nicht veredelte Natur, zumal wenn sie wie die Säule Anspielungen an die klassische Architektur der Alten, der „prischi philosophi“ enthält.

Die Natur wird mit Hilfe der Signaturlehre ausgebeutet, wie die Bergwerksszene zeigt. Nach alchemistischem Prinzip muß die unvollkommene Natur mit Hilfe der „Kunst“ vervollkommen werden.

Der Petrarca-Meister benutzt zur Demonstration der „Weisheit der Alten“ Versatzstücke klassischer Architektur, die zu kanonischen Kunstformen geworden sind.

Proportionstheorie als „angewandte Magie“

Die Erfindung der Zentralperspektive und die Auseinandersetzung mit der Proportionstheorie des römischen Architekturtheoretikers Vitruv aus dem 1. Jahrhundert bezeichnen einerseits einen Wendepunkt in der Wertschätzung von Kunst und Architektur und eine Aufwertung des Architekten vom Handwerker zum Künstler. Bis zum 15. Jahrhundert gehören Malerei, Bildhauerei und Baukunst nicht zu den „artes liberales“, sondern nur zu den „artes mechanicae“, den handwerklichen Künsten mit minderer Wertschätzung. Der Anspruch der Architekten des 15. Jahrhunderts ist es, die Baukunst zu nobilitieren und in den Rang einer mathematischen Wissenschaft zu erheben.

Wenn auf der Grundlage musikalischer Harmonien Proportionstheorien für die Architektur formuliert werden, ist diese Nobilitierung der Architektur erreicht: die traditionellen „artes liberales“ werden gar zu Hilfswissenschaften der Architektur.

Der Denkschrift des Franziskanermönchs Francesco Giorgi Veneto (1466 – 1540) zu San Francesco della Vigna in Venedig von 1535, liegt noch ein anderer Schwerpunkt zugrunde:

Proportionstheorie ist bei Francesco Giorgi nichts anderes als auf die Architektur (Malerei/Plastik) angewandte Zahlenmystik – „weiße Magie“ auf der Grundlage christianisierter Cabala.

Es geht um die „Schönheit“ des Makrokosmos, die über die Gesetze der meßbaren, musikalischen Harmonie in den Mikro-

kosmos des Kunst- oder Bauwerks hinabgezogen wird.

Architektur, die nach musikalischer Proportion gestaltet ist, wird als Abbild kosmischer Harmonie in der Ästhetiktheorie der Renaissance zum Inbegriff der „Schönheit“.

„Schönheit“ bedeutet aber im neuplatonischen Sinne mehr als rein visuelle Ästhetik, nämlich die Einheit des Wahren, Guten, Schönen und somit Abglanz des Göttlichen.

Daher folgt aus der Analogie- und Sympathielehre, daß die Schönheit eines Bau- oder Kunstwerks, da sie nach musikalischen Proportionen meßbar ist, Abbild der absoluten mathematischen Wahrheit ist: Die „konsonante“ Schwingung der Schönheit bewirkt eine günstige Beeinflussung der kosmischen Kräfte und so eine direkte magische Auswirkung auf die materielle Umgebung wie auf die Seele. (Gleichermaßen würde unschöne, nicht wohlproportionierte Architektur oder Kunst negative Auswirkungen haben.)

In dieser Ansicht steht Giorgi den Äußerungen Ficinos in „De vita coelitus comparanda“ (3. Kapitel von „De Triplici Vita“, Florenz 1489) sehr nahe, der ausführt, daß der Gebrauch eines jeden Dinges, das die gleichen numerischen Proportionen wie irgendein himmlischer Körper oder eine Sphäre hat, im menschlichen Geist die gleichen Proportionen hervorruft und den Einfluß des himmlischen Geistes auf den menschlichen in der Weise bewirkt, als ob eine vibrierende Saite eine andere ins Schwingen bringt.

1525 veröffentlichte Francesco Giorgi ein Werk über die Harmonie der Welt in drei Gesängen, „De harmonia mundi totius cantica tria“, dessen Schlußfolgerungen in die Denkschrift zu San Francesco della Vigna von 1535 eingehen. Mit dem Titel spielte er auf die Tradition an, Musik in drei Bereiche aufzuteilen, die von der Instrumentenmusik, „musica instrumentalis“, über die menschliche Stimme, „musica humana“, bis hin zur Sphärenharmonie, „musica mundana“, die durch die Bewegung der Himmelskörper entsteht, reicht. Die „musica humana“, die menschliche Stimme, gilt als Mittlerin zwischen Mikro- und Makrokosmos, reiner Instrumentenmusik und der kosmischen Sphärenmusik. Gesang, das Aussprechen heiliger Worte und Gebete machen den magischen, „konsonanten“ Einfluß auf Mikro- und Makrokosmos, die obere Welt der Engel und die untere Welt der Materie aus.

Wie lautet nun die gedankliche Konstruktion, die z.B. über eine nach musikalischer Proportion errichtete Architektur magischen Einfluß zu nehmen hofft?

Ähnlich wie die Gelehrten der Florentiner Akademie studierte Francesco Giorgi hebräische Cabala, die christlich interpretierten Lehren des Hermes Trismegistos und die

Tradition der pythagoreisch-platonischen Zahlenlehre. Buchstaben- und Zahlenspekulationen der Cabala schienen ihm die Wahrheit des Christentums zu beweisen. Platons „prisca philosophia“ war schon lange legitimiert, und der im 15. Jahrhundert zur Autorität gewordene römische Architekturtheoretiker Vitruv berief sich in seinen Ausführungen zur Proportion der Tempel auf die platonischen Kosmosvorstellungen und die Monadenlehre.

Giorgi entwirft daher in seiner Denkschrift zu San Francesco della Vigna einen Plan für die Proportionen der Kirche, der auf cabalistische, platonische und vitruvianische Vorgaben gestützt ist.

Giorgi versteht Platons „Timaios“ so, daß die Harmonie des Alls in jenen Zahlen enthalten sei, die Quadrate und Kuben der Einheit, d.h. die geometrischen Reihen 1, 2, 4, 8 und 1, 3, 9, 27 beschreiben. Die Harmonie des Weltalls und der Weltseele ist durch diese Zahlen definiert, Makrokosmos wie Mikrokosmos; denn die Zahlenverhältnisse ordnen alle musikalischen Intervalle, die für menschliche Ohren nicht hörbare Sphärenmusik und den Bau der menschlichen Seele. Francesco Giorgi fordert, genau diese harmonische Zahlenreihe als Grundlage für die Proportionen des Kirchenraumes und der Fassade von San Francesco della Vigna zu wählen. Wie die betrachtende Seele, so wird auch die Materie durch die Schwingungen dieser harmonischen – von Gott befohlenen – Proportionen angeregt zu schwingen.

In der „Harmonia mundi“ schreibt er: „Alle Pythagoräer und Platoniker haben sichere Kunde, daß die Welt und die Seele zuerst durch Timaios von Lokri und später durch Plato nach gewissen Gesetzen und musikalischen Verhältnissen erklärt worden sind, entsprechend einem Heptachord aus sieben Saiten, beginnend mit der Einheit, sich verdoppelnd zum Kubus von zwei (d.i. $2^3 = 8$) und sich verdreifachend zum Kubus von drei (d.i. $3^3 = 27$). Nach den Schriften des Pythagoras glaubte man, daß nach diesen Zahlen und Maßverhältnissen der Aufbau der Seele und der ganzen Welt geordnet und vervollkommen sei. Und aus den ungeraden Zahlen, welche das männliche Prinzip sind, und aus den geraden Zahlen, welche das weibliche Prinzip sind – aus diesen Kräften in ihrem Zusammenwirken sei alles erzeugt. Aber in dem Kubus des einen und des anderen, so sagten sie, würde das Werk vollendet. Denn über die dritte Dimension in Länge, Breite und Tiefe kann niemand hinausgehen, und auch die Kraft des Schaffens und Ruhens ist in diesen Zahlen und Proportionen enthalten und alle Konsonanzen sind in ihnen versammelt.“

Als Beweis für die Gültigkeit des pythagoreisch-platonischen Systems der musikalischen

schen Proportion zieht Francesco Giorgi die Bibel als unzweifelhafte Autorität heran, aus der er die gleiche harmonische Zahlenreihe herausliest. „Als Gott dem Moses die Gestalt und Proportion der Stiftshütte offenbaren wollte, die er zu errichten hatte, gab er ihm zum Vorbild das Weltgebäude und sprach (wie geschrieben steht in Exodus 25): ‚Und siehe zu, daß du es machest nach ihrem Bilde, das du auf dem Berge gesehen hast.‘ Mit diesem Bilde war, nach allen Exegeten, der Bau der Welt gemeint: Und mit Recht, denn es war notwendig, daß diese Städte vor allem seinem Weltall ähnlich sein sollten, nicht an Größe, denn dessen bedarf er nicht, noch an Pracht, sondern an Proportion, welche er nicht nur an den Stätten fordert, wo er auf Erden wohnt, sondern zuvörderst in uns Menschen, von denen Paulus, an die Korinther schreibend, sagt: ‚Ihr seid der Tempel des lebendigen Gottes.‘ [...]“ (Alle Textstellen bei Wittkower)

König Salomon hat den Tempel nach den Proportionen der mosaïschen Stiftshütte errichtet, und die Kirche San Francesco della Vigna soll nun ebenfalls diesen Proportionen entsprechen.

Das Weltgebäude entspricht dem Tempel Gottes – also dem Menschen. Der Mensch ist Mikrokosmos im Makrokosmos.

An dieser Stelle begründet Francesco Giorgi alle Auseinandersetzungen mit der vitruvianischen Proportionstheorie religiös und nicht zuletzt magisch: Alle Zahlenmystik und cabalistischen Spekulationen haben per definitionem prophetische und magische Qualitäten.

Die „Vitruv-Figur“ oder der kosmische Mensch

Der Mensch inmitten einer Sphäre und als Zentrum des Kosmos war in der Antike als Bild so präsent, daß nicht nur magische Traktate sich seiner bedienten. Im ersten Jahrhundert v. Chr. erklärt der römische Architekturtheoretiker Vitruv in der Vorrede des dritten Buches seiner Architekturtheorie das traditionelle Vorgehen der „Alten“, den Menschen als Modul aller Architektur anzunehmen: „Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden.“ Die Proportionen dieses symmetrischen Menschen sollen also Modul für die Proportionen aller Architektur, besonders aber der Tempel sein.

Die berühmteste Illustration der vitruvschen Textstelle stammt von Leonardo da Vinci

(Venedig, Akademie). Seine „Vitruv-Figur“ zeigt den „homo ad circulum“ und den „homo ad quadratum“ als wohlproportionierten, also „schönen“ Menschen, der die geometrische Harmonie des Kosmos widerspiegelt – als Mikrokosmos im Makrokosmos.

Francesco di Giorgio Martini, Pietro Cataneo (Dell'Architettura, Venedig 1567, Anthropometrischer Kirchengrundriß) oder Vignola (J.F. Blondel, Cours d'architecture, Paris 1770) präzisieren den Vitruvtext zeichnerisch, indem der Mensch als Modul für die Gestalt der Festungsstadt, der Kirchenfassade, des Kirchengrundrisses oder einzelner Architekturteile angenommen wird.

Bei Vitruv wird die auch in der Antike thematisierte metaphysische und magische Bedeutung des kosmischen Menschen nur implizit durch die Forderung deutlich, daß die Tempel der Götter nach dieser Proportion errichtet werden sollen.

Die magische Entsprechung des Vitruv-Textes ist die Schöpfungsgeschichte der hermetischen Literatur (Pimander Lib. I–VIII). Sie ist Grundlage für die bildlichen Varianten des „Kosmos-Menschen“, die den Menschen inmitten einer Sphäre des Tierkreises und der Planeten darstellen.

Die hermetische Schöpfungsgeschichte nimmt einen anthropomorphen Kosmos an, mit einem Vatergott, der, ähnlich dem jüdisch-christlichen Gott der Genesis, einen Sohn als zweiten unsterblichen Gott, die materielle Welt und schließlich den Menschen erschafft.

Der Materie gab Gott die Gestalt einer Sphäre. Auch sie ist unsterblich, und sie umschließt den zunächst nur geistigen Gottessohn. Der hermetische Gottessohn schuf sieben Planeten, die wiederum Einfluß nehmen auf die Schaffung des Menschen und über das Schicksal wachen. Wie in der Johannesapokalypse und bei Platon wird die Gestalt des Kosmos als Kugel angesehen, mit der Sphäre des Tierkreises und den Fixsternhimmeln.

Seit der Antike wird die Durchdringung von Mikrokosmos und Makrokosmos bildlich in das Motiv des Menschen im Zentrum des Tierkreises gefaßt. Der Tierkreis als Sphäre oder auch Ellipse umgibt den Menschen, seine Organe sind systematisch von unten nach oben einem Sternzeichen zugeordnet.

Die Einheit von Mikrokosmos und Makrokosmos und die Möglichkeit der alchemischen Verwandlung der Materie durch Kunst wird in den Schriften des Hermes Trismegistos, die im 16. Jahrhundert weit verbreitet sind, formuliert, vor allem in seiner „Tabula Smaragdina“. Der Text der Tabula Smaragdina beginnt mit folgenden Worten:

„Wahr ist es, ohne Lüge und sicher: was oben ist, ist gleich dem, was unten ist, und was un-

ten ist, ist gleich dem, was oben ist – fähig, die Wunder des Einen auszuführen.“

Aus dem Menschen als „bloßem“ Modul für die Proportionstheorie bei Vitruv ist in der Renaissance durch die Formulierungen Giorgis wieder der Mensch zum Zentrum der Schöpfung, als Mikrokosmos im Makrokosmos geworden.

Magie als Philosophie der Imagination

Zum Schluß sei noch einmal auf die Ambivalenz in der Beurteilung magischer Texte und magischen Denkens hingewiesen. Die von Marsilio Ficino übersetzten hermetischen Schriften und die „Tabula Smaragdina“ sind niemals verboten worden oder gar auf den päpstlichen Index der verbotenen Bücher gesetzt worden. Sie galten als „prisca philosophia“ und standen dem christlichen Weltbild der Renaissance nahe.

Dennoch wurde Giordano Bruno (1548 – 1600) nach siebenjähriger Kerkerhaft am 17.2.1600 in Rom auf dem Campo di Fiori bei lebendigem Leibe als Ketzer verbrannt. Anklagepunkte waren seine Haltung zur Gottheit Jesu und seine Verbindungen zu anderen Ketzern. In seinen veröffentlichten Werken hat Bruno Jesus als Magier dargestellt und die ägyptische Religion der christlichen vorgezogen.

Diese der christlichen Theologie widersprechende Haltung ist Bruno zum Verhängnis geworden, nicht seine Beschäftigung mit hermetischer Magie und Philosophie.

Giordano Bruno bemühte sich in seiner Auseinandersetzung mit der Magie um ein Verständnis der Magie als praktischer Philosophie von der Natur der Dinge und der menschlichen Seele. Er entwickelte eine Philosophie der Imagination, die magische Strukturen voraussetzt und Wahrnehmung magisch erklärt.

Beeinflußt die musikalische Proportion eines Gebäudes durch „konsonante“ Schwingungen die umliegende Materie wie die betrachtende Seele, so kann umgekehrt die Seele durch Imagination die Materie beeinflussen. Diese Imagination wird nach wissenschaftlicher Methode geschult. Bestandteil der Rhetoriktheorie ist die antike Gedächtniskunst, sie gehört somit zu den „artes liberales“.

Die klassische Gedächtniskunst ist eine in der antiken Rhetoriktheorie entwickelte Psychotechnik zur Schulung des Gedächtnisses und zunächst für Redner, Schauspieler und Anwälte konzipiert. Giordano Bruno hat sich ausführlich in mehreren Traktaten zur Gedächtniskunst geäußert. Im Unterschied zur klassischen Gedächtniskunst beansprucht die magische Gedächtniskunst, wie Bruno sie in „De umbris idearum“ (Paris 1582) und „Ars Reminiscendi“ (London 1583)

formuliert hat, nicht nur das Erinnern im Gedächtnis gespeicherter Dinge und Wörter, sondern in letzter Konsequenz die Erkenntnis präexistenter Ideen und somit Gotteserkenntnis und magische Naturbeherrschung.

Bruno reflektiert, wie bereits Agrippa von Nettesheim vor ihm, drei cabalistische Welten, die archetypische, die physische und die vernünftige, die er mit der mathematischen Welt gleichsetzt, und drei Formen des Willens, den menschlichen, den dämonischen und den göttlichen Willen, und drei Arten der Magie.

Mit Hilfe der Imagination, der Phantasie, kann alles in alles verwandelt werden. Diese Imagination ermöglicht, sinnlich und geistig Wahrgenommenes im Gedächtnis zu speichern und wieder zum Leben zu bringen. Dieses zweite Leben der Wahrnehmungsbilder, die jetzt zu Gedächtnisbildern geworden sind, ermöglicht eine Angleichung der Welt an das Bewußtsein, der Bewußtheit an die Welt oder – in der Formulierung Elisabeth von Samsonows – „die Weltförmigkeit des Bewußtseins“. Über das Gedächtnis und die dort eingepprägten Bilder ist es im Sinne Brunos erst möglich, durch Imagination auf die Leiter der Schöpfung zu treten und sich dort auf- oder abwärts zu bewegen.

Heide Klinkhammer

Standardwerke zur Magiegeschichte:

- Hans Biedermann, Lexikon der magischen Künste. Die Welt der Magie seit der Spätantike. München 1986.
 - Lynn Thorndike: A History of Magic and Experimental Science. Columbia University Press, 4 Bde., 1923–41.
 - Hanns Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig 1927–1942) Berlin, New York 1987.
 - Christoph Daxelmüller, Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie. Zürich 1993.
 - Soldan, Wilhelm Gottlob und Heinrich Heppe: Geschichte der Hexenprozesse. Neu bearbeitet und herausgegeben von Max Bauer. 2 Bde. Darmstadt 1972.
 - Carl Kiesewetter: Faust in der Geschichte und Tradition. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1893. Hildesheim 1978.
 - D. P. Walker: Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. London 1958.
 - Karl Goldammer, s.v. Magie. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1980, Bd. 5.
 - Hopfner, s.v. Magie. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. 14. Halbband. Stuttgart 1930, Sp. 301–393ff.
- Grundlegend sind die Arbeiten von Francis Yates. Hier sei nur auf „Giordano Bruno in der englischen Renaissance“, Berlin 1989, und „Die occulte Philosophie im elisabethanischen Zeitalter“, Amsterdam 1979, verwiesen.

Weitere Untersuchungen zur Philosophie, Naturmystik und Magie der Renaissance:

- Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main 1995.
- Antoine Faivre, Rolf Christian Zimmermann, (Hrsg.): Epochen der Naturmystik: hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt. Berlin 1979.
- Ernst Cassirer: Die Philosophie der Symbolischen Form. 2. Teil. Das Mythische Denken. Darmstadt 1994.
- Heide Klinkhammer: Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1993.
- Paul Oskar Kristeller: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt a.M. 1972.
- Elisabeth v. Samsonow: Giordano Bruno. München 1995.
- Elisabeth v. Samsonow: Weltförmigkeit des Bewußtseins, die Idee der Verschiedenheit und ihre geometrische Konstruktion und Darstellung in der Schrift „De Monade“. In: Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen. Hg. v. K. Heipcke, W. Neusser u. a., Weinheim 1991, S. 95–106.
- Gershom Sholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Zürich 1973.
- Heide Klinkhammer, Gedächtniskunst und magische Kreise. In: Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer. Aachen, Leipzig, Paris 1995, S. 111–129.

Die Sammlung der hermetischen Schriften wurde herausgegeben von Nock, Festugière und Scott.

- Nock, A.D. und A.J. Festugière: Corpus Hermeticum. 4 Bände, Paris 1954–60.
- Scott, Walter: Hermetica. 4 Bde. Oxford 1924.
- Marsilio Ficino: De Triplici Vita, Florenz 1489 (III,xvii).

Zur Ästhetik, Musik- und Proportionstheorie in ihrer Auswirkung auf die Architektur:

- Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Köln 1960.
- Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln 1986.
- Peter Gerlach: Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe, Thesen. Köln 1990.
- Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus. München 1990.
- Hanno Walter Kruf: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991.
- Frank Zöllner: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987.