

Heide Klinkhammer

Gedächtniskunst und magische Kreise

Die klassische Gedächtniskunst ist die *Methode*, mit Hilfe eines erlernbaren Systems expressis verbis Bilder zu schaffen, um sie im Gedächtnis zu bewahren und bei Bedarf gezielt wieder hervorzuholen. Diese imaginierten mnemonischen Bilder werden für ein reales oder wiederum imaginiertes „Gedächtnistheater“ entwickelt und nach Regeln, die der mnemonischen Methode folgen, erstellt.

Es bietet sich an, bildliche Darstellungen magischer Handlungen, in denen der magische Kreis als Medium ritueller Beschwörungen mit mnemonischen Methoden thematisiert wird, daraufhin zu überprüfen, inwiefern die zeitgenössisch kursierende magische Literatur ihre Produktion beeinflusste und die theoretische Grundlage schuf, sie zu „Gedächtnisbildern“ oder „imagines agentes“¹ werden zu lassen, und inwiefern diese Kunstwerke die Voraussetzungen erfüllen, um als „Kulissen“ imaginärer Gedächtnistheater zu dienen, wie sie Robert Fludd in seinem Traktat „*Utriusque Cosmi*“² (1617-1623) entwickelt. Die exemplarisch ausgewählten magischen Szenen sind die *Hexenküche* F. Franckens von 1606, die *Circe mit den Begleitern des Odysseus* G.B. Castigliones von 1651 und J.H. Schönfelds *Schatzgräber in römischen Ruinen* von 1662.

Die gelehrte, klassische Mnemonik oder Gedächtniskunst eines Cicero (106-43 v. Chr.), „*Auctor ad Herennium*“ (ca. 86/84 v. Chr.)³ oder Quintilian⁴ (35 - ca. 100 n. Chr.) ist eine in der antiken Rhetoriktheorie entwickelte Psychotechnik zur Schulung des Gedächtnisses und zunächst für Redner, Schauspieler und Anwälte konzipiert. Die Gedächtniskunst, *Mnemonik*, *Ars Memoriae* oder *Ars Reminiscendi* (also die Kunst sich an bereits Gewußtes wiederzuerinnern), lehrt mit Hilfe von gezielt ausgelösten Assoziationen, Erinnerung systematisch zurückzurufen, etwas auszusinnen. Die Methode, diese Assoziationen abrufbar zu machen, besteht darin, Orte mit Bildern zu verknüpfen. Man lernt dem „*Auctor ad Herennium*“ zufolge gewissermaßen einen Weg auswendig, auf dem man sich dann beliebig vorwärts und rückwärts bewegen kann: Dieser Weg ist zum Beispiel bestimmt durch ein Haus, ein Feld, einen Tempel, den Abstand zwischen zwei Säulen. An diese Orte werden mit verschiedenen Inhalten ausgestattete Bilder geheftet. Es gibt Bilder für Dinge und Bilder für Wörter. Um das Erlernen der Reihenfolge von Orten zu erleichtern, sollen beispielsweise an jeden fünften Ort Zeichen für die Zahl „Fünf“ angebracht werden.⁵

Die klassische Gedächtniskunst wird seit der Renaissance mit magischen Denksystemen verschiedener Herkunft, der Astrologie, der hebräischen Cabala, der hermetischen Philosophie und nicht zuletzt Schriften wie dem Faustschen Höllenzwang und seinen Vorläufern verbunden. Im Unterschied zur klassischen Gedächtniskunst beansprucht die magische Gedächtniskunst nicht nur das Erinnern im Gedächtnis gespeicherter Dinge und Wörter, sondern in letzter Konsequenz Erkenntnis präexistenter Ideen und somit Gotteserkenntnis und magische Naturbeherrschung⁶. Dieser

Anspruch läßt sich in den Gedächtnistraktaten von Giordano Bruno („De umbris idearum“ 1582, „Ars Reminiscendi“ 1583)⁷, Robert Fludd („Utriusque Cosmi“ 1617-1623) und Jean Belot („Œuvres“ 1640)⁸ nachweisen – um nur drei umstrittene und im 17. Jahrhundert viel diskutierte Autoren zu nennen.

Bereits die mit Bildern arbeitende klassische Gedächtniskunst war äußerst kompliziert und mochte Unkundigen als Magie erscheinen. Weit komplizierter aber ist eine offenbar auf korrumpierten antiken Mnemoniktraktaten beruhende kurzschriftartige Gedächtniskunst, die mit Piktogrammen komplexe Inhalte verkürzt darstellte.⁹ Yates vermutet, daß die im Mittelalter und in der Renaissance weit verbreitete „Ars Notoria“ hier ihren Ursprung hat. Johann Hartlieb nennt sie 1456 im „Buch aller verbotenen Kunst“: „ain kunst, heißt notarey, das ainer durch ettlich wort, vigur und character alle kunst lernen macht.“¹⁰ Im 15. Jahrhundert kursierte die „Ars Notoria“ handschriftlich und wurde Salomon, Apollonius von Tyana oder auch Vergil zugeschrieben, in dessen Grab – dem Topos von der Findung von Weisheitsschriften im Grabe des Weisen entsprechend – ein Buch mit dieser Kunst gefunden wurde.¹¹

Diese „Ars Notoria“ oder „Heilig-Geist-Kunst“¹² enthält lange zungenbrecherische Gebete, deren Sprache als chaldäisch vorgestellt wird oder auch als aus der chaldäischen, hebräischen und griechischen Sprache gemischt. Die Bedeutung der Wörter wird nicht angegeben, im Gegenteil, sie sind, wie der Autor unterstreicht, „unübersetzbar“. Die magische Wirkung ergibt sich aus der Meditation über eines der vorgeschriebenen Gebete aus magischen Wörtern und eine „Figur“, die nicht näher beschrieben wird.¹³

„Figuren“, oder „Characteres“, also piktographische Merkzeichen, werden auch im „Heptameron“ des Pietro di Abano (1250-1315?) und in dem in den Paracelsusumkreis gehörigen „Buch Arbatel“¹⁴ erläutert. Im „Heptameron“ lehrt Pietro di Abano die Erstellung von magischen Kreisen als Kombination aus „Characteres“, magischen Gebeten und Verrichtungen, die der Sympathielehre folgend den entsprechenden Planetendämonen zukommen und sie günstig stimmen.¹⁵ Die Sympathielehre wurde zuerst in der Antike (Firmicus Maternus, „Mathesos libri VII“ 335/337 n.Chr.) formuliert und in den magischen Schriften eines Pietro di Abano, bei Agrippa von Nettesheim¹⁶, im „Buch Arbatel“ und nicht zuletzt in der neu entstehenden Faust-Literatur weiterentwickelt. Die Lehre von der Sympathie der Planeten zu bestimmten Orten, Pflanzen, Tieren, Temperamenten und ihrer wechselseitigen Beeinflussung ist Grundprinzip eines Weltbildes, in dem Mikrokosmos und Makrokosmos in Analogieschlüssen erklärt werden. Die Sympathiereihen reichen in unendlichem Band, auch Ring Platons oder Kette Homers¹⁷ genannt, von der untersten Hölle bis in den Himmel hinein. Gute wie böse Dämonen sind in strenger Hierarchie den Planeten zugeordnet. Angeführt wird die Hierarchie von den sieben Erzengeln, denen jeweils ein Planet untergeordnet ist. Entsprechungen der Sterne finden sich im Bereich der Minerale, Pflanzen und Tiere wie im Bereich der Zeichen und künstlich hergestellten Dinge, die Talismancharakter annehmen – bis hin zu Kunstobjekten. So lehrt Hermes Trismegistos im „Liber de hella“, daß unter bestimmten Sternkonstellationen Statuen, Idole und andere Bilder zu „künstlichen Göttern“ hergestellt werden können, die dann auch den „Glanz der Gottheit“ durch die himmlischen Geister oder die Sterne erhalten.¹⁸

Im „Buch Arbatel“ sind die den Planetengeistern zugehörigen piktographischen „Characteres“ dargestellt, die zur Beschwörung der Geister nützlich sind. Wie gebetet werden muß und über welche Kräfte diese Geister im Rahmen der himmlischen Hierarchie verfügen, wird ebenfalls berichtet. Die in den magischen Kreisen verwendeten Piktogramme sind den als „Sternenschrift“ verstandenen Sternbahnen verwandt und nach Pietro di Abano auch aus ihnen entwickelt.¹⁹

Künstliche, natürliche, lebende und tote Dinge haben unterschiedliche Wirkkräfte. Schriftzeichen und „Namen“ haben besonders starke Wirkung, sind sie doch Zeichen menschlichen Geistes, so wie in Analogie dazu die „digitu dei“, mit dem Finger Gottes geschriebene „Sternenschrift“ auf göttlichen Geist und Willen verweist, wie Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert bemerkt.²⁰ Gefährlich wird es aber, wenn die Schriftzeichen gänzlich unverständlich sind – dann ist zu befürchten, daß das „Krikelkrakel“²¹ teuflischen Ursprungs ist.

Dieser Überblick über die bekanntesten magischen Schriftquellen seit Pietro di Abano zeigt, daß die Kunst, magische Kreise mit mnemonischen Schriftzeichen zu erstellen und sie dadurch talismanartig aufzuladen, nicht nur im Volksglauben präsent war, sondern von Gelehrten wie Pietro di Abano im beginnenden 14. Jahrhundert, von Agrippa von Nettesheim im frühen 16. Jahrhundert und – in ablehnender Haltung aber mit skeptischer Faszination – auch noch von dem Jesuiten Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert diskutiert wurde. Zentrales Anliegen all dieser magischen und mnemonischen Versuche ist die Inspiration – ob sie nun über Dämonenbeschwörung, Herabziehung der Planetenkräfte oder über eine mnemonische Form methodischer Suche nach Erkenntnis erlangt wird.

Die drei ausgewählten magischen Szenen, Frans Franckens *Hexenküche* von 1606, Giovanni Benedetto Castigliones *Circe mit den Begleitern des Odysseus* von 1651 (?) und Johann Heinrich Schönfelds *Schatzgräber vor Römischen Ruinen* von 1662, thematisieren die Anwendung des mit dem Zirkel geschlagenen magischen Kreises mit magischen Schriftzeichen und einer Kombination aus künstlichen, natürlichen, lebenden und toten Dingen, die alle einen definierten Zeichencharakter haben. Dieses magische Beiwerk im Kontext der dargestellten Szenen grenzt das Spektrum der Deutungsvarianten ein und läßt den Schluß zu, daß die drei Szenen in ein kosmisches System gebettet sind, das himmlische und höllische Hierarchien den Planeten zuordnet, und entsprechend moralisch unterschiedlich bewertete Magiearten bezeichnen, nämlich „schwarze“ verbotene Magie – „magia illicita“ – und „weiße“ erlaubte – „magia licita“²². Die seit Pseudo-Dionysius von Areopagita bekannte Vorstellung der himmlischen Engelshierarchien wurde in der magischen Literatur ausführlich diskutiert und um die Vorstellung von Elementargeistern erweitert.²³ Die höllischen Hierarchien fanden besonders im Rahmen der Faust-Literatur seit der Wende zum 17. Jahrhundert neues Interesse.

Das Decorum der drei Szenen ist offensichtlich nach Regeln der Sympathielehre ausgewählt. Bereits Lomazzo hat 1580/84 in seiner Kunsttheorie zur „Idea del tempio della pittura“ die antike Modus- und Decorumstheorie um eine astrologische Komponente erweitert, indem er sieben „maniere“ benannte, die er auf die sieben Pla-

neten bezog.²⁴ So sind in allen dreien der folgenden magischen Szenen Versatzstücke aus der jeweiligen Sympathiereihe der Planeten Sol, Luna und Merkur auszumachen: die glänzende Rüstung und die solaren Tiere bei der „Circe“ Castigliones, die „Kugelteufel“ in Frans Franckens *Hexenküche*, und die alchemistischen Metaphern in Schönfelds „Schatzgräbergemälde“.

Frans Francken spielt in seinem Gemälde *Hexenküche* von 1606 (Abb. 1) auf eine frühe Fassung des Faustschen Höllenzwanges²⁵ und auf lunare Magie an.

Auf dem Kamin der *Hexenküche* ist in der oberen Reihe der Name „Doctor Fovtvs“ zu lesen, dann folgt ein Hexagramm, „Schoiti(?)“ in der zweiten Reihe folgen die Namen „Joannes De Luna“ und nach einem weiteren Hexagramm „Wagener“.



Abb. 1 Frans Francken, *Hexenküche*, 1606
Victoria & Albert Museum, London

Eine Anspielung an den Zauberer Faust und seinen Famulus Wagner ist offenkundig, allerdings eher im Hinblick auf allgemeine Vorstellungen von Beschwörungsmethoden mit Hilfe eines „Höllenzwanges“ als im Hinblick auf eine bestimmte Szene der Faustlegende.

Die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel besitzt ein Kräuterbüchlein, das dem Titel nach dritter Teil eines Zauberbuches ist, das Vorlage dieses Gemäldes sein könnte. Der „dritte Teil“ von „Johann Fausten Gauckel-Tasche“ wurde 1621 von einem gewissen Johann de Luna, Schüler des Faustfamulus Wagner herausgegeben. Der erste Band gleichnamigen Titels vom gleichen Herausgeber erschien bereits 1607, kaum ein Jahr nach Fertigstellung des Gemäldes.²⁶ Der Text enthält Anleitungen zum magischen Gebrauch von Kräutern,

die der Sympathielehre folgend bestimmten Planeten und Sternzeichen zugeordnet sind. Der Titel des ersten wie des dritten Bandes verspricht Anleitung zum „Träume auslegen, weissagen, verschlossene Thüren öffnen, [...] Weiber und Jungfrauen zur Liebe bewegen“. Das Titelkupfer zeigt verschiedene Kontakte Fausts mit dem Teufel: Faust im Gespräch mit dem Teufel, Faust fliegt mit Hilfe des Teufels, Faust stürzt beim Flug ab. Der Text des „dritten Teiles“ enthält allerdings keine weitere Anspielung an den Teufel, nur Verweise auf die astrologische und sympathetische Zuordnung der Kräuter zu den Planeten. Wesentlicher Anteil ihrer hilfreichen oder verderblichen Wirkung wird ihrer Stellung im Tierkreis zugeschrieben. Befindet sich der Planet zum Zeitpunkt der Anwendung des Krautes in seinem Haus, im Fall,

in der Erhöhung und in welcher Konstellation mit anderen Planeten? „Obgeschriebener Kräuter Wirkung auch seyn/nach dem es in einem guten oder bösen Zeichen geschicht“.

In Franckens Gemälde findet das „Kochen“ des magischen Hexentranks im Hintergrund der Szene statt. Während alte Hexen in einem großen Kessel den Liebestrank oder ähnliches herstellen, treten junge Hexen hinzu, zoomorphe Teufel neben ihnen. Im Vordergrund spielt sich die eigentliche Beschwörungsszene um den magischen Kreis herum ab.

Der intime Charakter des kleinen Kabinettstückes bot sich für die in doppelter Hinsicht provokanten Szenen an, wird doch zum einen weibliche Erotik mit Hexerei in Verbindung gebracht und zum anderen Hexerei und Teufelswerk als Faszinosum dargestellt. Die Verführbarkeit des Bildbetrachters wird dadurch impliziert, daß die zentralen Gestalten der Hexenküche, zwei junge Hexen, ihn durch gerichtete Blicke in das Geschehen mit einbeziehen. Eine der Hexen blickt den Betrachter direkt an, während die andere den Blick weiterleitet auf den magischen Kreis, auf den sie selbst schaut. Im Kreis, der aus einem Zirkelschlag gebildet und mit magischen „Characteres“ versehen ist, liegen drei Totenköpfe und Herzen, ein Messer mit einem Zettel, auf dem etwas geschrieben ist. Am Rande des Kreises steht aufgeklappt ein Lehrbuch zur Chiromantie²⁷ vor einem Tisch mit schwarzem Tischtuch, das mit Zauberzeichen geschmückt ist. Diese Zauberzeichen sind ebenso wie die Pictogramme des magischen Kreises den „Characteres“ des „Buches Arbatel“²⁸ oder der Höllenzwangsschrift, die auch zur Beschwörung der Teufel, die etwa Schätze oder schöne Frauen herbeibringen sollen, vergleichbar.²⁹ Das aufgeklappte Chiromantiebuch und das Zauberbuch, das die Alte am schwarzgedeckten Tisch liest, enthalten weitere Zauberzeichen. Offenkundig benutzen die Hexen Zauberbücher in der Art von „Johann Fausten Gauckeltasche“, zumal die Kamininschriften Faust, Wagner und De Luna gewissermaßen als Meister beschwören.

Der zufällig oder auch suggestiv gewählte Name des Faust-Herausgebers, „De Luna“, weckt Assoziationen an die traditionellen Beschwörungsmodalitäten hervor: leben doch die niedersten von Menschen beschwörbaren Dämonen per definitionem unterhalb oder auf dem Mond, während die nächtliche Herrschaft des Mondes den günstigsten Zeitraum für das Hexenwesen bedeutet. Ausführlich berichtet Pictorius von Villingen „von den sublunaren Dämonen, oder über den Ursprung, die Namen, Verrichtungen, Täuschungen, die Macht, die Weissagungsgabe und die Wunder dieser Geister, sowie über die Mittel, durch welche sie vertrieben werden“³⁰ und Agrippa erläutert, „Wie die ganze sublunare Welt und was sich auf ihr befindet, den Planeten zugeteilt ist“.³¹

Von anderem Charakter als die jungen Hexen Frans Franckens ist die „Circe“ Giovanni Benedetto Castigliones (Abb. 2). Ihre Physiognomie vermittelt die Erhabenheit einer antiken Göttinnengestalt. Sie sitzt inmitten antiker von Pflanzen überwuchelter Ruinen, magische Bücher und Zauberrollen liegen innerhalb des Zauberkreises, dessen Symbole ähnlich magische „Characteres“ vertreten, wie sie etwa im „Buch Arbatel“³² beschrieben und abgebildet werden.

In der Literatur wurde Circe häufig mit Melancholia verwechselt, und in der Tat stützt sie ihr Haupt im „Melancholia-Gestus“ auf die rechte Hand, in der linken hält sie den Zauberstab. Die Verwechslung wird weiter gestützt durch die in Gestus, Physiognomik und Kleidung verwandte Darstellung mit der etwas früher entstandenen „Melancholie“ (1645-46) Castigliones.³³ Auch Hund, Katze, Eule und Pfau sowie die Ruinen als Ort des Geschehens sprechen zunächst für eine Zuordnung unter die Regentschaft des Planeten Saturn,³⁴ die hier aber von der Regentschaft des Sol/Apollon überlagert wird:

Die nachdenkliche Zauberin ist als Circe identifizierbar, obgleich die dargestellten Tiere nicht die bei Homer erwähnten sind. Im 10. Gesang der Odyssee wird die Verwandlung der Gefährten des Odysseus in Schweine beschrieben. Ein Schwein

ist nicht zu sehen, sondern ein Hund, ein Widder, ein Schaf, ein Bock, ein Hirsch, ein Pfau und eine Eule. Die Zauberin ist von deutlichen Anspielungen an solare Magie und Astrologie umrahmt. Einige der Tiere sind solare Tiere,³⁵ wie der Widder und der Ziegenbock. Der Widder ist zudem im astrologischen Sinne das erste kardinale Zeichen des Tierkreises, unter dessen Regentschaft man – wie im vierten Buch



Abb. 2 Giovanni Benedetto Castiglione, *Circe mit den Begleitern des Odysseus*, 1651, Stadel, Frankfurt

der „Occulta Philosophia“ vermerkt ist – mit der Beschwörung guter Geister beginnt und unter dessen Regentschaft Robert Fludd ebenfalls die Einrichtung des magischen Gedächtnistheaters im kosmischen Kreis vorstellt.³⁶ Die Regentschaft des Saturn – auf die Circe in ihrer „Melancholia-Haltung“ hinweist – ist im „Widder“ im Fall, die des Sol dagegen ist erhöht. Die anderen Tiere sind mehrdeutig, mehreren Planetenkonstellationen zuzuordnen und hierdurch auch in ihren Temperamenten bestimmt. Sie kennzeichnen offenbar – ganz im Sinne der Physiognomielehre³⁷ – die ursprünglichen Temperamente der Gefährten des Odysseus. Die Rüstung im Vordergrund gehörte offenbar einem der jetzt als Tier anwesenden Männer. Kämpfende Männer in Rüstung finden sich auch unter den Planetenkindern des Sol.

Die mythische Circe gilt als Tochter des Sol/Apollon. Auf diese Beziehung zu Sol/Apollon deutet in der Radierung Castigliones die von Circe ausgehende solare Aura hin, die die hinter ihr befindliche Höhle nur noch als Rahmen, nicht mehr als Tiefenraum empfinden lässt. Zu den Eigenschaften des Sol/Apollon und seiner von ihm abhängigen Planetenkinder gehören Forschergeist und Offenlegung des Verborgenen. In diesem Sinne hat Giordano Bruno der Circe einen mnemonischen

Sonnengesang in den Mund gelegt, in dem die guten und schrecklichen Eigenschaften des Sol aufgezählt werden. In der Schrift „Umbræ Rationis“ (1582) läßt Bruno durchblicken, daß die Verwandlung der Gefährten des Odysseus nicht als verwerfliche Zauberei zu gelten habe, sondern im Gegenteil die Tierähnlichkeit der Menschen offengelegt habe – also der Wahrheit diene. Genau diese Auffassung von Circe als „Verkünderin der Wahrheit“ scheint Castiglione ins Bild gesetzt und damit ihren solaren Charakter betont zu haben.

In mnemonischem Sinne vermittelt Castigliones Circe durch eine mit Sol/Apollon verbundene Bilderreihe von Dingen, Lebewesen, dämonischen Kräften, Kenntnis von der Struktur der solaren und saturnischen Sympathien und Wirkweisen, die in allen drei Naturreichen beliebig ausgeweitet werden könnte.

Johann Heinrich Schönfelds Gemälde *Schatzgräber in römischen Ruinen* von 1652 (Abb. 3) vermittelt durch das Bild der materiellen Schatzhebung eine alchemistische Erkenntnissuche³⁸. Schatzhebung und arkadische Idylle sind in einem Bild vereint. Die arkadischen Jünglinge lagern um den magischen Kreis herum, als sei seine Schutzfunktion für sie bedeutungslos.³⁹ Innerhalb des magischen Kreises um die Verliesöffnung befinden sich nur der kniende Ignudo, der den Schatz annimmt, und ein weiterer Schatzheber im Grabverlies, von dem man nur die den Schatz hinaufreichenden Hände sieht. Im alchemistischen Kontext hat der magische Kreis eine andere Funktion als die des Schutzes vor bösen Geistern oder ihre Beschwörung. So sind in diesem Kreis die Schriftzeichen durch magische Gegenstände ersetzt. Die magischen Utensilien des Kreises bestehen aus einer Kombination aus lebenden, toten, natürlichen und künstlichen Dingen, darunter ein Menschenschädel, auf dem ein Papier mit der Aufschrift „AZOT“ liegt.

Der alchemistische Begriff „AZOTH“ als Synonym für den Mercurius charakterisiert im hermetisch-alchemistischen Sprachgebrauch seit Paracelsus das Wandlungsprinzip schlechthin. Der alchemistischen Lehre zufolge wird es aus Anfangs- und Endbuchstaben der drei Heiligen Sprachen gebildet. Es benennt Anfang und Ende des alchemistischen Prozesses, impliziert den Weg dorthin in verschiedenen Wandlungsstufen⁴⁰ und spielt gleichzeitig auf eine Analogie zwischen Christus und dem zu suchenden Stein der Weisen an.

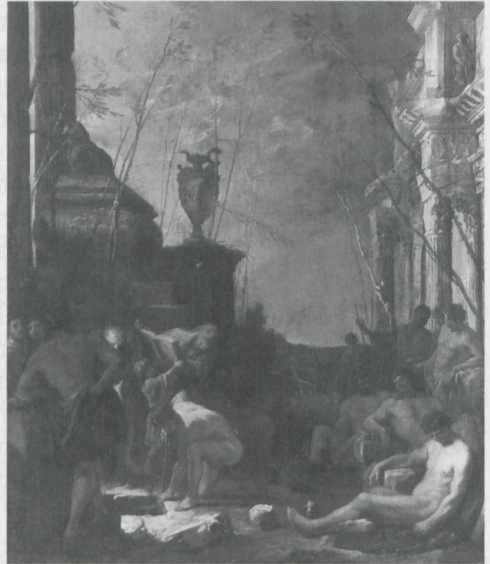


Abb. 3 Johann Heinrich Schönfeld, *Schatzgräber vor Römischen Ruinen*, 1662, Staatsgalerie, Stuttgart

„AZOTH“ ist wie eine magische Beschwörungsformel auf einen Zettel geschrieben und auf den Totenkopf gelegt. Oswald Crollius definiert, wie die Magie der Worte im 17. Jahrhundert verstanden wird. Demnach sind Worte „unsichtbare Körper“, die wie die Medizin durch Gottes „ES WERDE“ helfen. Diese „Characterische Chur“ wirkt durch „außgesprochene/ggeschriebene/eingegrabene und an den Halß gehenckte Wort“.⁴¹

In nicht alchemistischen Kontexten kommt dem Totenschädel meistens eine Vanitassymbolik zu, die hier überlagert wird von der Symbolik des alchemistischen Prozesses.⁴² Der „Totenkopf“ oder das „CAPUT MORTUUM“ bezeichnet den Rückstand in der Destillierblase, wenn der „Geist“ vom „Körper“ getrennt ist. Die alchemistische Schrift *Rosarium Philosophorum* (1550) lehrt den alchemistischen Prozeß als verschiedene Stufen einer Trennung und Wiedervereinigung von Geist und Körper. Die letzte Stufe wird mit der Auferstehung Christi verglichen.

Eine „Aufschwörung“ des Namens AZOTH auf den Totenkopf würde demnach in einer Mischung aus magischem und alchemistischem Verständnis eine Wiedervereinigung von Geist und totem Körper bewirken. Die Vermutung, daß der alchemistische Begriff „Azoth“ in Verbindung mit dem Totenkopf programmatisch in das Gemälde integriert wurde, wird dadurch unterstützt, daß sich noch weitere Metaphern für den alchemistischen Prozeß finden lassen.⁴³ Der Prozeß der Läuterung, um den „dunklen Stein“ zu finden, scheint das eigentliche Thema des Gemäldes zu sein. Durch das Prinzip der Schatzsuche und die Zuordnung zur Alchemie ist die Szene in der Planetenkindschaft des Hermes-Mercurius zu lokalisieren.

Frans Franckens *Hexenküche* kann mit einem lunarischen und zugleich „sublunarischen“ System in Verbindung gebracht werden. Der Verweis auf Faust und „De Luna“ legen nahe, an systematische Beschwörungsmodalitäten zu denken, die nächtliche Hexenfahrten der Luna/Diana zuordnen. Die dargestellten Teufel wie auch die Elementargeister leben unterhalb des Mondes, sind also „sublunarisches Dämonen“.

Castigliones Circe vertritt als Solare Göttin ein solares System und der Regent der Schönfeldschen Schatzhebung ist zweifellos Hermes/Mercurius in seiner Doppelfunktion als Planetenherrscher und Prinzip alchemistischer Wandlung.

Die vorgestellten magischen Szenen folgen in ihrer Komplexität mnemonischen Strukturen. In vergleichbarer Weise wie etwa die Einzelszenen der Kalenderzyklen eines Palazzo Schiffanoia oder des Paduaner Salone⁴⁴ können sie an definierbaren Orten des kosmischen Systems zu einer bestimmten Zeit memoriert werden. Ihr spezifischer Ort, wie der Zeitpunkt, den sie markieren, ist abhängig von der Zuordnung zu dem jeweiligen Planetenherrscher. Er bestimmt wiederum abhängig von seiner Stellung im Tierkreis Temperament und Sympathie. Diese systematische Zuordnung aller Dinge des Mikrokosmos zum Makrokosmos wird im 16. Jahrhundert von Lomazzo in die Kunsttheorie übersetzt. Modus und Decorum eines Bildes werden ebenfalls der Regentschaft eines Planeten untergeordnet.⁴⁵

Die systematische Anhäufung von Versatzstücken der einzelnen Sympathiereihen macht die drei vorgestellten Szenen selbst gewissermaßen zum Medium magischer

Beschwörung – sie erhalten talismanartigen Charakter. In diesem Sinne können sie als Kulissen eines magischen Gedächtnistheaters fungieren, indem sie dazu angelegt sind, die kosmischen Strukturen zu memorieren.

Die Entwürfe eines Giordano Bruno, Giulio Camillo oder Robert Fludd für das magische Gedächtnistheater verknüpfen dieses mit der Systematik der Astrologie. Im Rahmen eines astrologischen Kalendersystems mit seinen zwölf Tierzeichen, den Tag- und Nachthäusern der Planeten, finden folglich Szenen, die der Sympathielehre entsprechend zur „Sympathiereihe“ eines bestimmten Planeten angehören, ihren logischen Ort. Je nach ihrer Zuordnung zu gut oder schlecht beleumundeten Sternzeichen und Planetenhäusern erfahren sie zudem eine moralische und nicht zuletzt prophetische Ausdeutung.

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et MINORIS METAPHYSICA, PHYSICA ATQVE TECHNICA HISTORIA (...)* 1617-1623.

Der Kupferstich „De Tripl. Anim. in Corp. Vision“ in Robert Fludds Werk „Utriusque Cosmi“, illustriert, wie Fludd sich den magischen Erkenntnisprozeß vorstellt. Im 17. Jahrhundert wurde die „magische“ Gedächtniskunst vor allem durch Robert Fludd⁴⁶ weiterentwickelt. Fludd zeigt in seinem Traktat, daß die mnemonische Methode als Erkenntnisssystem dem System von Mikro- und Makrokosmos innewohnt.

Grundlage von Fludds Denken sind die christliche Cabala, wie sie der Franziskaner Francesco Giorgi (1466-1540) in „De harmonia mundi“ (Venedig 1525) darlegt⁴⁷, und die christianisierte Form der „Hermetischen Schriften“, die er für die altägyptische und vorsintflutliche Weisheit des legendären Hermes Trismegistos hält, obgleich Casaubon sie bereits 1610 als Fälschungen christlicher Autoren des zweiten Jahrhunderts erkannt hatte, die mit dem altherwürdigen Namen des Hermes Trismegistos ihre Nachbarn beeindrucken wollten.⁴⁸

Fludds Werk ist reich illustriert und die Darstellungen sind von ihm selbst ausführlich erläutert.

Der Kupferstich verbildlicht Fludds abstraktes Gedankenmodell: Erkenntnis – auch Gotteserkenntnis – funktioniert nach einem System von Analogien. Ganz im Sinne christlicher Cabalistik versteht Fludd die menschliche Seele als dreifaltig, da auch Gott dreifaltig sei. Inspiration geschieht aus einem Zusammenspiel der drei Seelenteile, aus sinnlicher Wahrnehmung, Vernunft und Erinnerung. Fludds Modell zeigt die Struktur und Systematik von Wahrnehmungs-, Imaginations-, Denk- und Erkenntnisvorgängen. Hier geht Fludd bereits einen anderen Weg als Agrippa von Nettesheim, der Inspiration immer als Eingebung durch Dämonen versteht.⁴⁹ Graphisch wird die außerhalb des Menschen befindliche sinnliche Welt,⁵⁰ der „Mundus sensibilis“, als Diagramm aufgefaßt, dem der „Mundus Imaginabilis“, als in der „Anima Sensitiva et Imaginativa“ imaginierte Widerspiegelung dieser Welt entspricht. Dieser im Vorderkopf befindliche Seelenteil wird auch „oculus imaginationis“ genannt.⁵¹

Die erkennende Seele, die „Anima Cognitiva et Aestimativa“,⁵² hat ihren Sitz im Oberkopf direkt unterhalb der Schädeldecke. Sie ist durch Vernunft „ratio“, Ver-

stand „intellectus“ und Geist „mens“ direkt mit dem „Mundus Intellectualis“, mit der Welt Gottes und der Engel verbunden. Da der Mensch selbst „Mens/Geist“ besitzt, kann er auch ohne Vermittlung durch die Engelshierarchien direkt mit dem göttlichen Geist in Kontakt treten und somit Erkenntnis der präexistenten Ideen erlangen (Abb. 4)⁵³. „Gott ist wahrhaftig innen“ sagt Fludd, „Die Welt aber ist außen“ – „Sed mundus est exterior, Deus verò est interior“.⁵⁴



Abb. 4 Fludd, *Utriusque Cosmi*, II, 1619, S. 217: „De tripl. Anim. in Corp. vision.“, Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln

In jenem Teil der Seele im Hinterkopf, der „Anima Memorativa et Motiva“ genannt wird, werden – so Fludd – die Objekte der Visionen verborgen, überwacht und erinnert und zwar sowohl Objekte der sinnlichen Welt wie deren Imagination und der geistigen Welt des Göttlichen, des „Mundus Intelligibilis“.

Das magische Gedächtnis funktioniert nach Fludd also in der Weise, daß in einem ersten Schritt die wahrgenommene Welt imaginiert und im Gedächtnis aufbewahrt wird. Durch die direkte Verbindung zum göttlichen Geist sind im Gedächtnis auch Visionen präexistenter Ideen vorhanden, die systematisch erinnert und erkannt werden können.

Die Vorstellung, wegen der Gleichheit des menschlichen und göttlichen Geistes

und durch systematisches Ausnutzen der Gedächtniskunst Erkenntnis der präexistenten Ideen erhalten zu können, verspricht letztlich unbegrenzte Macht über die Natur, wenn der Mensch seine Kunst anwendet.

Wie Visionen präexistenter Ideen systematisch hervorgeholt werden können ist Thema in Fludds Mnemonik-Traktat. Fludd unterscheidet seine Gedächtniskunst in zwei unterschiedliche Typen, nämlich die „ars quadrata“ und die „ars rotunda“ (Abb. 5)⁵⁵, von denen er die „runde Kunst“ in seiner Terminologie als die „natürliche“ bezeichnet. Die „ars rotunda“ entspricht dem Makrokosmos, ihre Gedächtnisorte sind die zwölf Häuser des Tierkreises und die Bahnen der Planeten. Sie ist der „ars quadrata“ als der künstlichen, für die Kenntnisse der Astralmagie⁵⁶ nicht nötig sind und die der klassischen unmagischen Mnemonik entspricht, übergeordnet. Fludds Ausführungen zum „orientalischen“ und „okzidentalischen“ Theater und seine Beschreibung der dargestellten Gedächtnisbühne mit Säulen, Maueröffnungen, Toren und einem Erker über dem Mittelportal der Bühnenrückwand, (Abb. 6)⁵⁷ bringt Yates mit dem Shakespearschen Globe-Theater in Verbindung.⁵⁸ Auf dem Er-

ker der Fluddschen Bühne ist ein Schild mit der Aufschrift „Theatrum Orbi“ angebracht. Yates vermutet, „daß der Dativ (orbi!) beabsichtigt ist und daß die Inschrift besagen soll, daß dies nicht ein „Theater der Welt“, sondern eines der Theater oder

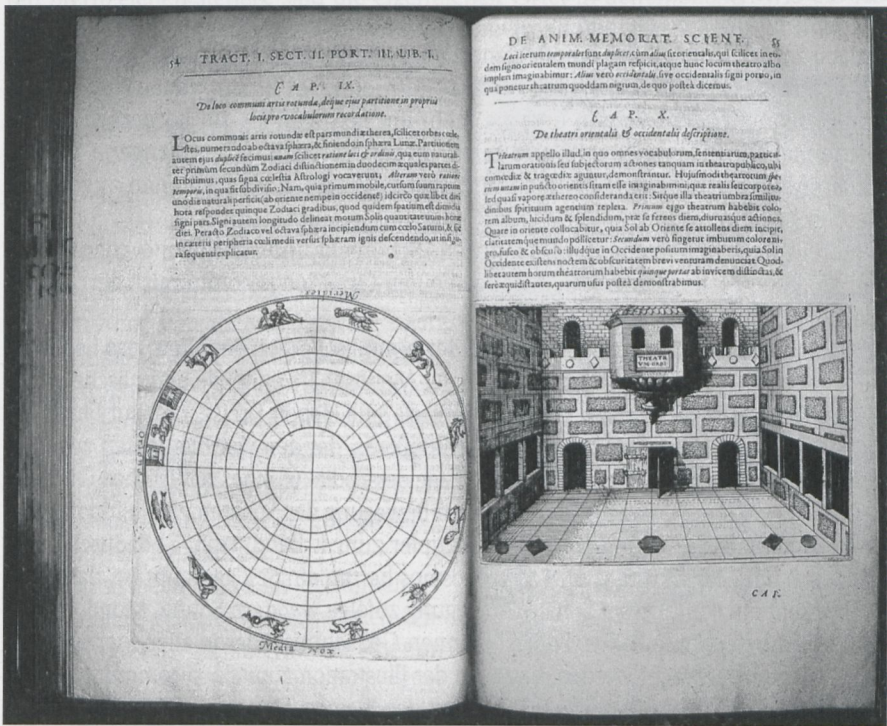


Abb. 5 Fludd, Utriusque Cosmi, 1617, S. 54: „De loco communi artis rotundae, deque ejus partione in propriis locis pro vocabulorum recordatione“

Abb. 6 Fludd, Utriusque Cosmi, 1617, S. 55: „De theatri orientalis & occidentalis descriptione“

Bühnen ist, die in der Welt, das heißt, in dem auf der gegenüberliegenden Seite gezeigten Himmel, ihren Ort finden sollen.⁵⁹ Die „ars quadrata“ ist geeignet, mit realen Räumen verknüpft zu werden. Sie ist Grundlage für das Konzept von Gedächtnistheatern.

Die „runde Kunst“ dagegen vermittelt Fludd zufolge das magische Konzept der Mnemonik: sie entspricht dem Makrokosmos, während die „quadratische“ dem Mikrokosmos entspricht.

In der „ars rotunda“ werden in den leeren Orten der Sphären magisch aufgeladene oder talismanartige Bilder memoriert, Abbilder der Gestirne, „Statuen“ von Göttern und Göttinnen, Bilder von Tugenden und Lastern, die nach hermetischer Methode von magischen Kräften beseelt sind. „Zur höchsten Vollendung der Gedächtniskunst wird die Phantasie auf zweierlei Weise betätigt. Die erste geschieht mit Hilfe der

Ideas, die von körperlichen Dingen unabhängige Formen sind, wie Geister, Schatten (umbræ), Seelen und so weiter, auch Engel, die wir vorwiegend in unserer *ars rotunda* verwenden. Wir verwenden das Wort *ideas* nicht auf dieselbe Weise wie Plato, der es gewöhnlich für den Geist Gottes verwendet, sondern für etwas, das nicht aus den vier Elementen zusammengesetzt ist, also sozusagen für geistige und einfach in der Vorstellung empfangene Dinge, zum Beispiel für Engel, Dämonen, die Abbilder von Gestirnen, Bilder von Göttern und Göttinnen, denen himmlische Kräfte zugeschrieben werden und die mehr am geistigen als am körperlichen Wesen teilhaben; in ähnlicher Weise auch in der Vorstellung empfangene und in Schatten umgewandelte Tugenden und Laster, die auch als Dämonen angesehen werden.“⁶⁰

Die drei magischen Szenen von Francken, Schönfeld und Castiglione könnten genau an dieser Stelle, nämlich dem „allgemeinen Ort – locus communis“ der „ars rotunda“ eingepaßt, memoriert sein.

Dieser „locus communis“ ist nach Fludd der himmlische Teil der Welt, das heißt der von der achten Sphäre aus gezählte und in der Mondsphäre endende himmlische Orbis. Eingeschlossen in die Sphäre mit dem Tierkreis sind sieben Kreise, die laut Fludd die Planetensphären repräsentieren, und ein Mittelkreis, der den vier Elementen zugeordnet ist. Fludd zufolge ist hier auf der Grundlage des Zodiakus eine „natürliche“ Ordnung der Gedächtnisorte dargestellt und durch die Bewegung der Sphären eine temporale.

Diese temporale Bewegung wird im Titelkupfer zum 1. Band (Abb. 7) dadurch angezeigt, daß um Makrokosmos und Mikrokosmos herum ein Seil gespannt ist, das Chronos als Zeitgott zieht. Dieser Sphärenbewegung zufolge wandern Sonne, Mond und die Planeten durch den Zodiakus. Folglich können Gedächtnisbilder in allen Sternzeichen des Zodiacus angebracht werden, wie es in der Illustration zum „loco communi artis rotundæ“ (Abb. 5) im Zeichen des Widders mit den kleinen Theatern rechts und links geschehen ist. Wie der Widder, so kann jedes Sternzeichen im zeitlichen Ablauf Ort eines Theaters sein und mit seinem Typus entsprechenden Gedächtnisbildern ausgestattet werden. Gleichmaßen können die „leeren Orte“ der Planetensphären mit Gedächtnisbildern besetzt werden, die der Sympathielehre folgend dem jeweiligen Planeten und Tierzeichen entsprechen. Durch die temporale Veränderung der Gedächtnisorte innerhalb eines astrologischen Wirksystems ist diese Variante der klassischen Gedächtniskunst magisch und prophetisch ausdeutbar und war daher von Anfang an umstritten. Die Gedächtnisbilder sind durch ihre Lokalisierung innerhalb des astrologischen Systems magisch aufgeladen und talismanartig. Bruno, Camillo und Fludd sprechen von diesen Abbildern der Gestirne, „Statuen“ oder Gemälden von Göttern und Göttinnen, Bildern von Tugenden und Lastern, die von magischen Kräften beseelt sind, und deren Herstellung bereits im Asclepius beschrieben wird.⁶¹

Resumée

In den magischen Szenen Franckens, Castigliones und Schönfelds werden Informationen nach mnemonischer Methode komprimiert. Es genügt, einzelne Versatzstücke aus einer sympathetischen Reihe zitathaft zusammenzustellen – hier

aus den Sol, Luna und Merkur zugehörigen Tieren und Pflanzen – um den Ort der Bilder innerhalb der Fluddschen Sphären der „ars rotunda“ zu bestimmen. Fludds kleine Theater im Zeichen des Widders, die nach und nach in jedem anderen Sternzeichen stehen, sind die eigentlichen Orte, in denen Szenen wie die *Hexenküche* Frans Franckens, z.B. unter der Regentin Luna, Castigliones „Circe“ unter dem Regenten „Sol“ oder Schönfelds *Schatzgräber in Römischen Ruinen* unter dem Regenten Hermes-Mercurius memoriert werden könnten.

Magische Kreise bedienen sich mnemonischer Strukturen auf zweidimensionale Weise, indem mittels talismanischer Piktogramme diejenigen Dämonen herbeizitiert und bezwungen werden, die nach der Sympathielehre angesprochen sind. Die Piktogramme können durch körperhafte Talismane aus den drei Naturreichen ergänzt oder ersetzt werden. Magie ist letztlich – wie Biedermann⁶² präzisiert – die Aktivierung bereits anlagemäßig vorhandener Sympathien.

Gedächtnistheater sind als dreidimensionale Gebilde gebaut worden – auch Studioli fungieren als solche. Sie dienen dazu, Versatzstücke der entsprechenden zu memorierenden Reihe zu sammeln – von diesen visuell erfahrbaren Dingen ausgehend, werden weitere komplizierte Zusammenhänge aus dem Gedächtnis hervorgeholt. Nirgendwo wird der Begriff des „Gedankengebäudes“ so deutlich umgesetzt wie im Gedächtnistheater. Das Gedächtnistheater wurde gebaut oder zumindest als baubares Gebäude konzipiert.⁶³ Seine Kulissen sind Bilder, die in sich wiederum Gedächtnisbilder oder gar Talismane sind.

In Fludds „ars rotunda“ wird der räumlichen Dimension der Gedächtnistheater die zeitliche zugefügt. Die Theater wandern durch die einzelnen Sternzeichen und werden so astrologisch ausdeutbar und zugleich magisch. Die Umwandlung der klassischen Gedächtniskunst in eine magische Gedächtniskunst vollzieht sich eben durch diese Kombination der räumlichen mit der zeitlichen Dimension.

Die klassische Gedächtniskunst markiert, wie Frances Yates vermerkt, den Beginn der systematischen Methode, indem Erinnerungen gezielt nutzbar gemacht werden. Die magische Gedächtniskunst geht noch einen Schritt weiter, indem sie Erkenntnis präexistenter Ideen und damit Beherrschung von Natur und Welt beansprucht.

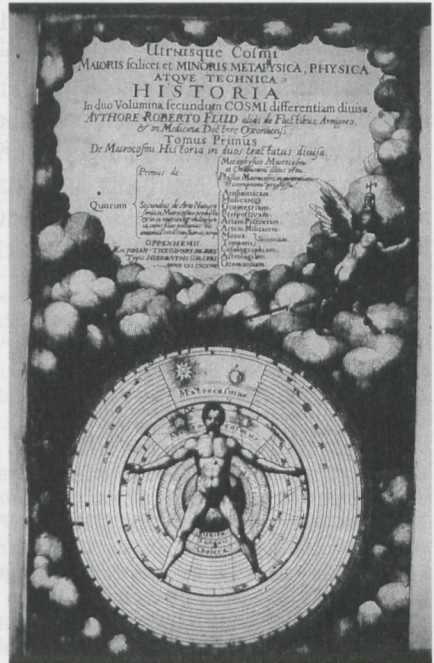


Abb. 7 Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1617, 1. Bd. Titelpuffer mit Chronos und Mikrokosmosmann, graviert von Johann Theodore de Bry

Die drei magischen Szenen – Franckens *Hexenküche*, Castigliones „Circe“ und Schönfelds *Schatzgräber* – erhalten eine weitere Bedeutungsebene, wenn sie als konstruierte „Gedächtnisbilder“ zu memorierende Inhalte weiter transportieren, die von einer magisch-hermetischen Weltsicht handeln, in der Mikro- und Makrokosmos einander durchdringen. Sie werden gewissermaßen zu „Meditationsbildern“, wenn nicht gar „Talismanen“, anhand deren das Weltsystem memoriert werden kann, um „präexistente Ideen“ im Fluddschen Sinne zu erlangen. Eine Folge dieser Gedankenspiele ist schließlich die Vorstellung, mittels einer geeigneten Zusammenstellung magischer Dinge und Verrichtungen könne magischer Einfluß auf die Welt genommen werden. Inwieweit persönliche Betroffenheit und gläubiges Interesse⁶⁴ oder auch eine ironisch skeptische Grundhaltung der Künstler Einfluß auf die Darstellung genommen hat, bleibt am Einzelfall zu untersuchen. Die Aufnahme der astrologischen Komponente in die Modus- und Decorumlehre, wie es Lomazzo in seiner Kunsttheorie praktiziert hat, macht diese gewissermaßen zu einer Produktionstheorie für Gedächtnisbilder.

Anmerkungen

¹ Der Begriff der „*imagines agentes*“ geht bereits auf Albertus Magnus zurück. Vgl. *Albertus magnus, „De bono“*. In: Opera Omnia. Hrsg. von H. Kühle, C. Feckes, B. Geyer, W. Kübel. Münster 1951: 248 und Frances Amelia Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim 1990: 36. Vgl. auch dies.: *Die occulte Philosophie im elisabethanischen Zeitalter*. Amsterdam 1991. Die Arbeiten von Yates sind noch immer grundlegend, was die Untersuchung des Einflusses der hermetischen Philosophie auf die Mnemonik angeht. Vgl. auch neuere Arbeiten von Lina Bolzoni und Jan und Aleida Assmann und zuletzt Jörg, Jochen Berns und Wolfgang Neibel (Hrsg.): *Ars Memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen 1993. Darin: Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Robert Fludds Theatrum Memoriae*: 154-170.

² Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et MINORIS METAPHYSICA, PHYSICA ATQVE TECHNICA HISTORIA. In duo Volumina secundum COSMI differentiam diuisa.* (...) Oppenheim 1617-1623.

³ Vgl. *Auctor ad Herennium Libri IV. De Ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium). With an English Translation by Harry Caplan*. Cambridge. Massachusetts. London 1968.

⁴ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Bde., Darmstadt 1972.

⁵ 1533 erschien in Venedig Johannes Romberchs „*Congestorium Artificiose Memoriae*“, ein Mnemoniktraktat, das die klassische Vorstellung von Gedächtnisorten und den daran zu heftenden Bildern aus der Sichtweise des 16. Jahrhunderts illustriert. Vgl. Ludwig Volkmann: *Ars Memorativa*. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N.F. Sonderheft 30, Wien 1929: 111-203. Vgl. Yates 1990: 101, 111.

⁶ Die „*platonischen Ideen*“ haben Agrippa von Nettesheim und vor allem Robert Fludd definiert. Agrippa von Nettesheim: *Magische Werke. Von der geheimen Weisheit. Fünf Bücher in zwei Bänden*. [Übersetzt und hrsg. von J. Scheible. Nachdruck der Ausg. 1924.] Schwarzenburg 1979, ders.: *Opera*, 2 Bände, With an Introduction by Richard H. Popkin. Hildesheim, New York 1970: Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Lyon (1600), I. Buch, II. Kapitel. Vgl. Robert Fludd: *Utriusque Cosmi II*, 1619, 2: 50f. Vgl. Yates 1990: 298.

- ⁷ Giordano Bruno: *Ars reminiscendi*, London 1583, und ders.: *De umbris idearum*. Paris 1582.
- ⁸ Jean Belot: *Les Œuvres de M. Jean Belot*. Rouen 1640. Das Mnemoniktraktat folgt: 415ff.
- ⁹ Vgl. Auctor ad Herennium III, XXIII, 38.
- ¹⁰ Johannes Hartlieb: *Das Buch aller verbotenen Kunst*. (1456) Herausgegeben und erläutert von Dora Ulm. Halle 1914.
- ¹¹ Vgl. H. Jacoby. *Ars Notoria*. In: Hans Bächtold-Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, New York 1987. Hier: 1, (1929/1930) 1987: 602-606. Vgl. zum Topos der Findung von Weisheitsschriften im Grab des Weisen: Heide Klinkhammer, Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Untersuchungen zur motivischen und thematischen Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert.“ Berlin 1993, s.v. Fundlegenden.
- ¹² Die „Ars Notoria“ ist nicht in allen Fassungen der o.O. und o.J. (Lyon 1600) gedruckten Ausgaben der magischen Schriften Agrippas enthalten: In der 1856 von Scheible ins Deutsche übersetzten Fassung der „Occulta Philosophia“ des Agrippa von Nettesheim, die ebenfalls nach der Ausgabe o.O., o.J. (Lyon 1600) übersetzt ist, folgt eine als „Geist-Kunst“ bezeichnete „Ars Notoria“ hinter dem „Buch Arbatel“. In der fehlerhaft paginierten lateinischen Ausgabe, die die Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Marburg, Signatur AK 321) besitzt und die dem Nachdruck von 1970 zugrunde liegt, fehlt sie allerdings. Tatsächlich abgedruckt ist die „Ars Notoria“ dagegen in: Henrici Cornelii Agrippae Ab Nettesheym Armatae Militiae equitis aurati, et iuris utriusque ac Medicinae Doctoris Opera. [...] Quibus post omnium editiones de novo accessit Ars Notoria, ut satis indicat Catalogus post praefationem positus. Lugduni per Beringos Fratres (o.J./1600).
- ¹³ Agrippa (1600) 1979, 5. Buch: 177.
- ¹⁴ Beide Texte werden um 1600 gemeinsam mit der „Ars Notoria“ im Sammelband der magischen Schriften des Agrippa von Nettesheim in Lyon gedruckt. Vgl. hierzu auch Carl Kiesewetter: *Faust in der Geschichte und Tradition*. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1893. Hildesheim 1978: 330.
- ¹⁵ Pietro di Abano: *Heptameron oder Die Elemente der Magie*. In: Agrippa (1600) 1979, 2. Band, 4. Buch: 114f und *Heptameron, seu Elementa magica Petri de Abano philosophi*. In: Agrippa (1600) 1970, Bd. 4: 562.
- ¹⁶ Vgl. besonders Agrippa (1600) 1970 und 1979, I. Buch, Kap. 23 - 29.
- ¹⁷ Vgl. Agrippa (1600) 1979, Buch 4.: 212, 227, und im 17. Jahrhundert noch Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Rom 1688: „Typus Sympathicus Microcosmi cum Megacosmo“.
- ¹⁸ Diese Texte kennen Gulielmus Alvernus, *Opera Omnia*, (Nachdruck der Ausgabe Paris 1674) Frankfurt 1963: 66 und Agrippa 1979, 1. Buch: 178f. Vgl. Klinkhammer 1993: 83.
- ¹⁹ Eine bedeutende magische Schrift, der sog. „Picatrix“ kursierte handschriftlich im 15. Jahrhundert. Auch hier werden „Charakteres“ als Sternenschrift verstanden, vgl. *Picatrix Latinus. The Latin version of the Ghayad Al-Hakim*. Edited by David Pingere [Studies of the Warburg Institute, ed. b. J.B. Trapp. Vol. 39] London 1986.
- ²⁰ Vgl. Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*. Rom 1647: 215ff. Class. VII. Mathematica Hieroglyphica.. „In principio creavit Deus Literas seu scripturam coeli. .. Digtu Dei inscripta... Coelum Liber“. 1637 erläutert Jacques Gaffarell (1601-1681) in den „Curiosités innouyes sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des Patriarches et la lecture des estoiles“ die Sternenschrift am Himmel. Athanasius Kircher (1602-1680) bezieht sich auf Gaffarell und bezeichnet diese Sternbahnen als mit dem Finger Gottes geschriebene Schrift, die als Buch zu lesen und, wie er in der „Tabula Combinatoria“ darlegt, die Schrift der zehn mosaïschen Gebote gewesen sei, aus der sich alle übrigen Schriften entwickelt hätten. Athanasius Kircher, *Turris Babel*, Amsterdam 1679: 135 „Tabula Combinatoria“.

²¹ J. Tiemann, s.v. „schreiben, Schrift, Geschriebenes“. In: Bächtold-Stäubli, 9, 1987, Sp. 293-388, zu „Krikelkrakel“ Sp. 293.

²² Vgl. zu zeitgenössischen Definitionen verbotener und erlaubter Magiearten Klinkhammer 1993. Der jesuitische Hexenjäger Martinus Delrio hält 1608 die „magia licita“ für einen „effectus bonorum Angelorum“; Francisco Torrealblanca, ein spanischer Jurist, befaßt sich 1623 ausführlich mit der „Daemonologia sive de magia naturali, daemoniaca, licita et illicita“. Martinus Delrio: *Disquisitionum Magicarum Libri sex*, Lyon 1608, vgl. auch Francisco Torrealblanca Villalpando: *Daemonologia sive de magia naturali daemoniaca, licita et illicita*, Mainz 1623.

²³ Paracelsus ordnet Nymphen und Undinen zum Wasser, Sylphen, Sylvestren zur Luft, Pygmäen und Gnomen zur Erde und Salamander und Vulkane zum Feuer. Vgl. Theophrastus Paracelsus: *Werke*, Bd. V. Pansophische, Magische und Gabalische Schriften. Hrsg. Will-Erich Peuckert, Darmstadt 1976, Darin: IV. Buch der Philosophie des Elementes Wasser, Bd. VIII. „Über die Nymphen, Sylphen, Pygmäen und Salamander“.

²⁴ Vgl. Gian Paolo Lomazzo: *Idea del tempio della pittura*, (Milano 1590), *Scritti sulle arti*. Vol. 1. A cura di Roberto Paolo Ciardi (= *Raccolta Pisana di saggi e studi*, 33), Firenze 1973 und ders., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano 1584), *Scritti sulle arti*. Vol. 2. A cura di Roberto Paolo Ciardi (= *Raccolta Pisana di saggi e studi*, 34), Firenze 1974. Vgl. zur Modus- und Decorumlehre seit der Renaissance neuerlich: Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*. Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992.

²⁵ Vgl. Kiesewetter (1893) 1978: 268.

²⁶ Dritter Theil. D. Johann Fausten Gauckel-Tasche. *Von allerley unerhörten/verborgenen/listigen Kunst Stücken/Geheimnissen und Erfindungen/dadurch ein Mensch Traum aufliegen/weissagen/verschlossene Thüren öffnen/Pedogra vertreiben/Ehebrecher und Hurer erkennen/sich selbst auff ettliche Ellen größer unsichtbar und Eysern machen in andere Gestalt verwandeln/Donner und Blitz erwecken, Schlangen versammeln und vertreiben/Tauben, Fisch und Vögel mit Händen fangen/Feinde überwinden/und andere unzehliche/unglaubliche/sonderbare beides lustige und nutzliche Stück zu Werke richten kann. Beneben noch fünfß sonderbaren/vortrefflichen und bewertesten Kunststücken, so am Ende dieses Büchleins zufinden. Durch Johan de Luna. Christoph Wagners gewesenen Discipuli/und der Magischen Künste wolerfahren. Gedruckt im Jahr MDCXXI.* (Der erste Band gleichen Titels wurde 1607 gedruckt, war mir aber nicht zugänglich. Vgl. Kiesewetter (1893) 1978: 303.)

²⁷ Belot 1640 lehrt die Wahrsagung aus der Hand auch als Hilfsmethode zur Erlangung des künstlichen Gedächtnisses.

²⁸ Vgl. z.B. das Zeichen für „Phui“ in „*Arbatel De Magia*“. Charakter. In: Agrippa (1600) 1979: 718.

²⁹ Vgl. die Darstellung des „Mephistophiel“ mit seinen „Charakteres“ aus dem „Höllenzwang“, „*Praxis Cabulae nigrae Doctoris Johannis Faustii Magiae celeberrimi Passau MDCXII*. Zweiter Titel: D. Johannis Faustii Magia naturalis et innaturalis oder unerforschlicher Höllenzwang das ist Miracul=Kunst und Wunderbuch wodurch ich die höllische Geister habe bezwungen, daß sie in allen meinen Willen vollbringen haben müssen. Gedruckt Passau Ao. 1612“ abgedruckt bei Kiesewetter (1893) 1978: 159, vgl. auch: 263-315.

³⁰ Pictorius von Villingen, *Einleitung in die Lehre von den sublunarischn Dämonen* (...). In: Agrippa 1979, Buch 5, „Wohnort der Dämonen“ auf S. 13, „Bewachen von Schätzen“ auf S. 17.

³¹ Agrippa 1979 (bzw. (1600) 1970), 1. Buch, 30. Kapitel.

³² Vgl. etwa das Zeichen für „Och/Hoc“ in „*Arbatel De Magia*“. Charakter. In: Agrippa (1600) 1970: 716 und Agrippa (1600) 1979, 3. Buch: 115.

³³ Vgl. Giovanni Benedetto Castiglione. *Melancholy*. (La femme assise dans des ruines). 216 x 112, Frankfurt Stadel. Inschr.: Ubi Inletabilitas ibi Virtus. Sign.: G. Bened.¹⁰ Cas.

³⁴ Vgl. Agrippa (1600) 1979, 1. Buch, 25. Kapitel.

³⁵ Vgl. zu den Tieren, Pflanzen, Mineralien, die der Sonne zugehören: Agrippa (1600) 1979, 1. Buch, 23. Kapitel.

³⁶ Vgl. Agrippa (1600) 1979, 4. Buch: 64 Zum Gedächtnistheater bei Robert Fludd s. weiter unten.

³⁷ Vgl. Giovanni Battista Della Porta: *De humana physiognomia libri IIII*. Sorrento (Vici Aequensis) 1584.

³⁸ Vgl. weiterführend Klinkhammer 1993.

³⁹ Die Methode, den magischen Kreis zu Beschwörungen und zum eigenen Schutz zu schlagen, wird bereits in der *Historia Naturae* des Plinius (XXI,19, XXV, 21,94) beschrieben. Vgl. auch Pietro di Abano (1600) 1979, Buch 4: 134f.

⁴⁰ Vgl. zur Auflösung des Wortes „AZOTH“ in Anfangs- und Endbuchstaben der drei heiligen Sprachen. Basilius Valentinus: „Azot sive Aureliae Occultae Philosophorum“, Frankfurt 1613: „Ipse enim est A & O, ubique praesens. Philosophi nomine AZOTH me ornarunt, Latinis A & Z, Graecis ... & ... (Alpha & Omega), Hebrais ... & ... (Aleph & Thau), quae nomina summam reddunt.“ (Dies selbst ist nämlich das A & O, das überall anwesend ist. Die Philosophen schmücken mich mit dem Namen AZOTH. Von den Lateinern das A & Z, von den Griechen das Alpha & Omega, von den Hebräern das Aleph & Thau, welche Namen das Höchste wiedergeben.

⁴¹ Oswald Crollius: *Basilica chymica. Alchymistisch Königlich Kleynod. Beneben angehengtem seinem neuen Tractat von den innerlichen Signaturum oder Zeichen der dinge.(sic)* Frankfurt a.M. 1623: 45.

⁴² Vgl. zum hermetisch-alchemistischen Verständnis vom Tod den achten Libellus des *Corpus Hermeticum*: Tod ist nur ein Name, ein leeres Wort ohne Inhalt. Walter Scott: *Hermetica. The Ancient Greek and Latin Writings which contain Religious or Philosophic Teachings ascribed to Hermes Trismegistus*. Edited with English Translation and Notes by. Walter Scott. 4 Bde. Oxford 1924, Pimander, bzw. *Corpus Hermeticum Libellum I, VIII*. Vgl. zum gleichen Libellus auch Agrippa (1600) 1979, Buch 3: 199.

⁴³ So wird auf den Begriff „Vitriol“, der auf die verschiedenen Prozessstufen hindeutet und somit die Methode der alchemistischen Schatzsuche verschlüsselt bezeichnet, durch die Schatzhebung selbst angespielt. Das feurige, sulphurische Element, dem der Vitriol entspricht, ist zudem durch die kleine salamanderartige Schlange vertreten, die sich aus dem Kreis herausbewegt. Vgl. weiterführend Klinkhammer 1993.

⁴⁴ Hauptquelle des wohl auf Giottos Ausmalungen zurückgehenden Kalenderzyklus und seiner Ergänzung nach dem Stadtbrand von 1420 war vermutlich das „Astrolabium Planum“. Druckfassungen entstanden 1488 in Augsburg und 1494 in Venedig. Der Text dieses „Astrolabium planum“ geht der Einleitung zufolge auf Johannes Angeli zurück, während die Konzeption der „imagines et facies“ Pietro di Abano zugeschrieben wird. Vgl. Carlo Guido Mor et al.: *Il Palazzo della Ragione di Padova*. Venedig 1964 und Antonio Barzon: *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone di Padova*, Padova 1924. Vgl. zu den magischen Szenen im Paduaner Salone.

⁴⁵ Vgl. zu Dürers *Melancholia I* Yates 1991: 58.

⁴⁶ Seine Texte und Bildideen gelangten vermutlich mit Hilfe des Rosenkreuzers Michael Maier zur Druckerei des Johannes Theodor De Bry nach Oppenheim. Verantwortlich für die Stiche des ersten Teilsbandes ist „Aere Johan-Theodori de Bry“. Vgl. zu Fludds Traktat zuletzt Schmidt-Biggemanns ausführliche Kommentierung. In: *Ars Memorativa* 1993: 154-170.

⁴⁷ Vgl. zu Giorgi Yates 1991: 33ff.

⁴⁸ Vgl. Isaac Casaubon: *De Rebus Sacris & Ecclesiasticis, exercitationes XVI*. Genf 1655: 69.

⁴⁹ Vgl. hierzu Yates 1991: 58f.

⁵⁰ Das Gefühl, „Tactus“ erkennt die Dinge, die vornehmlich aus Erde „Terra“ zusammengesetzt sind, „Gustus“, der Geschmack, erkennt die wässrigen Dinge. Das Element Luft ist unterschieden in „Aer grossus“, die schwere Luft, die vom Geruch „Odoratus“ und in die subtile Luft, Aer tenuis, die vom Gehör, „Auditus“ erkannt wird. Schließlich entsprechen Licht oder Feuer, „Lux seu ignis“ dem Gesicht, „Visus“.

⁵¹ Fludd, *Utriusque Cosmi* II, 1619, 2.

⁵² Vgl. auch Joscelyn Godwin: Robert Fludd, Hermetic philosopher and surveyor of two worlds. London 1979. Godwin weist auf die Verwandtschaft der spirituellen Vorstellung mit hinduistischer Philosophie hin.

⁵³ Fludd, *Utriusque Cosmi*, II, 1619: 217: „De tripl. Anim. in Corp. vision.“

⁵⁴ Fludd, *Utriusque Cosmi*, II, 1619: 215.

⁵⁵ Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1617, I: 54: „De loco communi artis rotundae, deque ejus partione in propriis locis pro vocabulorum recordatione“.

⁵⁶ Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1619, I, Cap. V: 51.

⁵⁷ Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1617, I: 55: „De theatri orientalis & occidentalis descriptione“. Vgl. hierzu auch Frances Amelia Yates: *Theater of the World*. London 1969: 140f und 146.

⁵⁸ Vgl. Yates 1990: 313-335. Siehe hierzu vor allem die nach Fludds Angaben entwickelte Skizze des Globe-Theaters. Über dem Erker in der Bühnenrückwand befindet sich hier am Bühnenhimmel ein Zodiakus. Yates 1969, Plate 21.

⁵⁹ Vgl. Yates 1990: 302.

⁶⁰ Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1619, II, 2: 50f, vgl. Yates 1969:146 und 1990: 298.

⁶¹ Fludd, *Utriusque Cosmi*, 1619, II, 2: 50f, vgl. Yates 1990: 298. Vgl. auch Lina Bolzonis Einführung zum Gedächtnistheater Camillos. Giulio Camillo: *L'idea del teatro, a cura di Linda Bolzoni*. Palermo 1991: 35. Die Erstausgabe von Camillos Text besorgte Lodovico Dolce 1552.

⁶² Hans Biedermann: *Lexikon der magischen Künste*. München 1986: 412.

⁶³ Camillos Teatro della Memoria (vgl. die demnächst erscheinende Dissertation von Julia Mummehoff, Hamburg) Palladios Teatro Olimpico, das Globe Theatre sind zu untersuchen unter dem Aspekt ihrer Nutzung als Gedächtnistheater.

⁶⁴ Frans Franckens (1581-1642) Schwiegervater wurde wegen Hexerei hingerichtet. Francken arbeitete in Antwerpen für gegenreformatorische Auftraggeber, u.a. für Jesuiten. Als Auftraggeber für die Hexendarstellungen sind sie allerdings nicht festzumachen. Vgl. Ursula Härting: *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog*. Freren 1989: 14.