

15. Kapitel

Das Theater-Gedächtnissystem des Robert Fludd

Während der Zeit der englischen Renaissance erreichten die hermetischen Einflüsse in Europa ihren Höhepunkt, doch bis zur Regierungszeit Jakobs I. wurde nicht eine einzige ausführliche Darstellung der hermetischen Philosophie von einem englischen Verfasser veröffentlicht. Robert Fludd [1] ist einer der bekanntesten hermetischen Philosophen, und seine vielen abstrusen Werke, die zum Teil wunderschön mit rätselhaften Stichen illustriert sind, haben in den letzten Jahren erhebliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Fludd stand in der großen hermetisch-kabbalistischen Tradition der Renaissance, in der von Ficino und Pico della Mirandola ausgehenden Richtung. Er kannte sich gründlich im *Corpus Hermeticum*, das er in Ficanos Übersetzung gelesen hatte, und im *Asclepius* aus. Man übertreibt wohl nicht, wenn man feststellt, daß sich auf nahezu jeder Seite seiner Bücher Zitate aus "Hermes Trismegistos" finden. Er war auch Kabbalist in der Nachfolge von Pico della Mirandola und Reuchlin, und Fludd scheint so sehr die okkulte Tradition der Renaissance zu repräsentieren, daß ich zur Verdeutlichung der Synthese der Frührenaissance an anderer Stelle einige seiner Buchillustrationen mit ihren schematischen Darstellungen seiner Anschauung verwendet habe.[2]

Doch Fludd lebte in einer Zeit, als die hermetischen und magischen Denkweisen der Renaissance von der neuen Generation der Philosophen des siebzehnten Jahrhunderts angegriffen wurden. Die Autorität der *Hermetica* wurde geschwächt, als Isaac Casaubon 1614 feststellte, sie seien erst in nachchristlicher Zeit geschrieben worden.[3] Fludd hat diese Datierung völlig ignoriert und beharrlich die *Hermetica* als authentische Schriften der ältesten ägyptischen Weisen betrachtet. Die leidenschaftliche Verteidigung dieser Überzeugung und Anschauung brachte ihn in Konflikt mit den führenden Häuptern der neuen Zeit. Berühmt sind seine Kontroversen mit Mersenne und mit Kepler, und in diesen Kontroversen tritt er als "Rosenkreuzer" auf. Ob es die Rosenkreuzer nun wirklich gab oder nicht, es ist jedenfalls eine Tatsache, daß die in Manifesten angekündigte Existenz einer Bruderschaft des Rosenkreuzes im frühen siebzehnten Jahrhundert ungeheures Aufsehen und Interesse verursachte. In seinen frühesten Werken bezeichnete sich Fludd selbst als Jünger der Rosenkreuzer und wurde von der breiten Öffentlichkeit mit dieser mysteriösen und unsichtbaren Bruderschaft und ihren schwer faßbaren Zielen identifiziert.

Wir haben immer feststellen können, daß sich der hermetische oder okkulte Philosoph mit großer Wahrscheinlichkeit für die Gedächtniskunst interessieren

wird, und Fludd bildet dabei keine Ausnahme. Als Spätankömmling in der Renaissance, zu einer Zeit, da die Renaissance-Philosophien gerade dabei waren, den neu entstehenden Bewegungen des siebzehnten Jahrhunderts den Weg frei zu machen, errichtete Fludd das wahrscheinlich letzte große Monument des Renaissance-Gedächtnisses. Und wie dessen erstes großes Monument nimmt auch Fludds Gedächtnissystem die Form eines Theaters an. Mit Camillos Theater haben wir die Reihe der Gedächtnissysteme der Renaissance eröffnet, mit Fludds Theater werden wir sie beschließen.

Da Fludds Gedächtnissystem, wie im nächsten Kapitel behauptet wird, eine fast atemberaubende Bedeutung als Spiegelbild - verzerrt durch die Spiegel des magischen Gedächtnisses - des Shakespeareschen Globe Theaters hat, hoffe ich, der Leser werde meinen unverdrossenen Bemühungen folgen, in diesem Kapitel das letzte Siegel des Gedächtnisses zu brechen, mit dem ich ihn konfrontieren werde.

Das Gedächtnissystem findet sich in dem Werk, das man als die charakteristischste und vollständigste Darstellung der Philosophie Fludds ansehen kann. Es hat den schwerfälligen Titel *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*. Die "größeren und kleineren Welten", von denen diese Geschichte handeln will, sind die große Welt des Makrokosmos, des Universums, und die kleine Welt des Menschen, der Mikrokosmos. Fludd untermauert seine Ansicht vom Universum und vom Menschen mit vielen Zitaten aus dem "Hermes Trismegistos" im *Poimandres* (also aus Ficinos lateinischer Übersetzung des *Corpus Hermeticum*) und dem *Asclepius*. Er vereinigt mit seiner magisch-religiösen Anschauung noch die Kabbala und vollendet so die Weltansicht des Renaissance-Magiers mehr oder weniger auf dieselbe Weise, wie wir sie viele Jahre zuvor in Camillos Theater gefunden haben.

Dieses monumentale Werk ist in einzelnen Teilen bei Johann Theodore de Bry in Oppenheim in Deutschland erschienen.[4] Der erste Teil des ersten Bandes (1617), über den Makrokosmos, beginnt mit zwei überaus mystischen Widmungen, die erste an Gott, die zweite an Jakob I. als den Repräsentanten Gottes auf Erden. Der zweite Band, über den Mikrokosmos, erscheint 1619 und enthält eine Widmung an Gott, in der die Gottheit mit vielen Zitaten aus Hermes Trismegistos definiert wird. Diesmal wird Jakob I. nicht erwähnt, aber da ihn die Widmung des ersten Bandes in so enge Beziehung mit der Gottheit gebracht hatte, war wahrscheinlich seine Gegenwart in der allein an die Gottheit gerichteten Widmung des zweiten Bandes noch mitgedacht. Es hat beinahe den Anschein, als ob Fludd in diesen Widmungen Jakob als den Verteidiger des hermetischen Glaubens anrufen würde.

Wir wissen, daß etwa um diese Zeit Fludd sich ganz ausdrücklich an Jakob gewandt hat, damit dieser ihn gegen die Angriffe seiner Feinde verteidige. Ein Manuskript des British Museum von wahrscheinlich 1618 enthält eine "Erklärung" Robert Fludds über seine gedruckten Werke und über seine Ansichten, die an Jakob gerichtet ist.[5] Er verteidigt sich und die Rosenkreuzer als harmlose Anhänger der göttlichen, alten Philosophien, erwähnt die Zueignung des *Macro-*

cosmos an Jacob und fügt die Zeugnisse auswärtiger Gelehrter über den Wert seiner Schriften bei. Demnach gehört dieses Jakob gewidmete Werk, dessen zweiter Band das Gedächtnissystem enthält, in die Periode seines Lebens, in der er sich angegriffen fühlte und die besondere Unterstützung durch den König gewinnen wollte.

Als Fludd dieses und andere Werke schrieb, lebte er in England, doch hat er weder dieses noch andere Werke in England erscheinen lassen. Einer seiner Feinde hat dies als nachteilig erwähnt. 1631 hat ein gewisser Dr. William Foster, ein anglikanischer Geistlicher, Fludds paracelsische Medizin als magisch angegriffen, außerdem darauf hingewiesen, daß Marin Mersenne ihn einen Magier genannt habe, und angedeutet, er würde wegen seines Rufes als Magier seine Werke nicht in England erscheinen lassen. "Ich nehme an, dies ist der Grund, warum er seine Werke auf dem Kontinent hat drucken lassen. Unsere Universitäten und unsere Reverend Bischöfe sind (Gott sei Dank) vorsichtig genug, das Drucken solcher magischer Bücher hier nicht zu erlauben." [6] In seiner Antwort an Foster (mit dem er, wie er sagt, keine religiösen Differenzen hat) verweist Fludd auf seine Kontroverse mit Mersenne. "Mersenne hat mich der Magie beschuldigt, und Foster wundert sich, daß mir König Jakob erlaubt, in seinem Reich zu leben und zu schreiben." [7] Fludd schreibt, es sei ihm gelungen, König Jakob von der Harmlosigkeit seiner Schriften und Absichten zu überzeugen (damit spielt er wahrscheinlich auf die "Deklaration" an), und verweist darauf, daß er Jakob ein Buch gewidmet habe (damit spielt er sicher auf die Widmung von *Utriusque Cosmi . . . Historia* an). als Beweis, daß es mit ihnen nichts Unrichtiges auf sich habe. Fosters Ausführungen, warum er seine Bücher zur Drucklegung ins Ausland geschickt habe, weist er entschieden zurück. "Ich habe sie nach dem Kontinent geschickt, weil unsere einheimischen Drucker für das Drucken des ersten Bandes mit den entsprechenden Kupfern 500 Pfund verlangt haben; auf dem Kontinent aber ist er ohne Kosten für mich gedruckt worden, und wie ich es wollte..." [8] Zwar hat Fludd auf dem Kontinent ziemlich viele Bücher mit Stichen veröffentlicht, doch bezieht er sich hier mit Sicherheit besonders auf *Utriusque Cosmi ... Historia*, deren beide Bände mit einer bemerkenswerten Stichfolge illustriert sind.

Die Illustrationen seiner Bücher waren für Fludd sehr wichtig, denn er verfolgte ja die Absicht, seine Philosophie visuell oder "in Hieroglyphen" darzustellen. Dieser Aspekt seiner Philosophie trat bei der Kontroverse mit Kepler deutlich hervor, als der Mathematiker ihn wegen seiner "Bilder" und "Hieroglyphen", wegen der "nach hermetischer Manier" verwendeten Zahlen verspottete, denen Kepler die echten mathematischen Diagramme in seinen eigenen Werken gegenüberstellte. [9] Fludds Bilder und Hieroglyphen sind oft außerordentlich kompliziert, und es lag ihm besonders viel daran, daß sie genau in Entsprechung zu seinem komplizierten Text gedruckt wurden. Wie übermittelte Fludd an Herausgeber und Stecher in Deutschland seine Wünsche hinsichtlich der Illustrationen?

Brauchte Fludd einen vertrauenswürdigen Gesandten, der seine Texte und das Material für die Illustrationen nach Oppenheim bringen sollte, stand ihm in Michael Maier einer zur Verfügung. Dieser Mann hatte zum Kreis von Kaiser Rudolph II. gehört und glaubte fest an die Existenz der Rosenkreuzer, ja er glaubte selbst einer zu sein. Es wurde vermutet, er sei es gewesen, der Fludd zur Abfassung seines *Tractats • Theologo-Philosophicus*, der

den Brüdern vom Rosenkreuz gewidmet ist und bei De Bry in Oppenheim veröffentlicht wurde, überredet habe.[10] Es heißt weiter, es sei Maier gewesen, der Fludds Werk nach Oppenheim zum Drucken gebracht habe.[11] Maier reiste ziemlich oft zwischen England und Deutschland hin und her, und etwa zur selben Zeit wurden bei De Bry in Oppenheim auch Werke von ihm selbst gedruckt.[12] Es gab demnach einen Gesandten, Maier, der Fludds Bildmaterial für *Utriusque Cosmi . . . Hirtoria* nach Oppenheim bringen konnte, damit das Buch dort so gedruckt werde "wie ich es wollte", was nach seinen Worten auch geschehen ist.

Dieser Punkt ist ziemlich wichtig, denn das Theater-Gedächtnissystem ist illustriert, und es wird (im nächsten Kapitel) das Problem auftauchen, inwieweit man diese Illustrationen als zuverlässige Wiedergabe einer tatsächlich in London vorhandenen Bühne ansehen kann.

Zusammenfassend ließe sich als kurze Einführung zu *Utriusque Cosmi ... Historia* noch sagen, daß das Buch in der hermetisch-kabbalistischen Tradition der Renaissance steht; daß es diese Tradition gerade zur Zeit der Aufregung um die "Rosenkreuzer" erschließt; daß seine Widmung versucht, Jakob I. als Verteidiger der Tradition in Anspruch zu nehmen; daß die Verbindung zwischen Fludd in England und dem Verleger in Deutschland durch Michael Maier oder durch Kommunikationskanäle zwischen dem Haus De Bry und England hergestellt worden sein könnte, die während der früheren Druckvorhaben eingerichtet worden waren.

Angesichts der besonderen historischen Situation dieses Buches ist die Feststellung, daß es ein okkultes Gedächtnissystem enthält, ein Gedächtnis-"Siegel", dessen Komplexität und Geheimnis eines Bruno selbst würdig sind, besonders bedeutsam .

Fludd behandelt die Gedächtniskunst im zweiten Band seiner *Geschichte der bed•en Welten*, dem Band über den Menschen als Mikrokosmos, wo er eine von ihm selbst so genannte "technische Geschichte des Mikrokosmos" erzählt; darunter versteht er die vom Mikrokosmos verwendete Technik oder die benutzten Künste. Der Inhalt dieses Teils wird sinnvollerweise gleich zu Anfang mit einem Bild veranschaulicht. Homo, der Mikrokosmos, hat über seinem Haupt eine dreieckige Gloriole, die seinen göttlichen Ursprung kennzeichnet; unter seinen Füßen ist ein Affe, Fludds Lieblingssymbol für die Kunst, durch die der Mensch die Natur nachahmt oder spiegelt. In den Kreissegmenten werden die zu behandelnden Künste und Techniken gezeigt, die in der Tat in dieser Reihenfolge in den anschließenden Kapiteln behandelt werden: Prophetie, Geomantik, Gedächtniskunst, Genethliologie (die Kunst, Horoskope zu stellen),

Physiognomik, Chiromantie, Pyramiden der Wissenschaft. Die Gedächtniskunst wird durch fünf Gedächtnis-loci mit Bildern darauf dargestellt. Aufschlußreich ist der Kontext, in dem hier die Gedächtniskunst erscheint; ihre Orte und Bilder stehen unmittelbar neben dem Horoskop-Diagramm und sind mit den Tierkreiszeichen versehen. In der Reihe gibt es noch andere magische und okkulte Künste, darunter auch die Prophetie, durch die mystische und religiöse Konnotationen angedeutet werden und die Pyramiden, Fludds Lieblingssymbol für die Auf- und Abbewegung oder Interaktion zwischen dem Göttlichen oder Geistigen und dem Irdischen oder Körperlichen.

Das Kapitel über "die Wissenschaft vom geistigen Memorieren, die gewöhnlich *Ars Memoriae* genannt wird", [13] wird durch eine Illustration dieser Wissenschaft eingeleitet (Tafel 15). Wir sehen einen Menschen mit einem großen "Auge der Imagination" auf der Stirn, neben ihm fünf Gedächtnisorte mit Gedächtnisbildern. Wie sich später noch zeigen wird, nimmt Fludd gerne die Fünf als Anzahl einer Gruppe von Gedächtnisorten, und das Diagramm illustriert auch sein Prinzip, in einem Gedächtnisraum ein Hauptbild zu haben. Das Hauptbild hier ist ein Obelisk; andere Bilder sind der Turm zu Babel, Tobias und der Engel, ein Schiff und das Jüngste Gericht, bei dem die Verdammten gerade in den Schlund der Hölle stürzen - in diesem sehr späten Renaissance-System ein interessantes Relikt jener mittelalterlichen Tugend, sich der Hölle mit Hilfe des künstlichen Gedächtnisses zu erinnern. Diese fünf Bilder werden im folgenden Text nirgendwo erläutert oder angesprochen. Ich weiß nicht, ob sie allegorisch gelesen werden sollten - der Obelisk als ägyptisches Symbol etwa in bezug auf das "innere Schreiben" der Kunst, das die Verwirrung von Babel überwinden und den Benutzer unter Engelsgeleit zu religiöser Gewißheit führen soll. Vielleicht ist dies zu phantasievoll, und da jede Erläuterung durch Fludd fehlt, ist es wohl besser, die Bilder unerklärt zu belassen.

Nach den üblichen Definitionen des künstlichen Gedächtnisses widmet Fludd ein Kapitel dem Unterfangen, seine Unterscheidung von zwei verschiedenen Typen der Kunst zu erläutern, die er die "runde Kunst" (*ars rotunda*) und die "quadratische Kunst" (*ars quadrata*) nennt. [14]

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 (*umbrae*), 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. [15]

Demnach verwendet die "runde Kunst" magisch aufgeladene oder talismanhafte Bilder, Abbilder der Gestirne, "Statuen" von Göttern und Göttinnen, die von himmlischen Einflüssen beseelt sind, Bilder der Tugenden und Laster, wie in der alten mittelalterlichen Kunst, jetzt aber als von "dämonischer" oder magischer Macht erfüllt gedacht. Fludd arbeitet an einer Klassifikation der Bilder in potente und weniger potente, worauf sich ja auch Brunos Besessenheit gerichtet hat.

Die "quadratische Kunst" verwendet Bilder von körperlichen Dingen, von Menschen, von Tieren, von unbelebten Objekten. Handelt es sich um Bilder von Menschen oder von Tieren, dann sind sie aktiv, mit irgendeiner Tätigkeit beschäftigt. Die "quadratische Kunst" klingt nach der gewöhnlichen Gedächtniskunst mit Verwendung der aktiven Bilder aus *Ad Herennium* und heißt wahrscheinlich deshalb "quadratisch", weil darin Gebäude oder Räume als Orte verwendet werden. Diese beiden Künste, die runde und die quadratische Kunst, sind nach Fludds Feststellung die einzig möglichen Gedächtniskünste.

Das Gedächtnis kann künstlich nur verbessert werden entweder durch Medikamente oder durch die Tätigkeit der Phantasie in Richtung auf die ideas in der runden Kunst oder durch Bilder körperlicher Dinge in der quadratischen Kunst.[16]

Auch wenn die runde Kunst etwas ganz anderes ist als die Kunst mit dem "Ring Salomons", von der Fludd in Toulouse Gerüchte gehört hat (und die Schwarze Magie gewesen sein muß), erfordere ihre Praxis doch, sagt er, die Beihilfe der Dämonen (im Sinn dämonischer Kräfte, nicht der Dämonen der Hölle) oder des metaphysischen Einflusses des Heiligen Geistes. Notwendig ist auch, daß "die Phantasie bei diesem metaphysischen Akt mitwirkt".[17]

Von vielen, schreibt Fludd weiter, werde die quadratische Kunst bevorzugt, weil sie leichter sei, doch sei die runde Kunst die weit höherstehende der beiden. Denn die runde Kunst ist "natürlich", weil sie "natürliche" Orte verwendet und dem Mikrokosmos auf natürliche Weise angepaßt ist. Dagegen ist die quadratische Kunst "künstlich" und verwendet künstlich hergestellte Orte und Bilder.

Ein ganzes, ziemlich langes Kapitel widmet Fludd der Polemik gegen den Gebrauch "fiktiver Orte" in der quadratischen Kunst.[18] Um dies verstehen zu können, müssen wir uns die jahrhundertealte, aus *Ad Herennium* und den anderen klassischen Quellen herrührende Unterscheidung zwischen "wirklichen" und "fiktiven" Gedächtnisorten in Erinnerung rufen. "Wirkliche" Orte sind wirkliche Gebäude jeder beliebigen Art, die in der üblichen Weise in der Mnemotechnik zur Bildung von Orten verwendet werden. "Fiktive" Orte sind imaginäre Gebäude oder irgendwelche imaginären Orte, die man, wie der Autor des *Ad Herennium* sagt, erfinden kann, wenn nicht genügend wirkliche Orte verfügbar sind. Die Unterscheidung zwischen "wirklichen" und "fiktiven" Orten setzte sich in den Gedächtnis-Traktaten in sehr vielen komplizierten Kommentaren zu diesen Themen fort. Fludd ist entschieden gegen den Gebrauch "fiktiver" Gebäude in der quadratischen Kunst. Sie verwirren nur das Gedächtnis und er-

schweren seine Aufgabe. Man soll immer wirkliche Orte in wirklichen Bauten verwenden. "Manche erfahrene Vertreter dieser Kunst möchten ihre quadratische Kunst in Schlössern stattfinden lassen, die sie durch Erfindung der Vorstellungskraft hergestellt oder errichtet haben; daß dieser Gedanke unannehmbar ist, werden wir jetzt kurz erläutern." [19] So beginnt das Kapitel gegen den Gebrauch fiktiver Orte in der quadratischen Kunst. Dieses Kapitel ist deshalb so wichtig, weil die Gebäude, die Fludd in seinem Gedächtnissystem verwendet - sofern er diesem strikt durchgehaltenen Standpunkt gegen fiktive Orte treu bleibt - "wirkliche" Gebäude sein werden.

Nach der Unterscheidung zwischen der *ars rotunda* und der *ars quadrata* sowie den jeweils darin verwendeten verschiedenen Arten von Bildern und nach der Begründung für seine Ansicht, in der *ars quadrata* müßten immer wirkliche Bauten verwendet werden, kommt Fludd zur Darstellung seines Gedächtnissystems. [20] Es ist eine Kombination aus der runden und der quadratischen Kunst. Auf der Grundlage des runden Himmels, des Tierkreises und der Planetensphären verwendet es in Verbindung damit Bauwerke, die an den Himmel geheftet werden sollen, Bauwerke, die Orte mit Gedächtnisbildern enthalten, die durch ihre organische Beziehung mit den Gestirnen sozusagen astral aktiviert sein werden. Derartiges ist uns schon früher begegnet. Tatsächlich handelt es sich um genau dieselbe Idee wie in Brunos *Bilder*, [21] wo dieser mit Bildern überladene *atria* oder Räume, Zellen und "Felder" verwendet, die außerdem noch durch ihre organische Verwandtschaft mit seiner "runden" Kunst aktiviert waren. Die darin vorkommenden Bilder waren Götter und Göttinnen, denen himmlische Einflüsse zugesprochen wurden. Auch die Unterscheidung zwischen dem, was Fludd die "runde" und die "quadratische" Kunst nennt, war von Bruno in seinen 36 Jahre vor Fludds Schrift in England veröffentlichten *Siegeln* schon getroffen worden. [22]

Auffallend und aufregend an Fludds Gedächtnissystem ist, daß die Gedächtnisbauten, die in der neuen Verbindung von runder und quadratischer Kunst an den Himmel gestellt werden sollen, das sind, was er "Theater" nennt. Mit "Theater" meint er nun nicht, was wir ein Theater nennen würden, also einen Bau, der aus Bühne und Zuschauerraum besteht. Er meint damit eine Bühne. Die Behauptung, das von Fludd illustrierte "Theater" sei in Wirklichkeit eine Bühne, wird später noch vielfach bewiesen werden. Es ist jedoch sinnvoll, sie hier im voraus noch vor der Behandlung des Gedächtnissystems mitzuteilen.

Der "Allgemeinort" der *ars rotunda*, schreibt Fludd, ist "der himmlische Teil der Welt, das heißt der von der achten Sphäre aus gezählte und in der Mondsphäre endende himmlische orbs". [23] Diese Feststellung wird mit einer Zeichnung illustriert (Tafel 16), auf der die achte Sphäre, der Tierkreis, mit den Sternbildern abgebildet ist. Eingeschlossen darin sind sieben Kreise, die die Planetensphären repräsentieren, und ein Mittelkreis, der die Elementensphäre vertritt. Dies stellt, sagt Fludd, auf der Grundlage des Zodiakus eine "natürliche" Ordnung der Gedächtnisorte dar, und durch die Bewegung der Sphären in bezug auf die Zeit auch eine temporale. [24]

Auf beiden Seiten des Sternbildes Widder ist ein kleines Gebäude zu sehen. Es handelt sich um winzige "Theater" oder Bühnen. Diese beiden "Theater" werden in dieser Form mit den zwei Türen in der Bühnenrückwand nicht noch einmal bildlich dargestellt oder im Text angesprochen. Ein okkultes Gedächtnissystem hat immer viele unerklärte *lacunae*, und es ist mir unverständlich, warum Fludd im folgenden diese beiden Theater nicht mehr erwähnt. Ich kann nur vermuten, daß sie hier auf das kosmische Modell als eine Art Vorankündigung des Prinzips seines Gedächtnissystems gesetzt sind, das nach der Manier der *ars quadrata* "Theater", also Bauten, mit Gedächtnis-loci verwendet, diese aber auf den großen Allgemeinort der *ars rotunda* stellt, der sich auf dem Zodiakus befindet.

Diesem Himmelsmodell genau gegenüber auf der nächsten Seite ist der Stich eines "Theaters" abgebildet (Tafel 17). Das Diagramm des Himmels und die Zeichnung des "Theaters" sind auf zwei gegenüberliegenden Seiten so angeordnet, daß bei geschlossenem Buch der Himmel das Theater bedeckt. Es wurde schon erwähnt, daß das Theater kein vollständiges Theater ist, sondern eine Bühne. So wie wir darauf blicken, ist die uns gegenüberliegende Wand die *frons scenae* mit den fünf Eingängen wie beim klassischen Modell. Dennoch handelt es sich nicht um eine klassische Bühne. Es ist eine Elisabethanische oder Jakobinische mehrgeschossige Bühne. Drei Eingänge befinden sich auf der unteren Ebene, zwei sind als Bogenöffnungen gestaltet, doch kann der Mitteleingang mit schweren Türflügeln geschlossen werden, die hier halb geöffnet gezeigt werden. Die anderen beiden Eingänge befinden sich im Obergeschoß; sie öffnen sich auf einen Umgang mit zinnenbewehrter Brüstung. Eine bemerkenswerte Eigenart dieser Bühne ist eine Art Erker oder hochgelegene Kammer oder Raum.

Fludd führt die Zeichnung des "Theaters" mit folgenden Worten ein:

Ein Theater nenne ich (einen Ort, an dem) alle Aktionen von Wörtern, von Sätzen, von Einzelheiten einer Rede oder eines Themas gezeigt werden, *wie in einem öffentlichen Theater, in dem Komödien und Tragödien aufgeführt werden.* [25]

Fludd will dieses Theater als System von Gedächtnisorten für ein Wortgedächtnis und für ein Sachgedächtnis verwenden. Doch gleicht das Theater selbst einem "öffentlichen Theater, in dem Komödien und Tragödien aufgeführt werden". Die großen hölzernen Theaterbauten, in denen die Werke von Shakespeare und anderen gespielt wurden, waren unter dem Fachausdruck "öffentliche Theater" bekannt. Können wir angesichts Fludds strikter Überzeugung, es sei nicht wünschenswert, im Gedächtnis "fiktive Orte" zu verwenden, davon ausgehen, daß er uns hier eine wirkliche Bühne in einem öffentlichen Theater zeigt?

Das Kapitel mit der Illustration des Theaters steht unter der Überschrift "Die Beschreibung der östlichen und westlichen Theater", und es hat den Anschein, als gäbe es zwei solcher Theater, ein "östliches" und ein "westliches", die einen identischen Grundriß, aber unterschiedliche Farben haben. Das östliche Theater soll licht, hell und leuchtend sein, denn es wird Vorgänge enthalten, die zum Tag

gehören. Das westliche Theater ist dunkel, schwarz und finster und gehört zur Nacht. Beide werden am Himmel untergebracht und stehen wahrscheinlich mit den Tages- und Nachthäusern der Planeten in Beziehung. Muß es also für jedes Tierkreiszeichen ein östliches und ein westliches Theater geben? Müssen sie so wie wir es bei den kleinen Bühnen auf beiden Seiten des Widders gesehen haben angeordnet werden, aber nicht für *ein* Zeichen, sondern für alle durch den ganzen Himmel hindurch? Ich glaube schon. Aber wir befinden uns im Bereich des okkulten Gedächtnisses, und da ist es nicht einfach nachzuvollziehen, wie man sich die Wirkungsweise dieses Theaters im Himmel vorgestellt hat.

Am ehesten läßt sich diesem System Brunos System in *Bilder* vergleichen, bei dem kunstvolle Anordnungen von Gedächtnisräumen voller Orte für Gedächtnisbilder (wie in der von Fludd "quadratisch" genannten Kunst) mit einem "runden" oder himmlischen System in Verbindung gebracht werden. In ähnlicher Weise (glaube ich) sind Fludds Theater Gedächtnisräume, die durch ihre Einordnung in den Zodiakus mit dem runden Himmel in Verbindung gebracht werden. Wenn wie er beabsichtigte, jeweils zwei solcher "Theater" jedem Zeichen zugeordnet werden sollen, dann wäre das bei ihm abgebildete "Theater" einer von 24 identischen Gedächtnisräumen. Das "östliche" und "westliche" oder Tages- und Nachttheater führt die Zeit in ein den Himmelsbewegungen angeschlossenes System ein. Es ist natürlich ein zutiefst okkultes oder magisches System, das auf dem Glauben an die Makrokosmos-Mikrokosmos-Beziehung beruht.

Auf dem Erker des "Theaters" ist die Inschrift THEATRUM ORBI angebracht. Da Fludd und der hochgebildete Stecher sicherlich Latein konnten, handelt es sich hier schwerlich um einen Fehler für THEATRUM ORBIS. Ich vermute deshalb (wenn auch mit einer gewissen Scheu), daß der Dativ beabsichtigt ist und daß die Inschrift besagen soll, daß dies nicht ein "Theater der Welt", sondern eines der Theater oder Bühnen ist, die in der Welt, das heißt in dem auf der gegenüberliegenden Seite gezeigten Himmel, ihren Ort finden sollen.

"Jedes Theater soll fünf untereinander verschiedene Türen in etwa gleichem Abstand haben, deren Verwendung wir später erklären werden", schreibt Fludd.[26] Die fünf auf der Zeichnung des "Theaters" erkennbaren Türen oder Eingänge werden also durch den Text bestätigt, in dem von fünf Türen des Theaters die Rede ist. Darin also stimmen Bild und Text überein. Die von Fludd später erläuterte Verwendung der fünf Türen in den Theatern besteht darin, daß sie als fünf Gedächtnis-loci dienen sollen, die in einer Beziehung zu fünf Säulen stehen, die sich gegenüber befinden sollen.[27] Die Basen dieser fünf Säulen sind auf dem Bild des "Theaters" im Vordergrund zu sehen. Die eine ist rund, eine weitere quadratisch, die mittlere ist sechseckig, dann folgen eine weitere quadratische und eine weitere runde. "Man stelle sich fünf, nach Form und Farbe unterschiedliche Säulen vor. Die beiden äußersten sind kreisförmig und rund; die mittlere hat die Form eines Hexagons; die Säulen dazwischen sollen quadratisch sein." [28] Auch hier entspricht das Bild wieder dem Text, denn die Zeichnung zeigt die Säulenbasen in dieser Folge und mit diesen Formen.

Diese Säulen, fährt Fludd fort, haben verschiedene Farben, entsprechend den "Farben der ihnen gegenüberliegenden Türen des Theaters". Die Türen können als fünf Gedächtnis-loci verwendet werden und sind dadurch voneinander zu unterscheiden, daß sie als verschiedenfarbig dem Gedächtnis eingepägt werden. Die erste Tür soll weiß, die zweite rot, die dritte grün, die vierte blau und die fünfte schwarz sein.[29] Wahrscheinlich ist die Entsprechung von Türen und Säulen auf der Zeichnung des Theaters durch die geometrischen Formen auf dem zinnenbewehrten Umgang angezeigt. Ich verstehe nicht, wie die Wirkungsweise dieser Entsprechung im einzelnen aussehen soll, doch ist erkennbar, daß die zentrale Haupttür auf der Grundebene in Beziehung zur sechseckigen Mittelsäule steht und die anderen vier Türen zu den vier runden und quadratischen Säulen.

Mit diesem Ensemble von zchn Orten, den fünf Türen und den fünf Säulen, sollen nach Fludds Vorstellung in seinem magischen Gedächtnissystem Dinge und Wörter erinnert werden. Zwar erwähnt er im Zusammenhang mit den Türen und Säulen nicht die herennischen Regeln, doch denkt er sicher an sie. Die Türen sind so angeordnet, daß sie geeignete Gedächtnisorte bilden. Die Säulen haben verschiedene Formen, so daß sie einander nicht zu ähnlich sind und das Gedächtnis verwirren. Sich Gedächtnis-loci in verschiedenen Farben als zusätzliche Hilfe zu ihrer Kennzeichnung zu merken kommt in *Ad Herennium* nicht vor, wird aber in den Gedächtnis-Traktaten oft empfohlen.

Das System funktioniert durch seine Ankopplung an die Gestirne, oder besser an die "Grundideen", wie Fludd sie in einem Kapitel über die Beziehung der Planeten zu den Tierkreiszeichen nennt.[30] In jenem Kapitel wird die himmlische Grundlage des Systems behandelt; unmittelbar daran schließt sich das Kapitel über die fünf Türen und die fünf Säulen in den Gedächtnistheatern an. Der Himmel funktioniert gemeinsam mit den Theatern, und die Theater sind im Himmel. Die "runde" und die "quadratische" Kunst werden zu einem Gedächtnis-"Siegel" oder einem ungemein komplexen okkulten Gedächtnissystem vereinigt. Fludd gebraucht nie das Wort "Siegel", aber sein Gedächtnissystem gehört zweifelsohne zum Nolanischen Typ.

Zwei weitere "Theater" (Tafel 18a, b) werden in Fludds Text vorgestellt. Sie sind nicht wie die Haupttheater mehrgeschossige Bühnen, sondern gleichen eher Räumen, bei denen eine Wand weggenommen wurde, so daß der Betrachter in sie hineinblicken kann. Eine enge Beziehung zu den Haupttheatern wird durch die Zinnenbekrönung auf den Mauern hergestellt, die Ähnlichkeiten mit der zinnenbewehrten Brüstung des Umgangs in den Haupttheatern hat. Auch diese Hilfstheater können als Gedächtnisräume benutzt werden. Das eine hat drei Türen, das andere fünf; in dem Theater mit den fünf Türen gibt es ein ähnliches Säulenschema, das durch die Säulenbasen angezeigt wird und wie in den Haupttheatern in Verbindung mit den Türen wirkt. Die Hilfstheater stehen mit den Haupttheatern und durch sie mit dem Himmel in Verbindung.

Wir haben von den "Orten" in Fludds System gesprochen; der wichtigste "Allgemeinort" ist der Himmel, mit dem die Theater als Gedächtnisräume in

Verbindung stehen. Wie steht es aber mit dem zweiten Aspekt des Gedächtnisses, mit den "Bildern"? Was hat Fludd über sie zu sagen?

Für die Grund- oder Himmelsbilder verwendet er, wie Bruno auf der Mittelscheibe von *Schatten*, talismanhafte oder magische Bilder. Auf dem Plan des Himmels sind die Bilder der Tierkreiszeichen und die Zeichen für die Planeten angegeben, aber nicht Bilder für Dekane, Planeten, Häuser und so weiter. Daß Fludd jedoch in den Kategorien solcher Bilder denkt, läßt sich daraus erschließen, daß er in dem Kapitel über "die Ordnung der Grundideen durch die Planetensphären" den Gang Saturns durch den Zodiakus analysiert, indem er in den verschiedenen Zeichen verschiedene Bilder von Saturn gibt, und schreibt, dasselbe könne auch mit anderen Planeten gemacht werden.[31] Dies wären dann die himmlischen oder magisch wirksamen Bilder, die im "runden" Teil des Systems angewendet werden.

Nach dem Kapitel über die Bilder für die "Grundideen" folgt eines über die "weniger wichtigen Bilder", die in den Theatern auf Türen und Säulen angebracht werden sollen. Es handelt sich um die im "quadratischen" Teil der Kunst verwendeten Bilder. Sie sollen nach den Regeln für auffällige Bilder aus *Ad Herennium*, die Fludd zitiert, hergestellt werden, aber sie werden sozusagen in dem magischen System magisch aufgeladen. Unter den Ensembles von fünf Bildern, die in den Theatern verwendet werden sollen, sind Jason mit dem Goldenen Vlies, Medea, Paris, Daphne, Phöbus. Eine andere Gruppe sind die Bilder von Medea: Medea, Zauberkräuter sammelnd, das auf der weißen Tür angebracht werden soll, Medea tötet ihren Bruder auf der roten Tür und auf den übrigen drei Türen Medea aus anderen Blickwinkeln.[32] Es wird noch eine weitere Gruppe von fünf Medea-Bildern angegeben;[33] ebenso auch einige Circe-Bilder. Die magischen Künste dieser Zauberinnen müssen für das System sehr hilfreich gewesen sein.

Wie Bruno ist auch Fludd durchtränkt von den Komplexitäten der alten Gedächtnis-Traktate, die inmitten der Magie weiterbestehen und zu deren obskurem Charakter beitragen. Es werden Listen von Namen und Dingen in alphabetischer Reihenfolge gegeben, was typisch für Autoren wie Romberch und Rossellius war, jetzt aber durch die Einbindung in eine okkulte Kunst ins Mysteriöse gewendet wird. In den von Fludd aufgeführten Listen erscheinen alle wichtigen mythologischen Gestalten, daneben gibt es auch Listen der Tugenden und Laster, die uns das mittelalterliche künstliche Gedächtnis inmitten dieses ungewöhnlichen Mischmaschs zeigen.

Daß Fludd an der alten Tradition der Gedächtnis-Traktate festhält, wird tatsächlich besonders deutlich, weil er Illustrationsbeispiele für "Bilderalphabete" in seine Werke aufnimmt.[34] Das Bilderalphabet war eine Art Zeichenhandbuch der alten Gedächtnis-Traktate. Wahrscheinlich bei Boncompagno im dreizehnten Jahrhundert angedeutet, war es dann bei Publicius, Romberch, Rossellius und so weiter immer wieder anzutreffen.[35] Obgleich Bruno nirgends ein Bilderalphabet tatsächlich abbildet, bezieht er sich doch sehr häufig auf sie oder beschreibt sie

mit Worten.[36] Fludds Bilderalphabete zeigen, daß er sein ungewöhnliches Gedächtnis-"Siegel" wie Bruno immer noch in Kontinuität mit der alten Gedächtnistradition sieht.

Zusammenfassend ließe sich sagen, daß mir Fludds Gedächtnissystem sehr ähnlich mit einem von Brunos Systemen zu sein scheint. Dieselbe ungeheure Anstrengung ist auf den eingehenden Versuch gerichtet, die Prinzipien der Gedächtniskunst in Verbindung mit dem Himmel so zu verwenden, daß ein totales, weltreflektierendes System entsteht. Außer der Gesamtanlage erinnern auch viele Einzelheiten an Bruno. Fludd benutzt für Gedächtnisorte die Begriffe "Kammern" und "Felder", das sind auch von Bruno häufig gebrauchte Begriffe. Den Lullismus scheint er jedoch nicht zu verwenden,[37] und er hält auch nicht so an der "Dreißig" fest wie Bruno. Unter Brunos Systemen scheint mir dasjenige in *Bilder* Fludds System am nächsten zu kommen, denn dort gibt es einen ähnlichen Versuch, eine komplexe Folge von Gedächtnisräumen in Verbindung mit dem Himmel zu verwenden. An Stelle von Brunos atria nimmt Fludd seine "Theater" als Gedächtnisräume, als architekturelle oder "quadratische" Seite eines Systems, das mit dem "runden" Himmel zusammen verwendet wird.

Das "Theater" oder die Bühne mit ihren fünf, als Gedächtnisorte zu verwendenden Türen ist das Leitmotiv des gesamten Systems. Wir sehen es schon in der Eingangsidee angedeutet (Tafel 15), auf der ein Mensch mit dem Auge der Imagination fünf Gedächtnisorte mit ihren fünf Gedächtnisbildern sieht.

Fludd selbst erweckt den Eindruck, als habe er seine Gedächtniskunst in Frankreich gelernt. In früheren Jahren hatte er verschiedene europäische Länder bereist und einige Zeit in Südfrankreich verbracht. In einem Abschnitt über die Kunst der Geomantik in *Utriusque Cosmi ... Historia* schreibt er, er habe die Geomantik im Winter 1601-02 in Avignon praktiziert, danach die Stadt verlassen und sei nach Marseille gegangen, wo er den Duc de Guise und seinen Bruder "in den mathematischen Wissenschaften" unterrichtet habe.[38] Auf dieselbe Periode in Fludds Leben in Südfrankreich muß sich auch die Schilderung beziehen, die er am Anfang des Abschnitts über die Gedächtniskunst gibt, wie sich sein Interesse an dieser Kunst in Nimes entwickelt habe, wie er sich später darin weiter vervollkommen habe; und als er nach Marseille gegangen sei, um den Duc de Guise und seinen Bruder "in den mathematischen Wissenschaften" zu unterrichten, habe er diese edlen Herren auch die Gedächtniskunst gelehrt.[39]

Fludd könnte also in Frankreich von Camillo's Theater und Brunos Werken gehört haben. Aber *Siege* war in England herausgebracht worden, und Dicsono hatte die Gedächtniskunst in London lange nach Brunos Abreise gelehrt. Es könnte deshalb auch eine Tradition des Brunoschen Gedächtnisses gegeben haben, die in England weitergegeben worden ist und Fludd auf diesem Weg erreicht hat.

Man fragt sich aber, ob ein unmittelbarer Einfluß auf Fludds Gedächtnissystem nicht von einem 1618 in London erschienenen Werk ausgegangen sein könnte. Das wäre ein Jahr vor dem Erscheinen jenes Teils von *Utriusque Cosmi* . . .

Historia, in dem das Gedächtnissystem enthalten ist. Das fragliche Buch ist John Willis' *Mnemonica sive Ars reminiscendi*, [40] in dem ein gedächtnissystemartiges Ensemble identischer "Theater" beschrieben wird. Willis erläutert eines seiner "Theater" oder "Repositorien", wie er sie auch nennt (Abb. 10). Es handelt sich um ein eingeschossiges Gebäude, dessen eine Wand weggelassen wurde, so daß man hineinblicken kann, und dessen Inneres durch eine nahe der Rückwand befindliche Säule in zwei Hälften geteilt wird. Dank dieser Unterteilung erhält Willis zwei Gedächtnisräume, in denen er sich *loci* einprägen kann. Die Repositorien oder Theater soll man sich in verschiedenen Farben vorstellen, damit man sie im Gedächtnis auseinanderhalten kann; und die Gedächtnisbilder sollten etwas an sich haben, was an die Farbe des ihnen zugehörenden Theaters erinnert. Willis gibt folgende Beispiele von Bildern, die in einem "goldenen" Theater verwendet werden können, um sich an ein in einer Marktstadt zu tätiges Geschäft zu erinnern:

Die erste Unternehmung, woran er denkt, ist, den Preis von Saatweizen auf dem Markt zu erkunden. Man stelle sich deshalb vor, er sähe im ersten Ort oder Raum des ersten Repositoriums verschiedene Männer mit Kornsäcken zusammenstehen . . . und auf der nähergelegenen Seite der Bühne sähe er einen ländlich gekleideten Bauern mit hohen Stiefeln, der Weizen aus einem Sack in einen Scheffel schüttet, dessen Henkel oder Griffe aus reinem Gold wären; durch diese Annahme hätte die Idee die dem Repositorium zugeordnete Farbe, nämlich golden . . .

Seine zweite Unternehmung ist, Schnitter zu besorgen, die die Wiesen abmähen sollen. Man stelle sich deshalb am zweiten Ort des ersten Repositoriums 3 oder vier Landleute vor, die ihre Sensen dengeln, deren Blätter aus Gold sind, entsprechend der Farbe des Repositoriums . . . Die Beziehung, die diese Idee mit der vorhergehenden hat, liegt in der Situation, denn beide Ideen sind auf die Bühne des ersten Repositoriums gestellt... [41]

Dies sieht wie eine vollkommen rationale Anwendung der Kunst als strikte Mnemotechnik aus; sie könnte durchaus als innerer Einkaufszettel funktionieren, wenn wir, wie der Autor sagt, "der Hilfe von Papier, Tinte oder Notizbücher

ermangeln".[42] Die Ähnlichkeit mit Fludds Verwendung von "Theatern" mit Säulen als Gedächtnisräumen ist jedoch verblüffend, wie auch die Betonung, man solle Gedächtnisorte dadurch unterscheiden, daß man sie sich in verschiedenen Farben merkt. Auch für Fludds wunderbare Tag- und Nachttheater im Zodiakus könnte ein bescheidener Ursprung in Willis' Empfehlung liegen, "tagbeladene Dinge sollten im Gedächtnis zumindest vor dem Schlafengehen, nachtbeladene Dinge unmittelbar nach dem Schlaf untergebracht werden".[43]

Brunos Verfahren bestand gewöhnlich darin, ein rationales Gedächtnissystem in ein magisches System zu "okkultisieren"; wir haben dies mehrfach gesehen. Möglicherweise ist Fludd so mit dem verfahren, was Willis "Theater" als Gedächtnisräume genannt hat; er okkultisierte sie zu magischer Aktivität, indem er sie mit dem Tierkreis in Verbindung brachte. Wenn wir uns dagegen erinnern, wie etwa zur gleichen Zeit in Frankreich Paep Schenkel "entlarvte",[44] indem er in dessen scheinbar rationalen Erläuterungen zur Gedächtniskunst eine okkulte Unterströmung aufdeckte, könnten wir uns fragen, ob nicht doch mehr hinter Willis' Mnemonica steckt, als auf den ersten Blick auffällt. Ich kann dieses kleine Problem nicht lösen, doch mußte es erwähnt werden, weil die Veröffentlichung einer Gedächtniskunst in England, bei der Ensembles von "Theatern" oder Bühnen als Gedächtnisräume verwendet werden, nur ein Jahr vor der Veröffentlichung von Fludds System ziemlich auffällig ist und die Vermutung nahelegt, Fludd habe nicht nur auf seinen Auslandsreisen von der Gedächtniskunst gehört.

Fludds Gedächtnissystem scheint uns jedenfalls viele Jahre zurückzuführen bis in eine Zeit, da die großen Kontroversen um Metrodorus von Skepsis und den Gebrauch des Tierkreises im künstlichen Gedächtnis mit allem, was damit zusammenhängt, stattgefunden haben. Wäre William Perkins bei Erscheinen von Fludds Buch noch am Leben gewesen, hätte er darin sicherlich das "gottlose künstliche Gedächtnis" eines "Skepsiers" erkannt.

Mersenne schreibt im Verlauf eines seiner Angriffe auf Fludd, dessen zwei Welten basierten auf der unbewiesenen "ägyptischen" Lehre (also auf der Lehre der *Hermetica*), wonach der Mensch in sich die Welt enthielte, und auf der Behauptung des "Mercurius" (im *Asclepius*), der Mensch sei ein großes Wunder und wie Gott. Mersenne spricht zu Recht die hermetische Grundlage von Fludds zwei Welten an.[45] Denn weil der Mensch bei Fludd als Mikrokosmos die Welt potentiell in sich enthält, kann er sie in seinem Innern widerspiegeln. Fludds okkulte Gedächtniskunst ist ein Versuch, die Makrokosmos-Mikrokosmos-Beziehung zu reproduzieren oder neu zu erschaffen, indem er im Gedächtnis des Mikrokosmos die in ihm enthaltene Welt - ihrerseits das Bild des Makrokosmos, der das Bild Gottes ist -, begründet oder zusammensetzt. Das Bemühen, dies durch eine Manipulation der Gestirne im Menschen mit Hilfe astralisierter Bilder in der okkulten Version der Gedächtniskunst zu vollbringen, lag auch Brunos herkulischen Anstrengungen zugrunde, die Fludd nachahmt.

Doch obwohl Bruno und Fludd ihre okkulten Gedächtnissysteme von hermetischen Philosophien aus betreiben, sind diese Philosophien nicht identisch.

Fludds Anschauung *ist* diejenige der Frührenaissance, wonach die "drei Welten" oder Stufen der gesamten Schöpfung - die Elementenwelt, die himmlische Welt und die überhimmlische Welt - durch Gleichsetzung der überhimmlischen Welt mit den christianisierten Engelshierarchien des Pseudo-Dionysius christianisiert werden. Damit ließ sich sozusagen dem gesamten System eine christliche Engels- und Trinitätsspitze aufsetzen. In den Rahmen dieser Anschauung gehört auch Camillo. Sein "Theater der Welt" vereinigt sich jenseits der Gestirne mit den Sefiroth und Engeln, die im Denken eines christlich-hermetischen Philosophen der Renaissance mit den christlichen Engelshierarchien identifiziert werden, die das Bild der Trinität sind.

Bruno, der die christliche Interpretation der *Hermitica* ablehnte und zu einer reinen "ägyptischen" Religion zurückkehren wollte, gab das, was er die "metaphysische" Spitze des Systems nannte, auf. Für ihn gibt es jenseits der himmlischen Welt ein überhimmlisches Eines, oder eine intellektuelle Sonne, und es ist sein Ziel, es durch seine Manifestationen oder Spuren in der Natur und durch das Ordnen und Einigen dieser Manifestationen und Spuren mittels seiner Bilder im Gedächtnis zu erreichen.

Eine der Illustrationen bei Fludd bringt die Widerspiegelung der drei Welten im Geist und Gedächtnis des Mikrokosmos bildlich zum Ausdruck. Sie zeigt einen Mann, der zuerst die Sinneseindrücke aus der sinnlich wahrnehmbaren Welt, *mundus sensibilis*, durch seine fünf Sinne aufnimmt. Danach arbeitet er mit diesen in seinem Innern als Bilder oder "umbra" in einer *mundus imaginabilis*. In die Erörterung dieser *mundus imaginabilis* nimmt Fludd im Text auch die Reflexion der Bilder des Zodiakus und der Gestirne auf.[46] An dieser Stelle vereint der Mikrokosmos die Inhalte des Gedächtnisses auf der himmlischen Ebene. Dann geht das Diagramm über zu *mens*, zur intellektuellen Welt, wo er eine Anschauung der neun himmlischen Hierarchien und der Trinität empfängt. Schließlich kommt das Diagramm zum Sitz des Gedächtnisses im Hinterkopf, das alle drei Welten in sich aufnimmt.

Für Bruno hatte die intellektuelle Sonne, zu der der *mens* durch diesen Einigungsprozeß gelangte, nicht diesen christlichen und trinitarischen Aspekt. Bruno wollte außerdem, und hat dies in *Siegel* auch getan, die Einteilungen der "Vermögenspsychologie" aufgeben, die Fludd hier zum Teil noch beibehält, den Übergang von Material aus den Sinneseindrücken durch die verschiedenen "Vermögen", die als eigenständige Abteilungen in der Psyche gedacht werden. Für Bruno gibt es nur eine einzige Macht und ein einziges Vermögen, das sich durch die gesamte innere Welt der Wahrnehmung hindurchzieht, nämlich die imaginative Kraft oder das Vorstellungsvermögen, das die Tore des Gedächtnisses unmittelbar durchschreitet und mit dem Gedächtnis eins ist.[47]

Fludd spricht also als hermetischer Philosoph und hermetischer Psychologe doch nicht mit derselben Stimme wie Bruno. Es ist sogar ziemlich wahrscheinlich, daß die hermetische Tradition, die Fludd erreicht hat, gar nicht so sehr die von Bruno importierte Form hatte, sondern jene schon früher in England von John

Dee etablierte. Fludds starkes Interesse an Mechanik und Maschinen (die in der hermetischen Tradition als ein Zweig der Magie angesehen wurden)[48] war charakteristisch für Dee, aber keineswegs charakteristisch für Bruno. Auch stand Dee der ursprünglich christianisierten und trinitarischen Form der Tradition näher, die Bruno aufgegeben hatte, die aber bei Fludd noch vorhanden ist.

Dennoch ist Fludd in seinem hermetischen Gedächtnissystem von Bruno beeinflusst, und dies ist schon für sich genommen ein Beweis, daß Bruno in stärkerem Maß als jeder andere die Gedächtniskunst als eine hermetische Kunst entwickelt hat. Ungeachtet der Differenzen zwischen Fludd und Bruno als hermetischen Philosophen, konfrontiert uns Fludds Gedächtnis-Siegel im Grunde mit denselben Problemen, wie wir sie bei Bruno in den Griff zu bekommen suchten. In einer allgemeinen Weise können wir die Qualität der in einem solchen System unternommenen Mühe mehr oder weniger begreifen, doch bei Einzelheiten scheitern wir. Ist es reine Verrücktheit, 24 Theater in den Tierkreis zu setzen? Oder ist es eine Verrücktheit, die möglicherweise zu einer Methode führt? Oder ist ein solches System das Siegel oder der Geheimcode einer hermetischen Sekte oder Gesellschaft?

Es ist einfacher, sich dem historischen Aspekt des Problems zuzuwenden und Fludds System als die Wiederkehr eines Musters zu interpretieren, das anscheinend die ganze Renaissance durchzieht. Wir sind ihm zuerst im Gedächtnistheater begegnet, das Giulio Camillo als ein Geheimnis dem König von Frankreich gebracht hat. Wir sind ihm dann wieder in den Gedächtnis-Siegeln begegnet, die Bruno von Land zu Land getragen hat. Und wir haben es schließlich im Theater-Gedächtnissystem in dem Buch gesehen, das Fludd einem König von England gewidmet hat. Und als ein darin verborgenes Geheimnis enthält das System tatsächlich Informationen über das Globe Theater.

Vielleicht führt das durch diesen ungewöhnlichen Umstand erweckte Interesse dazu, daß nun viele Forscher ihre wissenschaftlichen Anstrengungen auf diese Probleme richten, mit denen ich mich allein abgemüht habe, und daß Wesen und Bedeutung des okkulten Renaissance-Gedächtnisses in Zukunft klarer sein werden, als sie es mir sind.

Anmerkungen zu Kapitel 15

1. Zu Fludds Leben und Werk siehe den Artikel in *Dictionary of National Biography*, von J. B. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall 1902. Fludd war eigentlich walisischer Herkunft.
2. Siehe G. B. and H. T., Taf. 7, 8, 10, 16 und S. 403ff.
3. Siehe *ibid*, S. 399ff. Das Buch, in dem Casaubon die *Hermetica* neu datierte, war Jakob 1. gewidmet.
4. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*.
 Tomus Primus. *De Macrocosmi Historia in duos fractatus divisa*.
De Metaphysico Macrocosmi et Creaturum illius ortu etc. Oppenheim, Aere Johan-Theodori de Bry. Typis Hieronymi Galleri, 1617.
De Naturae Simia seu Technica Macrocosmi Historia, Oppenheim, Aere Johan-Theodori de Bry. Typis Hieronymi Galleri, 1618.
 Tomus Secundus. *De Supernaturali Naturali, Praeternaturali et Contranaturali Microcosmi Historia ...* Oppenheim, Impensis Johannis Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri, 1619.
 Sectio 1. *Metaphysica atque Physica ... Microcosmi Historia*.
 Seczio 11. *Technica Microcosmi Historia*.
De praeternaturali utriusque mundi historia, Frankfurt, typus Erasmeri Kempferi, sumptibus Johan-Theodori de Bry, 1621. (Diesem Band wurde als Anhang die Antwort Fludds auf Kepler beigegeben, sie trägt den Titel *Veritatis proscenium etc.*)
 Aus der Gliederung dieser komplexen Publikation geht hervor, daß Tomus Primus über den Makrokosmos 1617 und 1618 in zwei Teilen herausgebracht wurde; Tomus Secundus über den Mikrokosmos erschien 1619 (die Frankfurter Ausgabe von 1621 war ein späterer Teil dieses Bandes).
 Johann Theodore de Bry, der Verleger der gesamten Reihe, war der Sohn von Theodore de Bry (der 1598 gestorben war), dessen Verlags- und Stecherunternehmen er erbt. Auf den Titelseiten von Tomus primus wird Johann Theodore de Bry als verantwortlich für die Stiche genannt ("acre Johan-Theodori de Bry"), doch auf den Titelseiten von Tomus Secundus wird nichts dergleichen erwähnt. Der Titelstich von *De Natura Simia* (1618) ist "M. Merian sculp." signiert. Matthäus Merian war Johann Theodore de Brys Schwiegersohn und Mitglied der Firma.
5. Robert Fludd, "*Declaratio brevis Serenissimo et Potentissimo Principe ac Domine Jacobo Magnae Britanniae . . . Regi*", British Museum, MS. Royal 12 C ii.
6. William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: or A Sponge to wipe away the Weapon-Salve*, London 1631. Die "Weapon-Salve" war eine von Fludd empfohlene Salbe, von der Foster schreibt, sie sei gefährlich magisch und paracelsischen Ursprungs.
7. Dr. Fludd's ,Answer unto M. Foster, or The Squesing of Parson Foster's Sponge ordained for him by the wiping away of the Weapon-Salve, London 1631, S. 11 .
8. *Ibid.*, S. 21-22. *The Squesing of Parson Foster's Sponge*, das einzige Buch, das Fludd in England veröffentlichte, erregte offensichtlich mehr als nur lokales Interesse und gehört in die großen internationalen Kontroversen jener Zeit, denn eine lateinische Fassung wurde 1638 in Gouda veröffentlicht (R. Fludd, *Responsum ad Hoplocrisma-Spongum M. Fosteri Presbitert*; Gouda 1638).
9. Siehe G. B. and H. T., S. 442-443.
10. Siehe J. B. Craven, *Count Michael Maier*. Kirkwall 1910, S. 6.
11. Siehe Craven, *Doctor Robert Fludd*, S. 46.

12. Maiers *Atlanta fugiens* mit bemerkenswerten Illustrationen wurde 1617 von Johann Theodore de Bry in Oppenheim herausgebracht; Sein *Viatorum hoc est de montibus planetarum* wurde 1618 von derselben Firma verlegt.

Man sollte hinzufügen, daß die geschäftlichen Kommunikationskanäle zwischen der Firma de Bry und England schon von dem älteren de Bry gelegt worden sein könnten, der in *America Stiche* nach Zeichnungen von John White veröffentlichte. Theodore de Bry besuchte 1587 England, um Materialien und Illustrationen für seine Veröffentlichung von Reisen und Entdeckungen zu sammeln. Siehe P. Hulton und D. B. Quinn, *The American Drawings of John White*, London 1964, S. 25-26.

13. *Utriusque Cosmi ... Historia*, Tomus Secundus, sectio 2, S. 48ff.

14. *Ibid.*, S. 50.

15. *Ibid.*, loc. cit.

16. *Ibid.*, S. 50-51

17. *Ibid.*, S. 51. Die extrem magische Gedächtniskunst von der Fludd in Toulouse gehört hat, klingt nach *ars notoria*. Fludd meint hier vielleicht Jean Belot, der früher Werke über Chiromantie, Physiognomik und die Gedächtniskunst herausgebracht hatte (zu Belot siehe Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*. VI, S. 360-363). Belots hoch magisches künstliches Gedächtnis, in dem Lull, Agrippa und Bruno erwähnt werden, ist wieder abgedruckt in einer Ausgabe seiner *OEuvres*, Lyon 1654, S. 329ff. Die Gedächtniskunst von R. Saunders (*Physiognomiae and Chiromancie ... whereunto is added the Art of Memory*, London 1653, 1671) beruht auf der von Belot und wiederholt dessen Nennung Brunos. Saunders hat sein Buch Elias Ashmole gewidmet.

18. *Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2, S. 51-52.

19. *Ibid.*, S. 51.

20. *Ibid.*, S. 54ff.

21. Siehe S. 271ff

22. Siehe S. 229.

23. *Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2, S. 54.

24. Vergleicht man dieses Grunddiagramm für die *ars rotunda* mit der Zeichnung auf der Titelseite des ersten Bandes von *Utriusque Cosmi ... Historia*, sieht man dort den zeitlichen Umlauf bildlich dargestellt durch das um den Makrokosmos und den Mikrokosmos herumgewundene Seil, das die Zeit spannt. Nach einem Vergleich mit diesem Bild, auf dem der Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos dargestellt ist, wird auch verständlich, warum die "runde" Gedächtniskunst für den Mikrokosmos die natürliche ist.

25. *Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2, S. 55.

26. *Ibid.*, loc. cit.

27. *Ibid.*, S. 63.

28. "His pratis oppositae fingantur quinque columnae, quae itidem debent figura & colore distingui; Figura enim duarum extremarum erit circularis & rotunda, mediae autem columna habebit figuram hexagoneam. & quae his intermedia sunt quadratam possidebunt figuram" (*ibid.*, S. 63). Auch wenn er hier von "Feldern" (*prata*) spricht, stellt er sich doch die fünf Türen als Gedächtnisfelder oder -orte vor.

29. *Ibid.*, loc. cit.

30. *Ibid.*, S. 62.

31. *Ibid.*, loc. cit.

32. *Ibid.*, S. 65.

33. *Ibid.*, S. 67

34. Er gibt auch bildliche Darstellungen von Zahlen – auch das ist eine alte Tradition. Beispiele für Gedächtnis-Orte mit Bildern für Zahlen darauf werden mitgeteilt im Abschnitt "De Arithmetica Memoriali" im ersten Band des Buches (*Utriusque Cosmi ... Historia*, I, 2, S. 153ff.).
35. Siehe S. 111ff.
36. Siehe S. 230, 270 f.
37. Doch kommt Lull als Gedächtnisbild vor, das die Alchemie repräsentiert (*Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2, S. 68).
38. *Utriusque Cosmi ... Historia*, I, 2, S. 718-720. Eine englische Übersetzung dieser Stelle findet sich bei C. H. Josten, "Robert Fludd's theory of geomancy and his experiences at Avignon in the winter of 1601 to 1602", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVII (1964), S. 327-335. Dieser Artikel befaßt sich mit der von Fludd in *Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2, S. 37ff. vorgetragene Theorie der Geomantik, die dort unmittelbar vor seiner Darstellung der Gedächtniskunst steht, mit der sie sinnvollerweise verglichen worden waren.
39. *Ibid.* II, 2, S. 48.
40. John Willis, *Mnemonica; sive Ars reminiscendi: e puris artis naturaeque fontibus hausta ...* London 1618. Ein Teil dieses Werkes wurde in englischer Übersetzung durch den Autor drei Jahre später veröffentlicht (John Willis, *The Art of Memory*, London 1621). 1661 erschien dann auch eine englische Übersetzung des ganzen Werkes (John Willis, *Mnemonica: or The Art of Memory*, London, printed and are to be sold by Leonard Sowershy, 1661). Längere Auszüge aus der Ausgabe von 1661 werden zitiert in G. von Feinaigle, *The New Art of Memory*, London 1813, 3. Auflage, S. 249ff.
41. Willis, *The Art of Memory*, Übersetzung von 1621, S. 58-60.
42. Willis, *The Art of Memory*, Übersetzung von 1661, S. 28.
43. *Ibid.* S. 30.
44. Siehe S. 276 f.
45. Marin Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris 1623, cols. 1746, 1749. Cf. G.B. und H.T.
46. *Utriusque Cosmi ... Historia*, II, S. 205ff.
47. Siehe S. 235 f. Eine ähnliche Ablehnung der Vermögenspsychologie findet sich auch in Campanellas *Del senso delle cose e della magia* (hrsg. v. A. Bruers, Bari 1925, S. 96), nämlich in einem Abschnitt, wo Campanella, darin wie in so vielem anderen Bruno sehr nahestehend, der Vermögenspsychologie vorwirft, sie "mache aus einer unteilbaren Seele viele Seelen".

Im Beharren auf der vorrangigen Wichtigkeit der Vorstellungskraft erweist sich Fludds Psychologie jedoch als ganz zur Renaissance gehörig.
48. Siehe G. B. and H. T.. S. 147ff.