6. Kapitel

Gedächtnis in der Renaissance[1]: das Gedächtnistheater des Giulio Camillo

Giulio Camillo, oder Giulio Camillo Delminio, wie sein vollständiger Name lautet, war einer der berühmtesten Männer des sechzehnten Jahrhunderts.[2] Er gehörte zu jenen Menschen, denen die Zeitgenossen wegen ihrer ungeheuren Fähigkeiten mit Ehrfurcht begegnen. Von seinem Theater, dessen mysteriöse Berühmtheit mit den Jahren noch zuzunehmen schien, sprach man in ganz Italien und Frankreich. Doch worum genau handelte es sich dabei? Camillo selbst hat in Venedig einem Briefpartner des Erasmus ein hölzernes, überreich mit Bildern geschmücktes Theater gezeigt; etwas Ähnliches war später in Paris zu besichtigen. Das Gcheimnis, wie es eigentlich funktionierte, sollte nur einem einzigen Menschen enthüllt werden, dem König von Frankreich. Das große Buch, das Camillo immer schreiben wollte und in dem seine hochfliegenden Entwürfe der Nachwelt überliefert werden sollten, hat er nie geschrieben. Es überrascht deshalb nicht, daß die Nachwelt den Mann, der von seinen Zeitgenossen als "der göttliche Camillo" gefeiert wurde, völlig vergessen hat. Das achtzehnte Jahrhundert erinnerte sich noch an ihn,[3] wenn auch etwas gönnerhaft, doch danach vergaß man ihn, und erst in den letzten Jahren hat man wieder begonnen,[4] von Giulio Camillo zu sprechen.

Er wurde um 1480 geboren. Eine Zeitlang hatte er einen Lehrstuhl in Bologna, den größten Teil seines Lebens aber verbrachte er mit den abstrusen Arbeiten an seinem Theater, wofür er ständig finanzielle Unterstützung brauchte. Franz I. hatte anscheinend durch Lazare de Baif,[5] den französischen Botschafter in Venedig, davon erfahren, und 1530 ging Camillo nach Frankreich. Der König gab ihm zur Fortführung seines Werkes Geld und versprach mehr. Camillo kehrte nach Italien zurück, um das Theater zu vollenden. 1532 schrieb Wigle van Aytta (Viglius Zuichemus), damals in Padua, an Erasmus, ein gewisser Giulio Camillo sei in aller Munde. "Man sagt, dieser Mann habe ein gewisses Amphitheater errichtet, ein Werk mit der wunderbaren Fähigkeit, daß jeder, der als Zuschauer eingelassen wird, über jedes Thema nicht weniger gewandt disputieren kann als Cicero. Ich hielt dies zunächst für eine Mär, doch dann habe ich mehr über diesen Gegenstand von Baptista Egnatio erfahren. Man sagt, dieser Architekt habe an bestimmten Orten gesammelt, was immer über jedweden Gegenstand bei Cicero gefunden werden kann . . . bestimmte Ordnungen oder Stufen von Figuren sind eingerichtet.. . mit erstaunlicher Mühe und göttlicher Geschicklichkeit."[6] Von Camillo

heißt es, er fertige eben eine Nachbildung dieser großartigen Erfindung an, die für den König von Frankreich bestimmt sei, dem er sie unlängst angeboten habe und der für ihre Fertigstellung fünfhundert Dukaten gegeben habe.

Als Wigle das nächste Mal an Erasmus schreibt, ist er in der Zwischenzeit in Venedig gewesen und hat Camillo besucht, der ihm gestattete, das Theater zu besichtigen (es war tatsächlich ein Theater, kein Amphitheater, wie sich später herausstellen wird). "Du sollst also wissen", schreibt er, "daß Viglius in dem Amphitheater war und alles sorgfältig angesehen hat." Das Objekt war demnach eindeutig mehr als nur ein kleines Modell; es war ein Gebäude, groß genug, daß mindestens zwei Personen gleichzeitig hineingehen konnten - Wigle und Camillo waren zusammen im Innern.

> Das Werk ist aus Holz [fährt Wigle fort], im Innern mit vielen Bildern versehen und voll von kleinen Kästchen; es gibt verschiedene Ordnungen und Zonen darin. Er gibt jeder einzelnen Figur und jedem Ornament seinen Platz, und er zeigte mir eine solche Menge Papier, daß ich, ohwohl ich immer gehört hatte, daß Cicero die Quelle der reichsten Beredsamkeit sei, wohl kaum gedacht hätte, daß in einem Autor so viel enthalten sei oder daß aus scinen Schriften solche Massen zusammengetragen werden könnten. Ich habe Euch früher schon den Namen dieses Autors mitgeteilt, er heißt Julius Camillus. Er stottert schrecklich und spricht Latein nur mit Schwierigkeiten, wobei er sich mit der Ausrede entschuldigt, er habe durch den beständigen Gebrauch der Feder den Gebrauch der Sprache beinahe verloren. Er soll aber gut in der Landessprache sein, die er früher in Bologna gelehrt hat. Als ich ihn nach der Bedeutung seines Werkes fragte, nach dessen Ahsichten und Ergebnissen - wobei ich die religiöse Sprache benutzte und mich stellte, als sei ich durch die Wunderbarkeit dieses Dinges benommen -, warf er mir etliche Papiere hin und trug sie so vor, daß er die Zahlen, Paragraphen und alle Kunstgriffe des italienischen Stiles zum Ausdruck brachte, doch wegen seiner Sprachbehinderung ziemlich ungleichmäßig. Der König soll ihn sehr drängen, mit dem großartigen Werk nach Frankreich zurückzukehren. Aber da der König den Wunsch habe, daß alle Schriften ins Französische übersetzt werden sollten, wozu er einen Übersetzer und Schreiber probiert hatte, meinte er, er würde lieber seine Reise aufschieben als ein unvollständiges Werk ausstellen. Er hat für dieses sein Theater viele Namen, mal nennt er es einen gebauten oder gestalteten Geist oder Seele, mal sagt er, es sei mit Fenstern versehen. Er gibt vor, daß alles, was der menschliche Geist erfassen kann und was wir mit dem körperlichen Auge nicht sehen können, nachdem es durch sorgfältige Meditation gesammelt sei, durch gewisse körperhafte Zeichen in einer solchen Weise zum Ausdruck gebracht werden könne, daß der Betrachter mit seinen Augen sogleich alles begreifen kann, was sonst in den Tiefen des menschlichen Geistes verborgen ist. Und wegen dieser körperlichen Anschauung nennt er es ein Theater.
>
> Als ich ihn fragte, ob er etwas zur Verteidigung seiner Überzeugung geschrieben habe, denn es gebe wohl heute viele, die seinen Eifer zur Nachahmung Ciceros nicht billigten, antwortete er, daß er zwar viel geschrieben, aber außer einigen kleinen Dingen auf Italienisch, die dem König gewidmet seien, nichts veröffentlicht habe. Er hat die Absicht, seine Ansichten über diese Sache zu veröffentlichen, wenn er Ruhe hat und das Werk, an das er all seine Kräfte wendet, vollendet ist. Er sagt, daß er schon 1500 Dukaten

> dafür ausgegeben habe, obwohl ihm der König bisher nur 500 gegeben hat. Aber er erwartet reiche Belohnung vom König, wenn dieser die Früchte des Werkes kennengelernt hat.[7]

Armer Camillo! Sein Theater wurde niemals ganz vollendet, sein großes Werk niemals geschrieben. Auch unter normalen Umständen würde eine derartige Situation Anlaß zu großer Besorgnis geben. Wie schwer muß erst die Last sein, wenn man ein göttlicher Mann ist, von dem Göttliches erwartet wird! Zumal wenn das letzte Geheimnis des Werkes magischer, mystischer Art ist, zur okkulten Philosophie gehört und einem rationale Fragen stellenden Menschen wie diesem Freund des Erasmus, unter dessen Blick sich die Idee vom Teatro della memoria in zusammenhangloses Gestammel auflöst, nicht erklärt werden kann.

Für Erasmus war die klassische Gedächtniskunst eine rationale Mnemotechnik, mit Abänderungen vielleicht sogar nützlich, der aber üblichere Methoden des Memorierens vorzuziehen waren. Und er war strikt gegen alle magischen Abkürzungen zum Gedächtnis. Was wird er von diesem hermetischen Gedächtnissystem halten? Wigle ist sich durchaus bewußt, welche Einstellung sein gelehrter Freund Camillos Theater gegenüber einnehmen wird, und entschuldigt sich zu Beginn des Briefes, daß er dessen strenges Ohr mit unwichtigen Kleinigkeiten beleidige .

Einige Zeit nach dieser von Wigle beschriebenen Zusammenkunft in Venedig kehrt Camillo nach Frankreich zurück. Die genauen Daten dieser Frankreichreise stehen nicht fest,[8] sicher ist jedoch, daß er 1534 in Paris war, denn zu dieser Zeit schrieb Jacques Bording in einem Brief an Etienne Dolet, Camillo sei vor kurzem dort eingetroffen, um den König zu unterrichtcn, und fügt hinzu: "Er errichtet hier cin Amphitheater für dcn König, das den Zweck hat, Abteilungen dcs Gedächtnisses abzustecken."[9] In einem Brief von 1558 erzählt Gilbert Cousin, er habe Camillos Theater, ein Gebilde aus Holz, am französischen Hof gesehen. Cousin schreibt mehr als zehn Jahre nach Camillos Tod, und seine Beschreibung des Theaters ist nach den Briefen des Wigle verfaßt, die damals noch nicht veröffentlicht waren, zu denen er aber als Sekretär von Erasmus Zugang gehabt haben kann.[10] Dies mindert den Wert von Cousins Brief als Bericht aus erster Hand über das, was er in Frankreich gesehen hat, erheblich, doch wahrscheinlich lehnte sich das in Frankreich errichtete Theater an das Modell an, das Wigle in Venedig gesehen hatte. Die französische Version des Theaters scheint schon früh verschwunden zu sein. Im siebzehnten Jahrhundert stellte der große französische Antiquar Montfaucon Nachforschungen an, konnte aber keine Spur von ihm finden.[ll]

Am französischen Hof wurde ebensoviel über Camillo und sein Theater gesprochen wie in Italien, und über seinen Aufenthalt in Frankreich gibt es verschiedene Legenden. Die fesselndste ist die Geschichte mit dem Löwen, von der Betussi in seinen 1544 veröffentlichten Dialogen eine Version erzählt: Giulio Camillo ging eines Tages in Paris aus, um etliche wilde Tiere zu besichtigen;

bei ihm waren der Kardinal von Lothringen, Luigi Alamanni, und andere Herren, darunter auch Betussi selber. Ein Löwe riß aus und lief auf die Gesellschaft zu .

> Die Herren waren furchtbar erschrocken und flohen hierhin und dorthin, nur Messer Giulio Camillo blieh, wo er war, ohne sich zu bewegen. Das tat er aber nicht, um sich zu beweisen, sondern weil sein Körpergewicht ihm nicht erlaubte, sich so schnell wie die anderen zu bewegen. Der König der Tiere begann nun, um ihn herumzuschreiten und ihn zu liebkosen, ohne ihn ansonsten zu belästigen, his er zurück an seinen Platz gejagt wurde. Was soll man nun dazu sagen? Warum wurde er nicht getötet? Bei allen bestand die Meinung, er sei sicher und unversehrt geblieben. weil er unter dem Planeten Sonne stand.[l2]

Camillo selbst[13] hat die Geschichte mit dem Löwen selbstgefällig wiederholt, wohl als Beweis für seine "solare Kraft", wiewohl er nicht erwähnt, warum er, nach Betussi, nicht so schnell hatte wegrennen können wie die anderen. Oflensichtlich war das Verhalten des Sonnentieres in Gegenwart des Magiers, dessen hermetisches Gedächtnissystem, wie wir später noch sehen werden, um die Sonne zentriert war, geeignet, seine Berühmtheit zu steigern.

Nach der Aussage von Girolamo Muzio, dem Freund und Schülcr Camillos, war der große Mann 1543 wieder in Italien.[14] Eine Andeutung in einem Brief von Erasmus an Wigle läßt darauf schließen, daß die Dukaten des französischen Königs wohl doch nicht so reichlich geflossen sind, wie Camillo gehofft hatte.[l5] Jedenfalls scheint er nach seiner Rückkehr nach Italien ohne Amt oder vielmehr ohne Gönner gewesen zu sein.

Der Marchese del Vasto (Alfonso Davalos, der spanische Gouverneur von Mailand, der der Mäzen des Ariost gewesen war) erkundigte sich bei Muzio, ob aus den Hoffnungen, die Camillo auf den König von Frankreich gesetzt habe, etwas geworden sei. Wenn nicht, könne er ihm, sofern ihm "das Geheimnis" mitgeteilt würde, als Gegenleistung eine Pension aussetzen.[16] Dieses Angebot wurde angenommen, und Camillo verbrachte die letzten Jahre seines Lebens als Del Vastos Pensionär; er hielt vor ihm und vor verschiedenen Akademien Vorträge. 1544 starb er in Mailand.

1559 wurde ein kleiner Führer für die Villen in der Nähe Mailands und für die Sammlungen ihrer reichen Besitzer veröffentlicht. Darin ist zu lesen, daß ein rechtschaffener Edelmann mit Namen Pomponio Cotta zuweilen aus schrecklicher Gefangenschaft in Mailand (mit anderen Worten: aus den Zwängen des Stadtlebens) in die Einsamkeit seiner Villa entkomme, um die Gesellschaft der anderen zu fliehen und sich selbst zu finden. Hier beschäftige er sich bald mit Jagen, bald mit der Lektüre von Büchern über Landwirtschaft, bald damit, sich *imprese* mit feinsinnig ausgedachten Motti malen zu lassen, die Beweis von seiner bemerkenswerten Intelligenz ablegten.

> Unter den wunderbaren Bildern ("pitture"), die hier sind, kann auch das erhabene und unvergleichliche Gebilde des wunderbaren Theaters des hervorragenden Giulio Camillo besichtigt werden.[l7]

Leider ist die nun folgende Beschreibung des Theaters aus der 1550 als Buch veröffentlichten *Idea del Theatro* wörtlich übernommen und kann deshalb nicht als verläßliche Angabe über das gelten, was wirklich in der Villa vorhanden war. Hatte der Villenbesitzer das Theater selbst oder eine seiner Versionen aufgetrieben und seiner Raritätensammlung hinzugefügt? Tiraboschi hielt diese "pitture" für Fresken, die nach Themen aus der Bilderwelt des Theaters gemalt waren,[l8] aber Tiraboschi glaubte auch nicht daran, daß es dieses Theater als Gegenstand jemals gegeben hat, während wir wissen, daß es so war. Seine Interpretation der "pitture" könnte aber gleichwohl zutreffend sein, da auch im Vorwort zu *Idea del Theatro* festgestellt wird, "die ganze Vorrichtüng dieses großartigen Bauwerks ist nun nicht aufzufinden" ;[l9] dies klingt so, als sei 1550 das Theater als Gegenstand in Italien nicht aufzuspüren gewesen.

Trotz oder wahrscheinlich sogar wegen des fragmentarischen Charakters seiner Errungenschaft erlitt der Ruhm Giulio Camillos durch dessen Tod keine Einbuße, sondern erstrahlte im Gegenteil heller denn je. 1552 schrieb Ludovico Dolce, ein populärer Autor mit einem feinen Gespür für das Publikumsinteresse, das Vorwort zu eincr Gesamtausgabe dcr recht spärlichen Werke Camillos, in dem er den frühen Tod dieses Genius beklagt, der wie Pico della Mirandola sein Wcrk nicht vollcndet und auch dic Frucht seines "eher göttlichen als menschlichen Verstandes" nicht ganz ans Licht gebracht habe.[20] 1588 rühmte Girolamo Muzio in einer Rede in Bologna die Philosophien von Mercurius Trismegistos, Pythagoras, Platon und Pico della Mirandola, denen er das Theater des Giulio Camillo zuordnete.[2l] 1578 veröffentlichte J. M. Toscanus in Paris sein *Peptus Italiae,* eine Sammlung lateinischer Gedichte auf berühmte Italiener, darunter auch auf Camillo, dessen wundervollem Theater die sieben Weltwunder Ehrerbietung bezeugen müßten. In einer Anmerkung zu diesem Gedicht wird Camillo als überaus gelehrt in den Kabbala genannten mystischen Traditionen der Hebräer und als gut bewandert in den Philosophien der Ägypter, der Pythagoräer und der Platoniker beschrieben.[22]

In der Renaissance waren mit den "Philosophien der Ägypter" im wesentlichen die angeblichen Schriften des Hermes (oder Mercurius) Trismegistos, zuweilen auch das *Corpus Hermeticum* und der *Asclepius* gemeint, über die Ficino so eingehend nachgedacht hat. Diesen Werken hatte Pico della Mirandola noch die Mysterien der jüdischen Kabbala hinzugefügt. Keineswegs zufällig wird Camillos Name von seinen Bewunderern so häufg mit Pico della Mirandola in Zusammenhang gebracht, denn er gehörte völlig und enthusiastisch zu der von Pico begründetenhermetisch-kabbalistischen Tradition.[23] Seine Lebensaufgabe war es, diese Tradition mit der klassischen Gedächtniskunst zu vereinbaren.

Gegen Ende seines Lebens, als er in Mailand in Diensten Del Vastos stand,

diktierte Camillo an sieben Vormittagen Girolamo Muzio die Grundzüge seines Theaters.[24] Nach seinem Tod gelangte das Manuskript in fremde Hände und wurde 1550 in Florenz und Venedig unter dem Titel *L'Idea del Theatro dell'eccellen. M. GiulioCamillo* veröffentlicht.[25] Nur dank dieser Schrift ist es möglich, das Theater bis zu einem gewissen Grad zu rekonstruieren. Auf dieser Schrift beruht auch unsere doppelseitige Abbildung (siehe *Faltblatt).*

Das Theater steigt in sieben Rängen oder Stufen an, die durch sieben Gänge, als Repräsentanten der sieben Planeten, unterteilt werden. Wer es erforscht, soll sozusagen ein Zuschauer sein, vor den die sieben Maßeinheiten der Welt "in spettaculo", in einem Theater, gestellt sind. Und weil im antiken Theater die angesehensten Personen ganz unten saßen, befinden sich auch in diesem Theater die größten und wichtigsten Dinge ganz unten.[26]

Einige unter Camillos Zeitgenossen haben, wie schon erwähnt, sein Werk als Amphitheater beschrieben; diese Hinweise lassen als sicher erscheinen, daß er sich das römische Theater so vorstellte, wie Vitruv es beschrieben hat. Nach Vitruv waren die Sitze im Zuschauerraum des Theaters durch sieben Gänge geteilt, und er erwähnt auch, daß die Oberklassen in den untersten Reihen saßen.[27]

Gleichwohl ist Camillos Gedächtnistheater eine Entstellung des wirklichen vitruvianischen Theaters. An jedem der sieben Gänge befinden sich sieben, mit vielen Bildern verzierte Bögen oder Tore. Auf unserem Plan sind die Bögen schematisch dargestellt; sie enthalten die deutsche Übersetzung der Bildbeschreibungen. Daß ein Publikum zwischen diesen ungeheuer verschwenderisch dekorierten Bögen gar keinen Platz zum Sitzen fände, spielt keine Rolle. Denn in Camillos Theater wird die sonst übliche Funktion des Theaters umgekehrt. Es gibt kein Publikum, das von seinen Sitzen aus ein Schauspiel auf der Bühne betrachten würde. Der einsame "Zuschauer" des Theaters steht dort, wo sonst die Bühne ist, blickt in Richtung Zuschauerraum und betrachtet die Bilder auf den sieben mal sieben Bögen über den sieben ansteigenden Rängen.

Da Camillo die Bühne nie erwähnt, habe ich sie auf dem Plan weggelassen. Im vitruvianischen Theater hatte die Bühnenrückwand, *die frons scenae,* üblicherweise fünf geschmückte Tore,[28] durch die die Schauspieler bei ihren Auftritten oder Abgängen schritten. Camillo überträgt nun die Idee der geschmückten Tore von *der frons scenae* auf diese imaginär geschmückten Tore über den Gängen im Zuschauerraum; dadurch verschwindet der Platz für das Publikum. Er benutzt den Plan eines wirklichen Theaters, des klassischen vitruvianischen Theaters, verändert ihn aber entsprechend seinen mnemonischen Zwecken. Die imaginären Bögen sind seine mit Bildern ausgestatteten Gedächtnisorte.

An unserem Plan läßt sich ablesen, daß das gesamte System des Theaters im Grunde auf sieben Säulen ruht, den sieben Säulen des salomonischen Hauses der Weisheit. "Salomon sagt im neunten Kapitel der *Proverbien,* daß sich die Weisheit selbst ein Haus gebaut und es auf sieben Säulen gegründet hat. Durch diese Säulen, die die beständigge Ewigkeit bezeichnen, können wir die sieben Sefiroth der überhimmlischen Welt verstehen, die die sieben Maßeinheiten des Gefüges

der himmlischen und niederen Welten darstellen, in dem die Ideen aller Dinge sowohl in den himmlischen wie in den niederen Welten enthalten sind."[29] Camillo spricht hier von den drci Welten der Kabbalisten, wie Pico della Mirandola sie erklärt hat: von der überhimmlischen Welt der Sefiroth oder göttlichen Emanationen, der mittleren himmlischen Welt der Sterne und der subhimmlischen oder Elementenwelt. Dieselben "Maßeinheiten" ziehen sich durch alle drei Welten, auch wenn sie sich in jedcr anders manifestieren. Die Sefiroth der überhimmlischen Welt werden mit den platonischen Ideen gleichgesetzt. Camillo gründet sein Gediichtnissystem auf erste Ursachen, auf die Sefiroth, auf die Ideen; diese sollten die "ewigen Orte" seines Gedächtnisses sein.

> Wenn die antiken Redner in dem Wunsch, die vorzutragenden Teile der Rede von einem Tag auf den anderen festzuhalten, sie vergänglichen Orten als vergängliche Dinge anvertrauten, dann ist es wohl rechtens, daß wir in dem Wunsch, auf ewig die ewige Natur aller Dinge, die in der Rede ausgedrückt werden kann, aufzubewahren. . ., sie ewigen Orten zuweisen. Unsere große Anstrengung ist es deshalb gewesen, eine Ordnung in diesen umfassenden und untereinander verschiedenen sieben Maßeinheiten zu finden, die den Geist aufmerksam erhält und das Gedächtnis bewegt.[30]

Aus diesen Worten wird deutlich, daß Camillo niemals aus dem Blick verliert, daß sein Theater auf den Prinzipien der klassischen Gedächtniskunst gegründet ist. Sein Gedächtnisbauwerk sollte die Ordnung der ewigen Wahrheit darstellent und in ihm sollte das Universum durch organische Assoziation aller seiner Teile mit ihrer zugrunde liegenden ewigen Ordnung erinnert werden.

Da, wie Camillo erklärt, die höchsten universalen Maßeinheiten, die Sefiroth, außerhalb unserer Erkenntnis liegen und die Propheten über sie nur geheimnisvoll sprechen, stellt er nicht sie, sondern die sieben Planeten auf den ersten Rang des Theaters, denn die Planeten sind uns näher und ihre Bilder können leichter als Gedächtnisbilder erfaßt werden, da sie sich auffällig voneinander unterscheiden. Die Planetenbilder und die Symbole für die Planeten auf dem ersten Rang werden nicht als Grenzen verstanden, über die wir uns nicht erheben können, sondern wie in der Auffassung des Weisen als Repräsentanten der sieben himmlischen Maßeinheiten über ihnen.[3l] Auf dem Plan ist dies dadurch kenntlich gemacht, daß auf den Toren des ersten, untersten Ranges die Symbole der Planeten, ihre Namen (anstelle von Bildern) und dann die Namen der Sefiroth und Engel, mit denen Camillo den Planeten jeweils assoziiert, angegeben sind. Um die Bedeutung von Sol hervorzuheben, verändert er in diesem Fall die Anordnung und stellt die Sonne auf dem ersten Rang durch das Bild einer Pyramide dar. Das Bild des Planeten, einen Apoll, versetzt er nach oben auf den zweiten Rang.

Getreu der Sitte in antiken Theatern, wo die wichtigsten Leute auf den untersten Sitzen saßen, hat Camillo auf seinen untersten Rang die sieben wesentlichen Maßeinheiten gestellt, von denen, entsprechend der magisch-mystischen Theorie, alle Dinge hier unten abhängen, nämlich die sieben Planeten. Hat man diese einmal

organisch erfaßt und mit ihren Bildern und Symbolen dem Gedächtnis eingeprägt, kann sich der Geist von dieser mittleren himmlischen Welt in jede Richtung bewegen: nach oben in die überhimmlische Welt der Ideen, der Sefiroth und der Engel bis zu Salomons Tempel der Weisheit, oder hinunter in die subhimmlische und Elementenwelt, die gemäß den astralen Einflüssen hintereinander auf den oberen Rängen des Theaters (in Wirklichkeit auf den unteren Sitzen) aufgereiht slnd.

Jeder der sechs oberen Ränge hat eine symbolische Gesamtbedeutung, die durch die Wiederholung desselben Bildes auf jedem seiner sieben Tore zum Ausdruck kommt. Auf dem Plan wird diese Aufteilung dadurch deutlich gemacht, daß der Name des Gesamtbildes für einen Rang bei allen seinen Toren angegeben ist, zusammen mit dem Planetensymbol, das anzeigt, zu welcher Planetenreihe das jeweilige Tor gehört.

So wird der Leser auf dem zweiten Rang über jedem der sieben Tore "Bankett" geschrieben sehen (ausgenommen bei Sol, wo "Bankett", um dic Sonnenreihe von den anderen zu unterscheiden, auf den ersten Rang gesetzt ist), denn in diesem Bild kommt die Gesamtbedeutung dieses Ranges zum Ausdruck: "Über allen Toren des zweiten Theaterranges wird dasselbe Bild gemalt sein, und dies wird ein Bankett sein. Homer erdichtet, Okeanos habe für alle Götter ein Bankett gegeben, und cs war nicht ohne erhabenen geheimnisvollen Sinn, daß dieser erhabene Dichter diese Geschichte erfundcn hat."[32] Nach Camillos Erklärung verkörpern Oceanus die Wasser der Weisheit, die schon vor der *materia prima* bestanden, und die eingeladenen Götter die im göttlichen Urbild vorhandenen Ideen. Vielleicht aber hat ihn das homerische Bankett an das Evangelium des Johannes "Am Anfang war das Wort" oder an die Eröffnungsworte der *Genesis* "Am Anfang" erinnert. Kurz, der zweite Rang des Theaters ist wirklich der erste Schöpfungstag, bildlich dargestellt als das von Oceanus für die Götter - die hier in ihrer einfachen, unvermischten Gestalt auftauchenden Elemente der Schöpfung veranstaltete Bankett.

"Über allen Toren des dritten Ranges wird eine Höhle gemalt sein, die wir, im Unterschied zu der von Platon im *Staat* beschriebenen, die homerische Höhle nennen." In der von Homer in der *Odyssee* beschriebenen Nymphenhöhle weben Nymphen und gehen Bienen ein und aus. Diese Tätigkeiten bezeichnen nach Camillo die Vermischung der Elemente zur Bildung der *elementata,* und "nach unserer Vorstellung sollen in jeder der sieben Höhlen die Mischungen und *elementata,* die entsprechend dem Charakter ihres Planeten zu ihr gehören, bewahrt werden".[33] Der Rang mit den Höhlen stellt also eine weitere Stufe in der Schöpfung dar, als sich nämlich die Elemente zur Bildung des Geschaffenen oder der *elementata* vermischten. Diese Stufe wird durch Zitate aus einem kabbalistischen Kommentar zur *Genesis* illustriert.

Mit dem vierten Rang erreichen wir dann die Erschaffung des Menschen bzw. des inneren Menschen, nämlich von Geist und Seele. "Wir wollen nun aufsteigen zum vierten Rang, der zum inneren Menschen, dem edelsten unter

Gottes Geschöpfen gehört, den Er nach seinem Bild und Gleichnis gemacht hat."[34] Warum sind dann aber Leitbild dieses Ranges, das über allen Toren gemalt ist, die Gorgonen-Schwestern, die von Hesiod[35] beschriebenen drei Schwestern, die zusammen nur ein Auge haben? Weil Camillo aus kabbalistischen Quellen die Ansicht übernimmt, daß der Mensch drei Seelen habe. Deshalb kann das Bild der drei Schwestern mit dem einen Auge für den vierten Rang verwendet werden, denn dieser enthält die Dinge, die "entsprechend dem Charakter des jeweiligen Planeten zum inneren Menschen gehören".[36]

Auf dem fünften Rang vereinigt sich die Seele des Menschen mit seinem Körper. Dies wird durch das über allen Toren angebrachte Leitbild von Pasiphae mit dem Stier verdeutlicht. "Denn sie (Pasiphae), die von dem Stier geliebt wird, bezeichnet die Seele, die nach den Platonikern in einen Zustand gerät, in dem sie nach dem Körper verlangt."[37] Auf ihrer Reise aus der Höhe durch alle Sphären hindurch nach unten verwandelt die Seele ihr Gefährt aus reinem Feuer in eines aus Luft, wodurch sie sich dann mit der schwerfälligen körperlichen Form vereinigen kann. Diese Verbindung wird durch die Vereinigung von Pasiphae mit dem Stier symbolisiert. Daher wird das Bild der Pasiphae auf den Toren des fünften Ranges im Theater "in sich alle anderen Bilder (auf diesen Toren) enthalten. Und ihm sind Fächer voller Dinge und Wörter zugeordnet, die nicht nur mit dem inneren Menschen, sondern auch mit dem äußeren Menschen in Zusammenhang stehen und sich entsprechend dem Charakter des jeweiligen Planeten auf seine Körperteile beziehen..."[38] Das letzte Bild auf den einzelnen Toren dieses Ranges soll das des Stiers allein sein. Diese Stiere stellen die verschiedenen Teile des menschlichen Körpers und ihre Assoziation mit den zwölf Zeichen des Tierkreises dar. Auf dem Plan sind diese Stiere, die durch sie repräsentierten Körperteile und die relevanten Zeichen des Zodiakus bei allen Toren des fünften Ranges unten angegeben.

"Der sechste Theaterrang trägt auf jedem der Planetentore die Sandalen und den anderen Schmuck, den Merkur anlegt, wenn er sich aufmacht, den Willen der Götter auszuführen, wie der Dichter schreibt. Dadurch wird das Gedächtnis angeregt, unter ihnen all jene Tätigkeiten zu finden, die der Mensch auf natürliche Weise . . . und ganz ohne jede Kunst ausführen kann."[39] Wir haben uns deshalb vorzustellen, daß die Sandalen und anderen Attribute Merkurs bei allen Toren dieses Ranges ganz oben angebracht sind.

"Der siebte Rang ist allen schönen Künsten zugeordnet, den erhabenen und den niederen, und über jedem Tor ist Prometheus mit einer brennenden Lampe."[40] Das Bild des Prometheus, der das heilige Feuer stahl und den Menschen die Kenntnis der Götter und aller Künste und Wissenschaftcn brachte, wird so zum obersten Bild, ganz oben an den Toren des höchsten Theaterranges. Der Prometheus-Rang umschließt nicht nur alle Künste und Wissenschaften, sondern auch Religion und Gesetz.[41]

Camillos Theater stellt also das Universum dar, wie es sich von den Ersten Ursachen durch die Stufen der Schöpfung ausbreitet. Zuerst erscheinen die ein-

fachen Elemente der Wasser im Bankett-Rang; dann die Vermischung der Elemente in der Höhle; dann die Erschaffung des *mens,* des Menschen, nach dem Bild Gottes im Rang der Gorgonen-Schwestern; dann die Vereinigung von Seele und Körper des Menschen im Rang von Pasiphae mit dem Stier; dann die gesamte Welt der menschlichen Tätigkeiten; seine natürlichen Tätigkeiten im Rang der Sandalen des Merkur; seine Künste, Wissenschaften, Religion und Gesetz im Rang des Prometheus. In Camillos System gibt es zwar auch unorthodoxe Elemente (die später behandelt werden sollen), doch enthalten seine Ränge offenkundige Anklänge an die orthodoxen Schöpfungstage.

Wenn wir im Theater die Gänge der sieben Planeten hinaufsteigen, findet die ganzc Schöpfung ihre Ordnung, entsprechend der Entwicklung der sieben grundlegenden Maßeinheiten. Blickt man zum Beispiel auf die Jupiter-Reihe, dann ist Jupiter als Planet dem Element Luft assoziiert. Auf dem Bankett-Rang der Jupiter-Reihe bedeutet das Bild der hängenden Juno[42] Luft als ein einfaches Element; unter der Höhle bedeutet dasselbe Bild Luft als ein vermischtes Element; im Rang der Sandalen des Merkur steht es für die natürliche Tätigkeit des Atmens, Seufzens; im Prometheus-Rang meint es Luft verwendende Techniken, wie Windmühlen. Jupiter ist ein nützlicher, wohlwollender Planet mit besänftigenden Einflüssen. Das Bild der drei Grazien in der Jupiter-Reihe bezeichnet im Höhlen-Rang nützliche Dinge, im Rang der Pasiphae mit dem Stier eine mildtätige Natur, im Rang der Sandalen des Merkur ausgeübte Wohltätigkeit. Die wechselnde Bedeutung eines Bildes in verschiedenen Rängen ohne Verlust seines Grundthemas ist eine sorgfältig durchdachte Eigenschaft der Bilderwelt des Theaters. Im Rang der Gorgonen-Schwestern stellt das sorgfältig ausgestaltete Bild vom Storch und dem Merkurstab die Eigenschaften des Jupiter in ihrer rein spirituellen oder geistigen Form dar, den Himmelsflug der ruhigen Seele . . . Wahl, Urteil, Rat. In Verbindung mit dem Körper unter dem Rang der Pasiphae mit dem Stier wird die jupiterbestimmte Persönlichkeit durch Bilder voller Anklänge an Güte, Freundlichkeit, Glück und Reichtum repräsentiert. Die natürlichen jovischen Tätigkeiten erscheinen im Rang der Sandalen des Merkur mit Bildern, die die praktizierte Tugend, die praktizierte Freundschaft zeigen. Auf der Prometheus-Ebene wird der jovische Charakter durch Bilder dargestellt, die für Religion und Gesetz stehen.

Nimmt man als Kontrast dagegen die Saturn-Reihe,[43] dann erscheint Saturns Verbindung mit dem Element Erde im Bankett-Rang als Bild der Kybele und bedeutet dort Erde als einfaches Element; Kybele im Rang der Höhle ist Erde als vermischtes Element; Kybele unter den Sandalen des Merkur bedeutet die natürlichen Tätigkeiten, die sich mit der Erde beschäftigen; Kybele im Prometheus-Rang bedeutet die sich mit der Erde beschäftigenden Künste wie Geometrie, Geographie, Landwirtschaft. Die Traurigkeit und Einsamkeit des saturnischen Temperaments kommt im Bild des einsamen Sperlings zum Ausdruck, das in den Rängen der Höhle, der Pasiphae und der Sandalen des Merkur wiederkehrt. Die geistigen Grundeigenschaften des saturnischen Temperaments, mit seinem

Gespür für den Kampf mit der Erde, bevor man sich zu den Höhen der Kontemplation erheben kann, erscheincn unter den Gorgonen-Schwestern als Bild von Herkules und Antäus (man vergleiche damit den leichten luftigen Aufstieg des jovischen Geistes in demselben Rang). Saturns Assoziation mit Zeit wird im Höhlen-Rang durch das Bild der Köpfe von Wolf, Löwe und Hund ausgedrückt, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bedeuten.[44] Die Assoziation dieses Planeten mit Mißgeschick und Armut kommt in den Bildern der Pandora im Rang der Höhle, der Pasiphae und der Sandalen des Merkur zum Ausdruck. Eine der niedersten "Beschäftigungen des Saturn", Tragen und Schleppen, symbolisiert im Prometheus-Rang der Esel.

Hat man die Methode einmal verstanden, kann man sie auch in allen anderen Planetenreihen vcrfolgen. Bei der Wasser-Luna erscheint unter dem Bankett-Rang Neptun für Wasser als einfaches Element, dann kommen die üblichen Variationen desselben Bildes auf den anderen Rängen und die üblichen Anspielungen auf lunare Temperamente und Beschäftigungen. In der Merkur-Reihe sind die merkurischen Gaben und Anlagen auf interessante Weise ausgestaltet, genau wie in der Venus-Reihe die von dieser bestimmte Seite des Lebens. Ähnlich auch in der Mars-Reihe, wo auf den verschiedenen Rängen Vulkan als Bild für das Feuer verwendet und auf das martialische Temperament und die martialischen Beschäftigungen angespielt wird.

Am wichtigsten aber ist die große Mittelreihe mit Sol, Apoll, der Sonne, die jedoch erst später erörtert werden soll.

Allmählich begreifen wir das ungeheure Ausmaß des Teatro della memoria des göttlichen Camillo. Hier seien seine eigenen Worte zitiert:

> Diese hohe und unvergleichliche Anordnung erfüllt nicht nur die Aufgabe, für uns die Dinge, Wörter und Künste zu bewahren, die wir ihm übergeben, so daß, wann immer wir sie brauchen, wir sie auf einmal finden können, sondern sie gibt uns auch die wahre Weisheit, aus deren Quellen wir zur Erkenntnis der Dinge ihrer Ursache,.nicht nur ihren Wirkungen nach gelangen. Dies läßt sich vielleicht durch das folgende anschaulicher zum Ausdruck bringen: Wenn wir uns in einem riesigen Wald befinden würden und dessen ganze Ausdehnung sehen wollten, würde uns dies von einer Position innerhalb nicht gelingen, denn unsere Sichtweite wäre durch die uns unmittelbar umgebenden Bäume auf einen kleinen Teil begrenzt, was uns am Blick auf die fernere Ansicht hindern würde. Gäbe es aber in der Nähe dieses Waldes einen Hang, der zu einem hohen Hügel führte, dann könnten wir, wenn wir den Wald verlassen und den Hang hinaufsteigen, einen großen Teil von der Form des Waldes sehen, und vom Gipfel des Hügels aus könnten wir ihn dann ganz sehen. Der Wald ist unsere niedere Welt, der Hang ist der Himmel, der Hügel ist die überhimmlische Welt. Und um die Dinge der unteren Welt zu verstehen, muß man zu den höheren Dingen aufsteigen, von wo man dann, wenn man von oben herabblickt, eine sicherere Erkenntnis der niedrigen Dinge haben kann.[45]

Das Theater ist also die Ansicht der Welt und der Natur der Dinge, wie sie sich aus der Höhe, von den Sternen und sogar von den überhimmlischen Quellen der Weisheit noch jenseits davon bietet.

Doch diese Vision ist mit voller Absicht und unter Verwendung der traditionellen mnemonischen Terminologie in den Rahmen der klassischen Gedächtniskunst gestellt. Das Theater ist ein System von Gedächtnisorten, wenn auch in "hoher und unvergleichlicher" Anordnung; es übernimmt die Funktion eines klassischen Gedächtnissystems für Redner, "indem es für uns die Dinge, Wörter und Künste bewahrt, die wir ihm übergeben". Antike Redner vertrauten die Abschnitte der Reden, die sie im Gedächtnis behalten wollten, "vergänglichen Orten" an, wogegen Camillo ihnen "in dem Wunsch, auf ewig die ewige Natur aller Dinge, die in der Rede ausgedrückt werden können", zu behalten, "ewige Orte" zuweist.

Die grundlegenden Bilder im Theater sind die der Planetengötter. Die affektive oder emotionelle Anziehungskraft eines guten Gedächtnisbildes ist - den Regeln entsprechend - in solchen Bildern vorhanden, in denen die Ruhe des Jupiter, der Zorn des Mars, die Melancholie des Saturn, die Liebe der Venus zum Ausdruck kommen. An dieser Stelle beginnt das Theater wiederum mit den Ursachen, den planetarischen Ursachen der vielfältigen Affekte, und dic verschiedenen emotionalen Strömungen, die die siebenfältigen Abteilungen dcs Theatcrs von ihren planetarischen Ursprüngen aus durchziehen, erfüllen jene in der klassischen Gedächtniskunst empfohlene Funktion, nämlich das Gedächtnis emotionell zu erregen, aber dies geschieht hier organisch in Verbindung mit den Ursachen.

Nach Wigles Beschreibung des Theaters scheint es, als hätte es unter den Bildcrn Fächer oder Truhen oder Kästen mit Unmengen von Papieren gegeben und als wären auf diesen Papieren auf dem Werk Ciceros basierende Reden aufgezeichnet gewesen, die zu dem in den Bildern anklingenden Thema in Beziehung standen. Auf dieses System wird in *L'Idea del Theatro* häufig angespielt, so etwa in der oben zitierten Bemerkung, daß den Bildern auf den Toren des fünften Ranges "Kisten mit Dingen und Worten, die nicht nur zum inneren, sondern auch zum äußeren Menschen gehören", zugeordnet sind. Wigle hatte gesehen, wie Camillo im Theater aufgeregt mit "Papieren" hantiertc; zweifellos zog er die vielen "Fächer" aus ihren Behältern unter den Bildern. Er war auf eine neue Interpretation des "Sachgedächtnisses" und des "Wortgedächtnisses" verfallen, indem er geschriebene Reden unter den Bildern aufbewahrte (alle diese Schriftstücke aus dem Theater scheinen verlorengegangen, obgleich Alessandro Citolini verdächtigt wurde, sie gestohlen und unter seinem eigenen Namen veröffentlicht zu haben).[46] Stellt man sich alle Kisten und Fächer in diesem Theater vor, dann sieht es allmählich doch eher wie eine sehr ornamentale Aktenablage aus. Doch so zu denken hieße, die Großartigkeit der Idee aus dem Blick zu verlieren - die Idee eines auf das Universum organisch abgestimmten Gedächtnisses.

Die Gedächtniskunst benutzt zwar weiter entsprechend den Regeln Orte und Bilder, doch ist die dahinterstehende Philosophie und Psychologie radikal verändert: Sie ist jetzt nicht mehr scholastisch, sondern neuplatonisch. Und in den Neuplatonismus des Camillo sind jene hermetischen Einflüsse eingegangen, die im Zentrum der von Marsilio Ficino inaugurierten Bewegung standen. Die als

Corpus Hermeticum bekannte Sammlung von Schriften war im fünfzehnten Jahrhundert wiederentdeckt und von Ficino ins Lateinische übersetzt worden; er glaubte - und dieser Glaube wurde allgemein geteilt -, sie seien das Werk des altägyptischen Weisen Hermes (oder Mercurius) Trismegistos.[47] Sie stellten eine Tradition einer noch vor Platon zurückreichenden antiken Weisheit dar, die Platon und die Neuplatoniker inspiriert hatte. Ermuntert durch manche Kirchenväter, legte Ficino den hermetischen Schriften als den heidnischen Prophezeiungen zum Kommen des Christentums einen eigentümlich heiligen Charakter bei. Für die Neuplatoniker der Renaissance war das *Corpus Hermeticum* als heiliges Buch einer uralten Weisheit fast wichtiger als Platon selbst. Und der schon im Mittelalter bekannte *Asclepius* wurde als eine weitere von Trismegistos inspirierte Schrift damit in Verbindung gebracht. Wie ungeheuer wichtig diese hermetischen Einflüsse in der Renaissance waren, wird immer stärker erkannt. Das Theater Camillos ist von ihnen ganz und gar durchtränkt.

In die alten Schläuche der Gedächtniskunst ist der junge Wein der "okkultphilosophischen" Renaissance-Strömungen gegossen worden, der von seinem Ursprung in der von Ficino angeregten Bewegung im Florenz des späten fünfzehnten Jahrhunderts frisch und stark in das Venedig des siebzehnten Jahrhunderts floß. Die für Camillo verfügbare hermetische Lehre fand sich in den ersten vierzehn Traktaten des *Corpus Hermeticum* in der lateinischen Übersetzung Ficinos und dem *Asclepius* in einer schon im Mittelalter bekannten lateinischen Übersetzung. Er bringt häufig wörtliche Zitate aus diesen Werken des "Mercurius Trismegistos" .

In dem hermetischen Schöpfungsbericht im ersten Traktat des *Corpus,* mit dem Titel *Poimandres,* hatte Camillo gelesen, wie der Demiurg "die Sieben Regenten" gestaltet hat, "die mit ihren Kreisen die sinnlich wahrnehmbare Welt umhüllen". Er zitiert diesen Abschnitt in Ficinos Latein, gibt an, daß er "Mercurio Trismegisto nel Pimandro" zitiere, und fügt folgende Bemerkung hinzu:

> Da die Gottheit diese sieben Maßeinheiten aus sich selbst hervorgebracht hat, ist es in Wahrheit ein Zeichen, daß sie im Abgrund der Gottheit immer implizit enthalten waren.[48]

Die Sieben Regenten des hermetischen *Poimandres* stehen also hinter jenen sieben Maßeinheiten, auf die Camillo sein Theater aufbaut und die bis zu den Sefiroth, bis in den Abgrund der Gottheit fortgeführt werden. Die sieben sind mehr als Planeten im astrologischen Sinn, sie sind göttliche Sternenwesen.

Auf die Erschaffung der Sieben Regenten folgt im *Poimandres* der Bericht von der Erschaffung des Menschen, der sich vom Bericht der *Genesis* grundlegend unterscheidet. Für die Hermetik ist der Mensch in dem Sinne nach dem Bild Gottes geschaffen, daß ihm die göttliche kreative Macht verliehen ist. Als der Mensch die gerade geschaffenen Sieben Regenten sah, wollte er auch ein Werk hervorbringen, und "die Erlaubnis dazu wurde ihm vom Vater erteilt".

> Nachdem er so in die Sphäre der Demiurgen eingetreten war, wo er die ganze Macht hatte . . ., empfanden dic Regenten Liebe für ihn, und jeder gab ihm einen Teil an seiner eigenen Herrschaft.[49]

Der Geist des Menschen ist eine direkte Widerspiegelung des göttlichen *mens* und besitzt in seinem Innern alle Kräfte der Sieben Regenten. Wenn er in den Körper fällt, verliert er diese Göttlichkeit des Geistes nicht und kann, wie der *Poimandres* dann weiter erzählt, seine göttliche Natur mit Hilfe der hermetischen religiösen Erfahrung, in der ihm das göttliche Licht und Leben in seinem eigenen *mens* geoffenbart wird, vollständig wiederherstellen.

Im Theater vollzieht sich die Erschaffung des Menschen in zwei Stufen. Er wird nicht wie in der *Genesis* als Leib und Seele zusammen erschaffen. Zuerst tritt im Rang der Gorgonen-Schwestern, den edelsten unter den Geschöpfen Gottes, die nach seinem Bild und Gleichnis gemacht sind, der "innere Mensch" auf. Im Rang von Pasiphae mit dem Stier zieht er dann einen Körper an, dessen Teile unter der Herrschaft des Zodiakus stehen. Dies geschieht auch im *Poimandres* mit dem Menschen; der innere Mensch, sein *mens,* der als etwas Göttliches geschaffen ist und die Kräfte der Sternenherrscher hat, gerät mit dem Fall in den Körper unter die Herrschaft der Sterne, der er in der hermetischen religiösen Erfahrung des Aufstiegs durch die Sphären entkommt, um seine Göttlichkeit wiederzuerlangen.

Im Rang der Gorgonen-Schwestern erörtert Camillo, was die Erschaffung des Menschen nach Gottes Bild und Gleichnis bedeuten könnte. Er zitiert dazu einen Abschnitt aus dem *Zohar:* Der innere Mensch, obwohl Gott gleich, sei doch nicht wirklich göttlich.

Camillo stellt dieser Aussage den hermetischen Bericht gegenüber:

> Aber Mercurius Trismegistos hält in seincm *Poimandres* das Bild und das Gleichnis für dasselbe und das Ganze für den göttlichen Rang.[50]

Danach zitiert er den Beginn des Abschnitts über die Erschaffung des Menschen aus dem *Poimandres.* Er pflichtet Trismegistos bei, daß der innere Mensch "in göttlichem Rang" geschaffen sei. Und er fährt mit der Wiedergabe des berühmten Abschnitts über den Menschen, das große Wunder, aus dem *Asclepius* fort:

> O Asclepius, welch ein großes Wunder ist der Mensch, ein Wesen wert der Achtung und Verehrung. Denn er nimmt die Natur eines Gottes an, als ob er selbst ein Gott wäre; er steht dem Geschlecht der Dämonen nahe und weiß, daß er aus demselben Ursprung hervorgegangen ist; er verachtet den Teil seiner Natur, der bloß menschlich ist, denn er hat seine Hoffnung auf die Göttlichkeit des anderen Teils gesetzt.[51]

Auch hier wird die Göttlichkeit des Menschen und seine Zugehörigkeit zum selben Geschlecht, zu dem auch die schöpferischen Sternendämonen gehören, bestätigt.

Ein weiteres Mal wird die Göttlichkeit des menschlichen Intellekts im zwölften

Traktat des *Corpus Hermeticum* bestätigt. Dies war der Lieblingstraktat Camillos, aus dem er häufg zitiert. Der Intellekt stammt geradewegs aus der Substanz Gottes. Im Menschen ist dieser Intellekt Gott; und so sind manche Menschen Götter, und ihre Menschlichkeit steht der Göttlichkeit sehr nahe. Auch die Welt ist göttlich; sie ist ein großer Gott, Ebenbild eines größeren Gottes.[52]

Diese hermetischen Lehren über die Göttlichkeit des menschlichen *mens,* von denen Camillo ganz erfüllt war, spiegeln sich in seinem Gedächtnissystem wider. Gerade weil er an die Göttlichkeit des Menschen glaubt, erhebt der göttliche Camillo den ungeheuren Anspruch, er könne das Universum durch einen Blick von oben, von den ersten Ursachen her, als ob er Gott wäre, in Erinnerung behalten.[53] In dieser Atmosphäre gewinnt die Beziehung zwischen dem Menschen - dem Mikrokosmos - und der Welt - dem Makrokosmos - eine neue Bedeutung. Der Mikrokosmos kann den Makrokosmos ganz verstehen und ganz in Erinnerung behalten, kann ihn in seinem göttlichen *mens* oder göttlichen Gedächtnis festhalten.

Ein auf solche Lehren gegründetes Gedächtnissystem muß natürlich, auch wenn es die alten Orte und Bilder verwendet, ganz andere Implikationen für den Benutzer haben als in früheren Zeiten, als die Verwendung von Bildern als Zugeständnis an die menschliche Schwäche gestattet war.

Mit den hermetischen Einflüssen aus Ficinos Philosophie hatte Pico della Mirandola Einflüsse aus seiner popularisierten jüdischen Kabbala in christianisierter Form verbunden. Die beiden Typen der kosmischen Mystik sind verwandt und verschmolzen zur hermetisch-kabbalistischen Überlieferung, die in der Renaissance nach Pico zu einer machtvollen Kraft werden sollte.

Daß es starke kabbalistische Einflüsse in dem Theater gibt, ist offenkundig. Die zehn Sefiroth als göttliche Maßeinheiten in der überhimmlischen Welt, die den zehn Sphären des Universums entsprechen, waren von Pico aus der Kabbala übernommen worden. Für Camillo verleiht gerade die Übereinstimmung der sieben planetarischen Maßeinheiten der himmlischen Welt mit den überhimmlischen Sefiroth dem Theater seine Ausdehnung bis in die überhimmlische Welt, bis in den Abgrund der göttlichen Weisheit und zu den Geheimnissen des Salomonischen Tempels. Camillo hat jedoch die übliche Anordnung verfälscht. Die Zusammenhänge zwischen den Planetensphären, den jüdischen Sefiroth und den Engeln sehen in seiner Darstellung so aus:

Planeten	*Sefiiroth*	*Engel*
Luna (Diana)	Malchuth	Gabriel
Merkur	Jessod	Michael
Venus	Hod und Nezach	Honiel
Sol	Tifereth	Raphael
Mars	Gebura	Camael
Jupiter	Chessed	Zadkiel
Saturn	Bina	Zaphkiel

Er hat die beiden höchsten Sefiroth, Kether und Hokmah, absichtlich ausgelassen. Als Erklärung gibt er an, er habe nicht über Bina hinausgehen wollen, zu der Moses aufgestiegen sei, und deshalb seine Reihe bei Bina-Saturn beendet.[54] Auch seine Zuordnung von zwei Sefiroth zu Venus ist verwirrend und liegt außerhalb der Regel. Ansonsten sind die Korrelationen von Sefiroth und Planeten nicht unüblich, obwohl F. Secret darauf verwiesen hat, daß Camillo die Namen der Sefiroth leicht abgeändert habe; er vermutet in Egidius von Viterbo den wahrscheinlichen Vermittler.[55] Neben die Sefiroth-Planeten stellt Camillo sieben Engel; und auch diese Zuordnung ist ziemlich üblich.

Außer der Übernahme der jüdischen Sefiroth und Engel und ihrer Verbindung mit den Planetensphären gibt es im Theater zahlreiche andere kabbalistische Einflüsse. Am bemerkenswertesten ist das Zitat aus dem *Zohar* über die drei Seelen des Menschen: Neschama, die höchste Seele, Ruach, die mittlere Seele, und Nefesch, eine niedrige Seele.[56] Diese kabbalistische Vorstellung füllt er mit dem Bild der drei Gorgonen-Schwestern mit einem Auge zwischen ihnen als dem Leitbild in jenem Rang des Theaters, der vom "inneren Menschen" handelt. Darauf bedacht, den inneren Menschen im Einklang mit Trismegistos ganz göttlich zu machen, betont er Neschama. Diese ungewöhnliche Mischung aus kabbalistischen, christlichen und philosophischen Quellen, mit denen Camillo seine Vorstellungen untermauert, kommt in seiner *Lettera del rivolgimento dell' huomo a Dio,* in der er den Sinn des Ranges der Gorgonen-Schwestern in seinem Theater erläutert, beispielhaft zum Ausdruck. Dieser Brief über die Rückkehr des Menschen zu Gott ist im Grunde genommen, wie andere kleinere Schriften Camillos auch, ein Kommentar zu dem Theater. Nachdem er Neschama, Ruach und Nefesch als die im Theater durch die Gorgonen-Schwestern symbolisierten drei Seelen erwähnt hat, erweitert er die Bedeutung der höchsten Seele folgendermaßen:

> Wir haben drei Schulen; die, die Gott am nächsten ist, wird von Mercurius Trismegistos und Platon *mens* genannt, von Moses Lebensgeist, vom Heiligen Augustinus höherer Teil und von David Licht, wenn er sagt "In deinem Licht sehen wir das Licht". und in seiner berühmten Anweisung "Niemand spreche von Gott ohne Licht" stimmt Pythagoras mit David überein. Dieses Licht wird von Aristoteles *intellectus agens* genannt, und es ist jenes eine Auge, mit dem nach den Symboltheologen alle drei Gorgonen-Schwestern sehen. Mercurius aber sagt, wir könnten, wenn wir uns mit diesem *mens* vereinigen, auf Grund der darin vorhandenen Strahlen Gottes alle gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Dinge, so sage ich, die im Himmel und auf Erden sind, verstehen.[57]

Blicken wir jetzt auf das Bild des Goldenen Zweigs im Rang der Gorgonen-Schwestern des Theaters, so können wir seine Bedeutung verstehen: *intellecttus agens,* Neschama, oder höchster Teil der Seele, die Seele im allgemeinen, die rationale Seele, Geist und Leben.

Camillo errichtet sein Theater in der geistigen Welt des Pico della Mirandola, in der Welt von Picos Conclusionen und Rede über die Würde des Menschen und

Heptalus mit seinen Engelsphären, Sefiroth, Schöpfungstagen, vermischt mit Mercurius Trismegistos, Platon, Plotin, dem Evangelium des Johannes, den Paulusbriefen - dieser ganzen heterogenen Liste von heidnischen, hebräischen oder christlichen Bezugnahmen, durch die sich Pico mit solch einer Sicherheit bewegt, als hätte er den Hauptschlüssel dazu gefunden. Pico hat denselben Schlüssel wie Camillo. In dieser Welt nimmt der Mensch mit seinem nach dem Bilde Gottes geschaffenen Geist die Mittelstellung ein (man vergleiche den Rang der Gorgonen-Schwestern in der Mitte des Theaters). Er kann sich darin mit Einsicht bewegen und sie sich mit subtiler religiöser - hermetischer und kabbalistischer - Magie einverleiben, was ihn zu jenem göttlichen Rang zurückbringt, der ihm rechtmäßig gehört. Da er ja ursprünglich mit den Sieben Regenten in organischer Beziehung gestanden hat ("Oh, welches Wunder ist der Mensch", ruft Pico mit einem Zitat aus Mercurius Trismegistos am Anfang seiner Rede aus), kann er sich mit den sieben Planetenherrschern der Welt in Verbindung setzen. Und er kann sich über diese hinaus erheben und durch kabbalistische Geheimnisse mit den Engeln Gemeinschaft halten - indem er sich mit seinem göttlichen Geist durch alle drei Welten, die überhimmlische, die himmlische und die irdische, hindurchbewegt.[58] Auch im Theater durchmißt Camillos Geist alle Welten. Diese Dinge müssen unter einem Schleier verborgen sein, erklärt Pico. Die Ägypter stellten eine Sphinx an ihren Tempeln auf, was bedeutet, daß die Mysterien unverletzt bleiben müssen. Auch die höchsten, dem Moses zuteil gewordenen Offenbarungen werden in der Kabbala geheimgehalten. In demselben Ton spricht Camillo auf den Anfangsseiten von *L'Idea del Theatro* von den verborgenen Mysterien. "Mercurius Trismegistos sagt, daß, die von Gott erfüllte religiöse Rede durch das Eindringen des Gemeinen verletzt wird. Deshalb bildeten die Alten . . . eine Sphinx auf ihren Tempeln . . . Ezechiel wurde von den Kabbalisten getadelt, . . . weil er seine Vision enthüllt hat . . . Wir wollen nun im Namen des Herrn weiterfahren und von unserem Theater sprechen."[59]

Camillo bringt die Gedächtniskunst in Übereinstimmung mit den neuen, die Renaissance durchziehenden Strömungen. Sein Gedächtnistheater beherbergt Ficino und Pico, Magie und Kabbala, die Hermetik und die Kabbalistik, die im sogenannten Neuplatonismus der Renaissance implizit vorhanden waren. Er wendet die klassische Gedächtniskunst in eine okkulte Kunst.

Worin liegt in einem solchen okkulten Gedächtnissystem die Magie und wie wirkt sie oder wie stellt man sich ihre Wirkung vor? Ficinos Astralmagie[60] hat Camillo beeinflußt, und sie hat er anzuwenden versucht.

Ficinos "Geist"-Magie beruhte auf den im hermetischen *Asclepius* beschriebenen magischen Riten, mit deren Hilfe die Ägypter, oder vielmehr die hermetischcn Pseudo-Ägypter, ihre Statuen belebt haben sollen, indem sie die göttlichen oder dämonischen Kräfte des Kosmos in sie herabzogen. In seinem Werk *De 1vta coelitus comparanda* beschreibt Ficino die Möglichkeiten, das Leben der Sterne herabzuziehen, die von oben herabfließenden astralen Strömungen einzufangen und sie für Leben und Gesundheit einzusetzen. Das himmlische Leben ist nach

hermetischen Quellen aus Luft oder Geist geboren und ist am stärksten in der Sonne, die auch sein wichtigster Übermittler ist. Dementsprechend sucht Ficino die Sonne zu pflegen, und sein therapeutischer Astralkult ist eine Erneuerung der Sonnenanbetung .

Wenn der Einfluß von Ficinos Lehre auch überall in Camillos Theater zu spüren ist, so tritt er doch in der großen Mittelreihe der Sonne am deutlichsten zutage. Die meisten seiner Ideen über die Sonne hat Ficino in *De sole*[6l] dargelegt, doch sind sie auch in seinen anderen Werken zu finden. In *De sole* wird die Sonne •*satua Dei* genannt und mit der Trinität verglichen. In den Bankett-Rang der Sonnen-Reihe stellt Camillo das Bild einer Pyramide, die die Trinität darstellt. Am Portal darüber, wo sich das Hauptbild Apollos befindet, beginnt Camillo eine "Licht"-Reihe: *Sol, Lux, Lumen, Splendor, Calor, Generatio.* Eine ähnliche hierarchische Lichtreihe hat auch Ficino in *De sole* beschrieben. Die Sonne ist als erstes Gott; dann Licht in den Himmeln; dann *Lumen,* eine Form des Geistes; dann Hitze, die niedriger ist als *Lumen;* dann Erzeugung, das niedrigste in dieser Reihe. Camillo führt nicht genau dieselbe Reihe an; und Ficino ist in der Art, wie er die Hierarchie des Lichts in seinen verschiedenen Werken entfaltet, nicht ganz konsequent. Aber Camillos Anordnung steht völlig im Geist Ficinos: in seiner Andeutung einer Hierarchie, die von der Sonne als Gott zu anderen Formen des Lichts und der Hitze in niederen Sphären herabsteigt und dabei den Geist in ihren Strahlen weitergibt.

Steigt man in der Sonnen-Reihe weiter hinauf, so findet man im Höhlen-Rang das Bild von Argus mit der ganzen durch den Sternengeist beseelten Welt als eine seincr Bedeutungen; dies läßt an ein Grundprinzip der Magie Ficinos denken, daß nämlich der Astralgeist hauptsächlich durch die Sonne weitervermittelt wird. Und im Rang der Sandalen des Merkur kommen im Bild dcr Goldenen Kette die Tätigkeiten des In-die-Sonne-Gehens, des die Sonne-Hereinlassens, des Sich-zur-Sonne-Hinstreckens zum Ausdruck, woraus man auf die Tätigkeitcn der Ficinianischen Solarmagie schließen kann. Camillos Sonnen-Reihe zeigt eine typisch Ficinianische Kombination aus Sonnenmystik und magischem Solarianismus.

Es ist bezeichnend, daß Camillo bei dem Bild des Hahns und des Löwen im Höhlen-Rang die Geschichte von dem Löwen wiederholt, die wir aus einer anderen Quelle in einer etwas weniger sc:hmeichelhaften Form bereits kennen:

> Als der Urheber dieses Theaters in Paris an einem Ort namens Tornello war und mit ihm viele andere edle Herren in einem Raum waren, dessen Fenster auf den Garten hinausblickten, kam ein seinem Gefängnis entronnener Löwe in diesen Raum, näherte sich ihm von hinten und hielt ihn mit seinen Klauen an den Beinen, aher ohne ihn zu verletzen, und begann ihn abzulecken. Und als er sich umwandte, da er die Berührung und den Atem des Tieres spürte - alle anderen aber waren hierhin und dorthin geflohen -, legte sich der Löwe vor ihm nieder, als wolle er um Verzeihung bitten. Dies kann nur bedeuten, daß das Tier wahrgenommen hatte, daß er viel an Sonnenkraft in sich trug.[62]

Das Verhalten dieses bedauernswerten Löwen bewies zweifelsohne und nicht nur den Umstehenden, sondern auch Camillo selbst, daß der Urheber des Theaters ein Solarmagier warl

Der Leser mag über Camillos Löwen lächeln, doch blicke er nicht allzu herablassend auf die große zentrale Sonnen-Reihe im Theater. Er möge daran denken, daß Kopernikus in seiner Einführung der heliozentrischen Hypothese die Worte des Hermes Trismegistos über die Sonne aus dem *Asclepius* zitiert;[63] daß Giordano Bruno, als er die kopernikanische Theorie in Oxford erläuterte, sie mit Ficinos *De lvta coelitus comparanda* in Verbindung brachte;[64] daß die hermetische Ansicht, wonach die Erde nicht unbeweglich sei, da sie etwas Lebendiges ist - worauf Camillo mit dem Argus-Bild im Höhlen-Rang der Sonnen-Reihe Bezug nimmt[65] -, von Giordano Bruno in seiner Verteidigung der Erdbewegung übernommen wird.[66] Die Sonnen-Reihe des Theaters zeigt im Geist und Gedächtnis eines Renaissance-Menschen, wie die Sonne mit neuer mystischer, emotionaler, magischer Wichtigkeit auftaucht, wie die Sonne zentrale Bedeutung erhält. An ihr zeigt sich eine innere Bewegung der Vorstellungskraft zur Sonne hin, die als ein Moment in der heliozentrischen Revolution berücksichtigt werden muß.

Camillo ist wie Ficino ein christlicher Hermetiker, der bestrebt ist, die hermetischen Lehren mit dem Christentum zu korrelieren. In diesen Kreisen war Hermes Trismegistos, der in seinen Andeutungen auf einen "Sohn Gottes" das Christentum vorausgesagt haben soll, eine heilige Gestalt.[67] Die Heiligkeit des Hermes als eines heidnischen Propheten half den Weg bereiten für einen Magier, der Christ bleiben wollte. Wir haben schon gesehen, daß für Ficino wie für Camillo die Sonne als machtvollster unter den Astralgöttern und als wichtigster Vermittler des Geistes in seiner höchsten Manifestation ein Bild der Trinität ist. Camillo jedoch vcrfährt ganz ungewöhnlich, wenn cr den aus der Sonnc hervorgehenden Geist nicht - wie üblicherweise - mit dem Heiligen Geist identifiziert, sondern mit dem Geist "Christi". Nach einem Zitat aus *Corpus Hermeticum,* V, "daß Gott sowohl sichtbar wie unsichtbar ist", identifziert Camillo den in der Schöpfung verborgenen göttlichen Geist, der das Thema dieses Traktats ist, mit dem Geist Christi. Er zitiert Paulus über "den Geist Christi, den Geist, der lebendig macht", und fügt hinzu, daß darüber Mercurius ein Buch geschrieben habe mit dem Titel *Quod Deus latens simul, ac patens sit* (das ist *Corpus Hermeticum,* V).[68] Daß Camillo sich den *spiritus mundi* als den Geist Christi vorstellen konnte, erlaubte es ihm, seiner eifrigen Übernahme von Ficinos Geistmagie, von der sein Theater umwittert ist, christliche Untertöne zu geben.

Wie sollte nun die Ficinianische Magie in einem Gedächtnissystem, das Orte und Bilder in der klassischen Weise verwendete, wirksam werden? Das Geheimnis ist meiner Meinung nach, daß die Gedächtnisbilder sozusagen als innere Talismane angesehen wurden.

Ein Talisman ist ein Gegenstand mit einem aufgeprägten Bild, von dem angenommen wird, es sei auf magische Weise verfertigt worden oder besäße magische Wirksamkeit, weil es entsprechend bestimmten magischen Regeln hergestellt

worden ist. Die Bilder der Talismane waren üblicherweise, wenn auch nicht immer, die von Sternen, zum Beispiel ein Bild der Venus als dcr Göttin des Planeten Venus oder ein Bild Apolls als des Gottes des Planeten Sol. Das Handbuch der Talismanmagie mit dem Titel *Picatrix,* das in der Renaissance sehr bekannt war, beschreibt die Verfahren, mit deren Hilfe die Talismanbilder durch das Einfließen von Astralgeist magisch gemacht werden sollten.[69] Der *Asclepius,* in dem die magische Religion der Ägypter beschrieben wird, lieferte die theoretische Grundlage der Talismanmagie. Folgt man dem Autor des *Asclepius,* so haben die Ägypter gewußt, wie sie die Statuen ihrer Götter mit kosmischen und magischen Kräften erfüllen konnten; durch Gebete, Gesänge und andere Vorfahren verliehen sie diesen Statuen Leben. Mit anderen Worten: Die Ägypter verstanden sich darauf, "Götter zu machen". Die Verfahren, mit denen die Ägypter laut *Asclepius* ihre Statuen zu Göttern machten, gleichen den Verfahren, mit denen ein Talisman hergestellt wird.

Auch Ficino verwendet bei seiner Magie Talismane, wie in seiner Schrift *De vita coelitus comparanda* beschrieben wird. Dort führt er Beschreibungen von Talismanbildern an, von denen wahrscheinlich manche aus *Picatrix* abgeleitet sind. Es ist nachgewiesen, daß die Abschnitte in Ficinos Buch über Talismane mit einigen Veränderungen den Abschnitten in *Asclepius* entnommen sind, die berichten, wie die Ägypter die Statuen ihrer Götter mit magischen und göttlichen Kräften erfüllten.[70] Ficino hat diese Magie mit Vorbehalten und auch mit einer gewissen Verachtung gegenüber ihrer Grundlage in den magischen Abschnitten des *Asclepius* gebraucht. Es kann aber dennoch kein Zweifel bestehen, daß dies seine Quelle war und daß er durch seine Ehrfurcht und Achtung vor dem göttlichen Lehrer Mercurius Trismegistos zur Übernahme der Talismanmagie ermutigt worden ist.

Wie überhaupt seine Magie, so war auch die Verwendung von Talismanen bei Ficino höchst subjektiv und phantasievoll. Seine magischen Praktiken, seien es poetische und musikalische Gesänge oder der Gebrauch magisch gemachter Bilder, waren darauf gerichtet, die Vorstellungskraft zu so konditionieren, daß sie himmlische Einflüsse aufnehmen konnte. Seine Talismanbilder, die sich in wunderschönen Renaissance-Formen entfalteten, sollten innerlich in der Vorstellungskraft ihrer Benutzer vorhanden sein. Er beschreibt, wie ein aus der Astralmythologie abgeleitetes Bild innerlich mit solcher Kraft dem Geist eingeprägt werden konnte, daß, wenn eine Person mit einem solchen Eindruck in ihrer Vorstellungskraft in die Welt der äußeren Erscheinungen kam, diese durch die Macht des aus einer höheren Welt bezogenen inneren Bildes vereinigt wurden.[71]

Ein solcher innerer oder imaginativer Gebrauch der Talisman-Bilderwclt konnte in der okkulten Version der Gedächtniskunst ein höchst geeignetes Vehikel finden. Wenn die in einem solchen Gedächtnissystem verwendeten grundlegenden Gedächtnisbilder die Kraft eines Talismans hatten oder eine solche ihnen zugeschrieben wurde, nämlich die Kraft, die himmlischen Einflüsse und den Geist in das Gedächtnis herabzuziehen, dann würde aus diesem Gedächtnis

das Gedächtnis des "göttlichen" Menschen in enger Verbindung mit den göttlichen Mächten des Kosmos werden. Und ein solches Gedächtnis hätte auch die Fähigkeit, oder sie würde ihm doch zugeschrieben, seine Inhalte zu einer Einheit zusammenzuführen, indem es sich auf diese aus der himmlischen Welt bezogenen Bilder gründe. Den Bildern in Camillos Theater scheint man etwas von dieser Kraft zugeschrieben zu haben, die den "Zuschauer" in die Lage versetzen würde, mit einem Blick, durch "Musterung der Bilder" den gesamten Inhalt des Universums ablesen zu können. Das "Geheimnis", oder doch eines der Geheimnisse, des Theaters ist meines Erachtens, daß man die grundlegenden Planetenbilder als Talismane ansah oder doch glaubte, sie hätten deren Wunderkraft und deren Energie würde aus ihnen in die Hilfsbilder fließen - eine Jupiter-Energie beispielsweise würde durch alle Bilder der Jupiter-Reihe fließen oder eine Sonnen-Energie durch die ganze Sonnen-Reihe. Auf diesem Weg sollte das kosmisch begründete Gedächtnis nicht nur die Macht aus dem Kosmos in das Gedächtnis herabziehen, sondern auch das Gedächtnis zu einer Einheit zusammenführen. Alle Einzelheiten aus der Welt der Sinne, die im Gedächtnis widergespiegelt werden, würden im Gedächtnis organisch geeint, weil sie unter den höheren himmlischen Bildern, den Bildern ihrer "Ursachen", subsumiert und geeint werden.

Wenn diese Theorie den Bildern in Camillos okkultem Gedächtnissystem zugrunde gelegen hätte, hieße das, daß es auf die magischen Abschnitte des *Asclepius* gegründet gewesen wäre. Die Abschnitte über das "Gott-Machen" in jencm Werk werden in *L'Idea del Theatro* nicht zitiert oder angegeben. Aber in einer Rede über sein Theater, die Camillo wahrscheinlich in einer venezianischen Akademie gehalten hat, geht er auf die magischen Statuen aus dem *Asclepilus* ein und gibt eine sehr subtile Interpretation ihrer Magie.

> Ich habe gelesen, ich glaube bei Mercurius Trismegistos, daß es in Ägypten so ausgezeichnete Bildhauer gibt, daß sich einst, als eine Statue zu vollkommenen Proportionen gebracht war, diese Statue als von einem Engelgeist belebt zeigte, denn eine solche Vollkommenheit konnte nicht ohne Seele sein. Ähnlich solchen Statuen finde ich eine Komposition von Wörtern, deren Aufgabe es ist, alle Wörter in einer dem Ohr angenehmen Proportion zu bewahren... Sobald sie in ihre Proportion gebracht sind, zeigen sich diese Wörter, wenn sie ausgesprochen werden, sozusagen als von einer Harmonie beseelt.[72]

Camillo hat die Magie der ägyptischen Statuen in einem künstlerischen Sinn interpretiert; eine vollkommen proportionierte Statue wird von einem Geist beseelt, wird zu einer magischen Statue.

Ich halte dies für eine sehr kostbare Perle, mit der uns Camillo hier beschenkt hat, nämlich mit der Interpretation der magischen Statuen des *Asclepius* auf Grund der magischen Wirkung der vollkommenen Proportionen. Diese Entwicklung konnte durch die Bemerkung im *Asclepius* ausgelöst worden sein, daß die ägyptischen Magier den himmlischen Geist in ihren magischen Statuen mit himmlischen Riten erhielten, die die Harmonie des Himmels widerspiegel-

ten.[73[Die Proportionslehre der Renaissance war auf diese "universale Harmonie" gegründet, auf die harmonischen Proportionen der Welt - des Makrokosmos -, der im Körper des Menschen - dem Mikrokosmos - widergespiegelt wird. Eine Statue in Übereinstimmung mit den Regeln der Proportion zu gestalten, konnte eine Möglichkeit sein, sie in die himmlische Harmonie einzubringen und ihr dadurch eine magische Beseelung zu verleihen.

Auf die inneren Talismanbilder eines okkulten Gedächtnissystems angewendet, bedeutet dies, daß die magischen Kräfte solcher Bilder in ihren vollkommenen Proportionen bestehen. Camillos Gedächtnissystem könnte diese vollkommen proportionierten Bilder der Renaissance-Kunst widerspiegeln, und darin würde ihre Magie bestehen. Man wird von dem starken Verlangen ergriffen, die Bilder in dem Theater zu besichtigen, das den Freund des Erasmus ziemlich kalt ließ.

Diese Feinsinnigkeiten ersparten Camillo nicht die Anklage wegen Beschäftigung mit gefährlicher Magie. Ein Pietro Passi, der in Venedig 1614 ein Buch über natürlicheMagie veröffentlichte, warnt vor den Statuen des *Asclepius,* "von denen Cornelius Agrippa sich in seinem Buch über okkulte Philosophie zu behaupten erkühnt hat, sie wären auf Grund von himmlischen Einflüssen beseelt".

> Und Giulio Camillo, ansonsten ein vernünftiger und gebildeter Autor, steht diesem Irrtum im *Discorso in materia del suo Theatro* nicht allzu fern, wo er in Zusammenhang mit den ägyptischen Statuen sagt, himmlische Einflüsse stiegen in die Statuen herab, die mit vortrefflichen Proportionen errichtet seien. Darin aber irren sich er und andere . . .[74]

Camillo konnte also die Anschuldigung, er sei ein Magier, die die Beschäftigung mit den magischen Abschnitten des *Asclepius* immer mit sich brachte, nicht verhindern. Und Passis Anschuldigung zeigt, daß das "Geheimnis" des Theaters wirklich als magisches Geheimnis angesehen wurde.

Das Theater stellt eine bemerkenswerte Umsetzung der Gedächtniskunst dar. Die Regeln der Kunst sind deutlich in ihm auszumachen. Es ist ein Gebäude, das in Gedächtnisorte eingeteilt ist, an denen sich Gedächtnisbilder befinden. Der Form nach gehört es in die Renaissance, denn das Gedächtnisgebäude ist keine gotische Kirche oder Kathedrale mehr, und auch das System gehört von seiner theoretischen Seite her in die Renaissance. Die emotional erregenden Bilder des klassischen Gedächtnisses, die durch das gottesfürchtige Mittelalter in körperhafte Gleichnisse umgestaltet worden waren, werden noch einmal in magisch wirksame Bilder umgestaltet. Die dem mittelalterlichen Gedächtnis assoziierte religiöse Inbrunst hat sich in eine neue kühne Richtung gewendet. Geist und Gedächtnis eines Menschen werden jetzt als "göttlich" angesehen und haben die Fähigkeit, die höchste Wirklichkeit durch magisch aktivierte Vorstellungskraft zu erfassen. Die hermetische Gedächtniskunst ist zum Instrument in der Bildung eines Magiers geworden, die imaginativen Mittel, durch die der göttliche Mikrokosmos den göttlichen Makrokosmos widerspiegeln kann, können dessen Sinn

von einer höheren Warte aus erfassen, von jenem göttlichen Rang, zu dem sein *mens* gehört. Die Gedächtniskunst ist zu einer okkulten Kunst, zu einem hermetischen Geheimnis geworden.

Während beide in dem Theater standen, fragte Wigle van Aytta Camillo nach der Bedeutung des Werkes, und dieser antwortete, daß es alles das darstelle, was der Geist aufnehmen könne, und alles, was in der Seele verborgen sei - und dies alles könne durch die Musterung der Bilder mit einem Blick erfaßt werden. Camillo versucht, Wigle van Aytta das "Geheimnis" des Theaters mitzuteilen, aber ein ungeheurer, unüberbrückbarer Abgrund des gegenseitigen Nichtverstehens liegt zwischen diesen beiden.

Und doch waren beide Geschöpfe der Renaissance. Wigle repräsentiert den Erasmus, den humanistischen Gelehrten, der nach Temperament und Erziehung jener geheimnisvollen okkulten Seite der Renaissance, zu der Camillo gehört, ablehnend gegenübersteht. Wigles und Camillos Zusammenkunft im Theater spiegelt nicht einen Konflikt zwischen Norden und Süden wider. Zum Zeitpunkt des Zusammentreffens hatte Cornelius Agrippa schon *De occutla philosophia* geschrieben, wodurch die okkulte Philosophie in den Norden gelangt war. Das Zusammentreffen im Theater stellt einen Konflikt zwischen zwei verschiedenen Geisteshaltungen dar, die verschiedene Seiten der Renaissance aufnehmen. Der rationale Humanist ist Erasmus-Wigle, der Irrationale, Camillo, stammt von der okkulten Seite der Renaissance.

Für den erasmischen Typ des Humanisten war die Gedächtniskunst am Aussterben, gemordet durch das gedruckte Buch, wegen ihrer mittelalterlichen Anklänge außer Mode geraten, eine schwerfällige Kunst, die von modernen Erziehern fallengelassen wurde. Nur in der okkulten Tradition wurde die Gedächtniskunst noch einmal aufgegriffen, zu neuen Formen ausgeweitet und mit neuem Leben erfüllt.

Der rational vorgehende Leser muß, sofern er an der Geschichte der Ideen interessiert ist, bereitwillig alle Ideen zur Kenntnis nehmen, die zu ihrer Zeit die Kraft hatten, die Menschen anzurühren. Zwischen den grundlegenden Veränderungen der Orientierung innerhalb der Psyche, die wir durch Camillos Gedächtnissystem feststellen können, und den Veränderungen in der Lebensauffassung, aus denen neue Bewegungen entstehen sollten, bestehen entscheidende Verbindungen. Der hermetische Anstoß in Richtung Welt und ihrer Werke ist ein wichtiger Faktor bei der Ausrichtung des menschlichen Geistes auf die Wissenschaft. Camillo steht den wissenschaftlichen, aber noch in Magie eingehüllten Bewegungen, die sich in den venezianischen Akademien dunkel rühren, näher als Erasmus.

Auch zum Verständnis des schöpferischen Impulses, der hinter den künstlerischen Errungenschaften der Renaissance steht, zum Verständnis jener himmlischen Harmonien der vollkommenen Proportion, die die göttlichen Künstler und Dichter ihren Werken einzuflößen verstanden, kann der göttliche Camillo mit seiner subtilen künstlerischen Magie beitragen.

Anmerkungen zu Kapitel 6

1. Die Gedächtniskunst tritt nun in eine Phase ein, in der auch die okkulten Einflüsse der Renaissance in sie eingehen. Ich habe die Geschichte der hermetisch-kabbalistischen Tradition in der Renaissance, von Marsilio Ficino und Pico della Mirandola bis zum Auftreten von Giordano Bruno, in den ersten zehn Kapiteln meines Buches *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* London und Chicago 1964, nachgezeichnet. Obgleich Camillo dort nicht erwähnt wird, liefert es doch den Hintergrund für die in seinem Gedächtnistheater zum Ausdruck gebrachte Auffassung. Im weiteren wird auf dieses Buch unter der Abkürzung *G. B. and H. T.* verwiesen .

Ausführlicher sind Ficinos Magie und ihre Grundlage im hermetischen ,*4sclepius* in D. P. Walker, *Spiritual and Demon Magic from Ficino to Campanella* Warburg Institute, London 1958, dargestellt (im weiteren als Walker, *Magic* angegeben).

Die beste moderne Ausgabe der von Camillo benutzten hermetischen Traktate ist die von A. D. Nock und A. J. Festugiere, *Corpus Hermeticum* Paris 1945 und 1954, 4 Bde. (mit französischer Übersetzung).

2. Diese Behauptung aus dem Artikel "Delminio, Giulio Camillo" in der *Enciclopedia italiana* ist keine Übertreibung.

3. Zwei Berichte über das Leben Camillos wurden im achtzehnten Jahrhundert veröffentlicht: F. Altani di Salvarolo, "Memorie intorno alla vita ed opere di G. Camillo Delminio", in: *Nuovaa raccolta d' opuscoli scientifici e filologici,* hrsg. v. A. Calogiera und F. Mandelli, Venedig 1755-84, Vol. XXII; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere ... da' letterati del Friuli* Venedig 1760, Vol. III, S. 69ff.; cf. auch Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* VII (4), S. 1513ff.

4. E. Garin in *Testi umanistici sulla retorica* Rom-Mailand 1953, S. 32-35; R. Bernheimer, "Theatrum Mundi", *Art Bulletin* XXVIII (1956), S. 225-231; Walker, *Magic* 1958, S. 141 f.; F. Secret, "Les cheminements de la Kabbale a la Renaissance; la Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence", *Rivista critica di storia della filosofia XIV* (1959), S. 418-436 (s. a. F. Secrets Buch *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance* Paris 1964, S. 186, 291, 302, 310, 314, 318); Paolo Rossi, "Studi sul lullismo e sull'arte della memoria: I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno", *Rivista critica di storia della filosofia XIV* (1959), S.28-59; Paolo Rossi, *Clavis Universalis* Mailand 1960, S. 96-100.

Bei einem im Januar 1955 im Warburg Institute gehaltenen Vortrag zeigte ich ein Dia mit dem hier abgedruckten Plan des Camilloschen Theaters und verglich es mit den Gedächtnissystemen von Bruno, Campanella und Fludd.

5. Liruti, S. 120.

6. Erasmus, *Epistolae,* hrsg. v. P. S. Allen u. a., IX, S. 479.

7. *Ibid. X* S. 29-30.,

8. Eine Zusammenfassung dessen, was über Camillos Reisen bekannt ist, ist wiedergegeben in einerAnmerkung zu Erasmus, *Epist. IX* S. 479.

9. R. C. Christie, *Etienne Dolet,* London 1880, S. 142.

10. Siehe die Anmerkung zu Erasmus, *Epist. I X* S. 475. Cousins Wigle-Zitate über das Theater stehen in *Cognati opera* Basel 1562, I, S. 217f., 302-304, 317-319. Cf. auch Secret, *art. cit.* S. 420.

11. Liruti, S. 129.
12. G. Betussi, Il *Raverta* Venedig 1544; hrsg. v. G. Zonta, Bari 1912, S. 133.
13. Siehe S.140
14. G. Muzio, *Lettere* Florenz 1590, S. 66ff.; cf. Liruti, S. 94ff.
15. *Epist.*. X. S. 226.
16. Muzio, *Lettere* S. 67ff.; cf. Liruti, *1oc. cit.*
17. Bartolomeo Taegio, *La Villa* Mailand 1559, S. 71.
18. Tiraboschi, op . cit., S . 1523.
19. Der Autor dieses Vorworts, L. Dominichi, schreibt, er veröffentliche diese Beschreibung des Theaters "non potendosi anchora scoprire la macchina intera dl si superbo edificio".
20. G. Camillo, *Tutte le opere* Venedig 1552; Vorwort von Ludovico Dolce. Es gab zwischen 1554 und 1584 mindestens neun weitere Ausgaben, alle in Venedig. Siehe C. W. E. Leigh, *Cata/ogue of the Christie Collection* Manchester 1915, S. 97-80.
21. Liruti. S. 126.
22. J. M. Toscanus. *Peplus italiae,* Paris 1578, S. 85.
23. Siehe G. B. and H. T. S. 84ff.
24. Muzio, *Lettere* S. 73; Liruti, S. 104; Tiraboschi, *vol. cit.*, S. 1522.
25. Seitenangaben zu *L' Idea del Theatro* in diesem Kapitel beziehen sich auf die Florentiner Ausgabe. *L' Idea del Theatro* ist auch in allen Ausgaben von *Tutte le opere* abgedruckt.
26. *L' Idea del Theatro* S. 14.
27. Vitruvius, *De architectu,ra* Lib. V, cap. 6. Auf dem Plan von Camillos Theater ist der Mittelgang breiter als die anderen Gänge. Camillo sagt nicht, daß dies so sein müsse, aber in Entwürfen für antike Theater finden sich dafür Belege. L. B. Alberti bezeichnet in *De re aedificatoria* (Lib. VIII, cap. 7) den breiteren Mittelgang als 'via regia'.
28 . Siehe S. 158.
29 . *L' Idea del Theatro* S. 9.
30 *Ibid.* S. 10-11.
31. *Ibid.* S. 11.
32. *Ibid.* S. 17. Cf. Homer, Iliad, I, 423-425. Camillo könnte auch an Makrobius' Interpretatlon des Mythos gedacht haben, wonach die Götter, die mit Jupiter zum Fest des Oceanus gehen, die Planeten sind. Siehe Makrobius, *In somnium Scipionis.*
33. *L' Idea del Theatro* S. 29. Cf. Homer, *Odyssee* XIII, 102ff. Die Interpretation der Nymphenhöhle als Vermischung der Elemente geht auf Porphyrius, *De antro nympharum* zurück.
34. *L' Idea del Theatro* S. 53.
35. Hesiod, *Schild des Herkules* , 230.
36. *L' Idea del Theatro* S. 62.
37 *Ibid.* S. 67.
38. *Ibid.* S. 68.
39 *Ibid.* S. 76.
40. *Ibid.* S. 79 (im Text falsch als Seite 71 angegeben).
41. *Ibid.* S. 81.

42. Homer, *Iliad XV* 18ff. Das Bild wurde in der Antike als Allegorie der vier Elemente interpretiert; die beiden Gewichte an Junos Füßen sind die schweren Elemente Erde und Wasser. Juno selbst ist die Luft, Jupiter die höchste feurige Luft oder der Äther. Siehe P. Buffière, *Les mythes d Homere et la pensée grecque,* Paris 1956, S. 43.
43. Zu Assoziationen und Eigenschaften Saturns, siehe R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy,* London 1964.
44. Dies ist das mit Serapis assoziierte Leitsymbol und wird von Makrobius beschrieben; cf. E. Panofsky, "Signum Triciput: Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance", in *Hercules am Scheideweg,* Berlin 1930, S. 1-35.
45. *L' ldea del Theatro,* S . 11 -12.
46. Siehe S. 220.
47. Siehe G. *B. and H. T.,* S. 6ff.
48. *L' Idea del Theatro* S. 10. Der Abschnitt ist in Ficinos Latein zitiert (Ficino, *Opera,* Ausgabe Basel 1576, S. 1837).
49. Zitiert nach der Übersetzung in G. *B. and H. T.,* S. 23.
50. *L' Idea del Theatro,* S. 53.
51. *lbid.*, loc. cit.
52. Zitat aus *Corpus Hermeticum* XII, "Über den gewöhnlichen Verstand", in *L'Idea del Theatro,* S. 51.
53. Wahrscheinlich hat er den gnostischen Aufstieg durch die Sphären zu seinem göttlichen Ursprung unternommen. Nach Makrobius steigt die Seele durch den "Krebs" herab, wo sie den Becher der Vergessenheit der höheren Welt trinkt, und steigt wieder hinauf zur höheren Welt durch den "Steinbock". Vgl. auf dem Plan des Theaters in der Saturn-Reihe im Rang der Gorgonen-Schwestern "Mädchen, durch den Steinbock aufsteigend" und in der Luna-Reihe im Rang der Gorgonen-Schwestern "Mädchen, aus dem Becher des Bacchus trinkend".
54. *L' Idea del Theatro,* S. 13.
55. Secret, *art. cit.* S. 422; und Egidio da Viterbo, *Scechina e Libellus de litteris hebraicis* hrsg. v. F. Secret, Rom 1959, I, Einleitung, S. 13. Andere Mitglieder des Kreises um Kardinal Egidius von Viterbo, der ein außerordentliches Interesse an kabbalistischen Studien hatte, waren Francesco Giorgi, der Verfasser von *De harmonia mundi* und Annius von Viterbo.
56. *L' Idea del Theatro,* S. 56-57; cf. *Zohar* I, 206a; II, 141b; III, 70b; und G.G.Scholem, *Die Hauptströmungen der jüdischen Mystik,* Frankfurt 1967, S. 267.
57. Camillo, *Tutte le opere,* Ausgabe Venedig 1552, S. 42-43.
58. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate,* hrsg. v. E. Garin, Florenz 1942, S. 157, 159.
59. *L' Idea del Theatro,* S. 8-9.
60. Zu Ficinos Magie, siehe Walker, *Magie S.* 30ff.; *G. B. and H. T.* S. 62ff.
61. Ficino, *Opera ed. cit.* S. 965-975; siehe auch *De lumine ibid.* S. 976-986; und cf. *G. B. and H. T.* S. 120, 153.
62. *L' Idea del Theatro,* S. 39. "Hahn und Löwe" könnten durch Proclus' *De sacra et magia* angeregt sein, wo festgestellt wird, daß von diesen zwei solaren Geschöpfen der Hahn mehr von der Sonne enthält, da er der aufgehenden Sonne Hymnen singt. Cf. Walker, *Magie* S. 37, Anm. 2.

Das Bild des Hahns ist möglicherweise auch eine Anspielung auf den französischen König. Cf. Bruno über den solaren französischen Hahn, zitiert in *G. B. and H. T.* S. 202.

63. Cf. *G. B.and H.* T., S.154.
64. *Ibid.* S. 155, 208-211.
65. *L' Idea del Theatro,* S. 38, wo *Corpus Hermetictum XII* zitiert wird.
66. Cf. G. *B. and H. T.* S. 241-243. Bruno zitiert denselben Abschnitt aus *Corpus Hermeticum* XII bei seiner Argumentation zugunsten der Erdbewegung in *Cena de le ceneri.*
67. Cf. *G.B.and H.T.* S.*7ff.*
68. *L' Idea del Theatro,* S. 20-21.
69. Cf. *G. B. and H. T.* S. 49f•.
70. Cf. Walker, *Magie S.* 1-24 ,und *passim.*
71. Cf. *G. B. and H. T.* S. 75-76.
72. Giulio Camillo, *Discorso in materia del suo Theatro* in *Tutte le opere ed. cit.* S. 33.
73 .Zitiert in *G. B. and H. T,* S. 37.
74. Pietro Passi, *Della magic'arte ouero della Magia Naturale,* Venedig 1614, S. 21. Cf. Secret, *art.* cit., S. 429-430. Man fragt sich, ob F. X. Messerschmidt, der exzentrische deutsche Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts, der einen intensiven religiösen Kult des Hermes Trismegistos mit einem intensiven Studium "alter italienischer Bücher" über Proportionen verband (siehe R. und M. Wittkower, *Born under Saturn* London 1963, S. 126ff.), eine Tradition aufgegriffen hat, die von den venezianischen Akademien ausgegangen ist.