

Trias der Bildideen

Alchemisches Bildwissen und Innovation im Zirkel um den Kupferstecher Matthäus Merian d.Ä.

Berit Wagner

Bereits vor der Zeit als Frankfurter Verleger mit enzyklopädischem Repertoire schuf Matthäus Merian d.Ä. (1593-1650) Bilder, die in das kulturelle Bildgedächtnis eingegangen sind. Kurz nach der 1616 erfolgten Anstellung bei dem Frankfurt-Oppenheimer Verleger Johann Theodor De Bry (1561-1623) erarbeitete sich Merian, zumindest in der aktuellen Wahrnehmung, die Position als *der* Ikonograph der frühneuzeitlichen Alchemie. Enge Familienbande folgten mit der Hochzeit der Verleger-tochter Maria Magdalena De Bry (1617).¹ Zugleich wurde Merian von Oppenheim aus für den Frankfurter Verleger Lucas Jennis d.J. (1590-nach 1631/37) tätig, der in enger Verbindung zu seinem Onkel De Bry gleichfalls eine Reihe der wichtigsten *Alchemica illustrata* des 17. Jahrhunderts auf den Weg brachte. Merian als ausführender Kupferstecher bekam und nutzte die einmalige Gelegenheit, von ca. 1617 bis 1628 fast 20 Schriften der damals namhaftesten Verfechter der natürlichen Magie (*magia naturalis*) zu bebildern. In diesem Rahmen wurde der Künstler mit dem Radieren von Titelblättern, emblematischen *Picturae* und Bildserien, alchemisch-kosmographischen Diagrammen und Schöpfungsgeschichten, mythoalchemischen Allegorien und mit der Realisierung eines großformatigen Universalbildes, der sogenannten *Alchemischen*

* Als Referenz zu diesem Beitrag ist die seit 2018 entwickelte Virtuelle Ausstellung & Wissensplattform *Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600* mit der Erläuterung sämtlicher Fragestellungen des Studierenden- und Forschungsprojekts zu konsultieren. Die Mehrheit der hier besprochenen Werke sind dort mit Abbildung und Quellenverweis zu finden. – Der vorliegende Aufsatz ist mit Unterstützung eines Kurzzeit-Forschungsstipendiums an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel entstanden.

1 Übersicht über die Werke siehe Wüthrich 1972; Akat. *Merian* 1993, darin bes. Neugebauer 1993; Wüthrich 2007, S. 93f. und S. 210-240. – Zu Lebensläufen, den alchemischen Neigungen der Verleger, den Netzwerken und weiteren Aspekten der Verlagsarbeit siehe *Bebilderung der Alchemie* 2021ff., bes. Raum I.

Weltlandschaft (1618), betraut. Nicht nur war Merian zugeordnet, die Kupferplatten für aufwendige Emblembücher wie die *Atalanta fugiens* (1617/18) herzustellen (Fig. 1), er etablierte sich in diesem Umfeld zum wichtigsten Porträtisten der damals einschlägigen Arzthalchemisten wie Robert Fludd, Johann Daniel Mylius oder Michael Maier, für deren Werke er die Autorenporträts anfertigte.²

Häufig ohne ein direktes ikonographisches Vorbild, aber auch unter Verwendung etablierter Bildformulare in Kombination mit modernen Stilmitteln und ikonographischen Innovationen aus anderen Themenbereichen gelang es Merian, ausgeklügelte Bildsynthesen zu schaffen. Möglich war dies allerdings nur in Kooperation mit den hier zu diskutierenden Akteuren im Zirkel um ihn. Den ›Merian-Zirkel‹ mit einer Trias von Akteuren zu beschreiben, beruht auf der Annahme, dass sich die Bildideen aus der variierenden Kombination von Einflüssen durch Verleger, Autor und Künstler generierten, Merian folglich als finaler Radierer die Druckgraphiken weder aus dem Nichts kreierte noch alleiniger *Spiritus rector* in dieser prägnanten Phase der Bebilderung der Alchemie war. Dass sich Merian und die Mitarbeiter im Verlag dabei nicht nur auf überregionale Entwicklungen, sondern ebenso auf eine beachtliche Frankfurter Tradition berufen konnten, ist ebenso Thema des vorliegenden Beitrags.³

Frankfurt als Kunstzentrum mit Drehscheibenfunktion

Neben der Tatsache, dass Merian auf eine moderne, zeichnerisch nuancierte Formensprache, großes Kopisten- und Innovationstalent und auf eine quantitativ enorme Schaffenskraft verweisen konnte, kam der Umstand hinzu, dass ausgerechnet in den Verlagen seiner neuen Auftraggeber ein künstlerischer Höhepunkt der *Alchemica illustrata*-Herstellung in der Frühen Neuzeit vollzogen wurde.⁴ Der dabei vorgenommene Medienwechsel vom Holzschnitt zur Radierung mit den Möglichkeiten einer malerischen Bildgestaltung und weitaus höheren Produktionsgeschwindigkeit gehörte dabei zu den auffälligsten Innovationen, die sich in dieser Qualität ansonsten nur vereinzelt in diesem Themengebiet beobachten lassen. Gründe hierfür bilden nicht zuletzt Kostspieligkeit

2 Siehe *Bebilderung der Alchemie* 2021ff., bes. Raum III.

3 Eine Gesamtwürdigung der facettenreichen, viele Wissensgebiete umfassenden Bildproduktion in den Verlagen (Johann) Theodor De Bry oder Lucas Jennis mit ihrer bis in die Neuzeit weltweiten Rezeption fehlt bislang.

4 Lennep 1985 oder Klossowski de Rola 1988 passim.

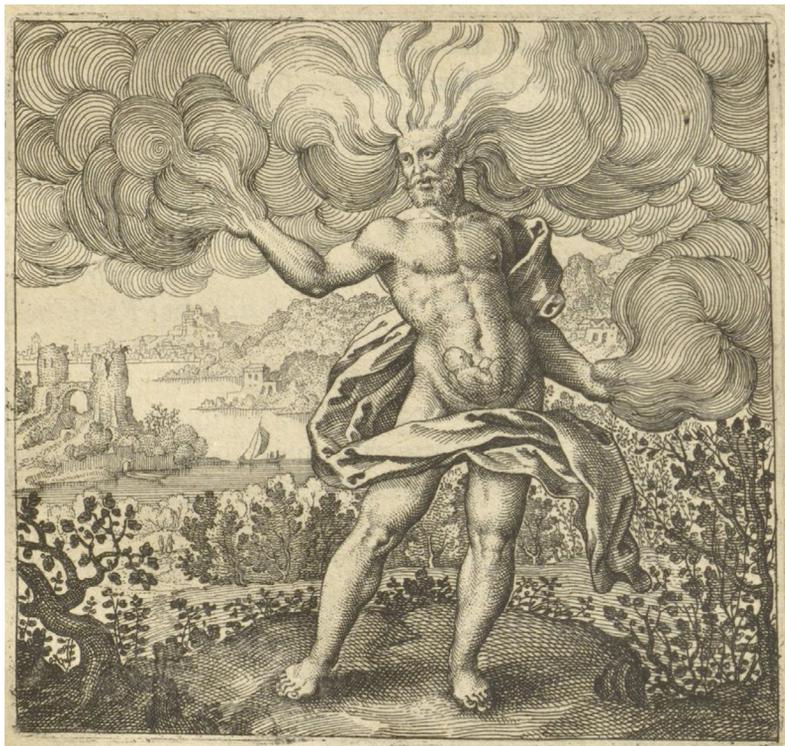


Fig. 1
Matthäus Merian d.Ä., *Pictura*
von *Emblem 1*, aus: Michael
Maier, *Atalanta fugiens*,
Oppenheim 1618, S. 13.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5,75.

und Zeitaufwand derartig aufwendiger Projekte innerhalb der Kunstgattung der gedruckten Buchillustration.⁵

Die Kupferdruckereien der betreffenden Verlage bildeten mit ihrem Output demnach für eine kurze Zeit *das* europäische Kunst- und Produktionszentrum für die Bebilderung der Alchemie mit teils rosenkreuzerischer Färbung.⁶ Begünstigt durch die enge Verbindung De Brys und Lucas Jennis' mit den der Alchemie zugewandten Höfen in Heidelberg, Kassel und (weniger bekannt) Butzbach⁷ sowie aufgrund der Vernetzung mit bekannten

- 5 Robert Fludd über den Verlag Johann Theodor De Bry, der ihm als Autor große Summen für die Bewerksstellung von Illustrationen abnahm, vgl. Klossowski de Rola 1988, S. 14. Zuletzt Frietsch 2022a.
- 6 Zuletzt zu Merian als »the Right Address for Alchemists, Hermetists and Rosicrucians«, vgl. Boumann/Van Heertum 2017, S. 79ff.
- 7 Zu Heidelberg siehe Yates 1972, bes. Kap. 6; zu Kassel siehe Moran 1991; Wels 2021. Die Verbindung nach Hessen-Butzbach ist noch wenig beachtet. Der Befürworter der Rosenkreuzer und Arztalchemist Daniel Mögling (1596-1635) war beispielsweise ab 1621 am Butzbacher Hof des Landgrafen Philipp III. bestellt. Er publizierte nicht nur bei De Bry (alias Theophilus Schweighardt, *Speculum sopicum rhodo-stauroticum* 1618), sondern gleichfalls bei Matthäus Merian d.Ä. (Übersetzung von Guido Ubaldo Del Monte, *Mechanischer KunstKammer Erster Theil*, 1629).

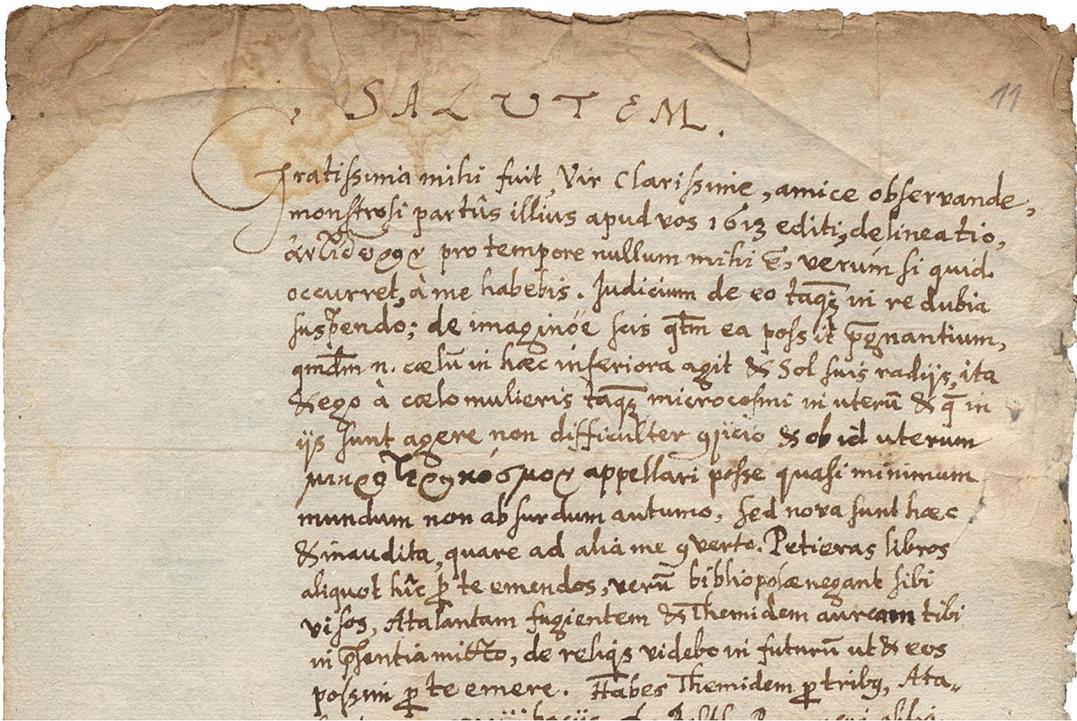


Fig. 2
 Preise für die *Atalanta fugiens*
 und *Themis aurea*, Brief an
 Johann Christoph Eysenmenger,
 Detail.
 Erlangen, UB, Sign. H62/TREWBR
 POSTHIUS_ERASMUS[11, Detail.

Fachautoren der (paracelsischen) Alchemie gelangen einschlägige Publikationen, deren Verbreitung und Rezeption in den Kreisen der bibliophilen Liebhaber nicht zuletzt mit den ungewöhnlich qualitativollen Illustrationen zu erklären ist. Ist die persönliche Beziehung Johann Theodor De Brys zur Alchemie vor allem auf sein Verlagsprogramm zurückzuführen, gab sich der jüngere Lucas Jennis eindeutig als eifriger Anhänger zu erkennen.⁸ Die *Kunstliebhaber*⁹ – in diesem Kontext die Liebhaber der Kunst der Alchemie – und ebenso die an der Rosenkreuzerei interessierten Leser erwarteten die im Frankfurter Messekatalog angekündigten Bücher mit Spannung und zahlten dafür entsprechende Geldbeträge. Im April 1618 teilte etwa im Heidelberger Freundesnetzwerk um Julius Wilhelm von Zinckgref (1591-1635) der Arzt Erasmus Posthius (1582-1618) einem Kollegen in Heilbronn mit, dass er ihm die *Atalanta fugiens* für 18 Batzen und ebenso Michael

8 Vgl. die Personaleinträge zu den Verlegern in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. und Raum I und III *passim*.

9 Vielverwendeter Terminus in der Alchemieliteratur um 1600, synonym zu ›Liebhavern der (königlichen) Kunst‹. Vgl. z.B. Martin Ruland, *Propugnaculum Chymiatricae*, S. 85 oder auch der *philosophischen Kunst Liebhaber*, vgl. z.B. *Alchymia Vera, Das ist: Der waren und von Gott hochgebenedeyten/ Natur gemessen Edlen Kunst Alchymia wahre beschreibung*, o.O. 1604, S. 19.

Maiers *Themis aurea* für 3 Batzen überlassen könne (Fig. 2).¹⁰ Demnach kostete das beträchtlich teurere Emblembuch etwas mehr als einen Gulden.¹¹ Ob es sich bei diesen Preisen um reguläre Messe- oder Ladenpreise oder aber um einen Freundschaftspreis im gut informierten Netzwerk des Verlags handelte, wird nicht ganz klar. Interessant ist für die Einschätzung dieser Quelle in jedem Fall, dass Zinckgref bekanntlich eng mit De Bry und vor allem auch Merian kooperierte.¹² Verleger und Kupferstecher hielten sich 1618 in Heidelberg auf, Merian besuchte nachweislich ebenso die von Posthius erwähnte Frankfurter Ostermesse von 1618.¹³

Für Merian waren solche Besuche in der Messestadt für den Wissenstransfer wertvoll. Frankfurt bildete um 1600 ein pulsierendes Kunstzentrum, in dem sich – nicht zuletzt aufgrund der anhaltenden Einwanderung oder des Aufenthalts flämischer Künstler, zu denen auch die De Brys oder Mitglieder der einflussreichen Kupferstecherdynastie der Sadelers¹⁴ zu zählen sind – gleichwohl eigenständige Entwicklungen der Stilllebenmalerei, der Druckgraphikproduktion und des Kunsthandels vollzogen. Blieben die künstlerischen und merkantilen Beziehungen der flämischen Künstler, beispielsweise nach Antwerpen oder in die neuen Destinationen, weiterhin eng, gab es innovative Impulse, die sich der in Frankfurt unter liberalen Produktionsbedingungen vollzogenen Synthese und daraus folgenden intensiven Transferprozessen verdanken. Regener Austausch war überdies durch die zweimal jährlich veranstaltete (Kunst-)Messe garantiert, die die Kenntnis sämtlicher überregionaler Entwicklungen potenzierte und den Bilderpool der Verlage, die hier ebenso wie andere Messegäste Anregungen fanden, weiter verdichtete.¹⁵

- 10 Brief vom 21. April 1618 Heidelberg an Johann Christoph Eisenmenger. Vgl. www.aerztebriefe.de/id/00003153 (Christian Hauck/Ulrich Schlegelmilch). Siehe auch www.aerztebriefe.de/id/00003155 (Christian Hauck). Dort mehr zum Netzwerk und der expliziten Erklärung des Verfassers, aktuell mit der Rosenkreuzerei beschäftigt zu sein.
- 11 Ein Batzen = ca. 4 Kreuzer; 60 Kreuzer = ca. 1 Gulden (freundlicher Hinweis Frank Berger, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt). Problematisch für eine von Äquivalenten ist die steigende Inflation ab 1618. Die Angaben differieren. Es findet sich im *Nucleus historicus decennalis*, Nürnberg 1628, BIII v, auch die Angabe 1 Gulden = 32 Kreuzer für das Jahr 1618. Zum Vergleich: Johann Daniel Mylius erhielt 1619 16 Gulden Jahresgehalt als Ratslautenist in Frankfurt, was relativ gering war. Siehe Humberg 2012, S. 41.
- 12 Für ein Emblembuch schuf Merian 1619 für seinen langjährigen Freund Julius Wilhelm von Zinckgref 100 *Picturae*, siehe *Emblematvm ethico-politicorum centuria Iulii Gvilemi Zinckgrefii*, Frankfurt: Johann Theodor De Bry 1619. Zur engen Beziehung mit Merian siehe Wüthrich 2007, S. 90f.
- 13 Brief vom 10. Dezember 1637 an Maria Jahn, zit. nach Wüthrich 2009, Brief Nr. 14, bes. S. 52-54.
- 14 Ein Überblick bei Prange 2005.
- 15 Zuletzt ausführlich mit verschiedenen Beiträgen zu Malerei, Druckgraphik und dem Kunsthandel in Frankfurt siehe Kirch/Münch/Stewart 2019, insbesondere Susanne

Dementsprechend sind die Innovationen im Merian-Zirkel unter der Voraussetzung der besonderen Drehscheibenfunktion der Reichs- und Handelsstadt zu sehen. Das überregionale alchemische Bildwissen und die damit verbundene Kenntnis der Entwicklungen in Straßburg, Basel oder Augsburg waren demnach aufgrund dieser besonderen Situation intensiviert und generierten ihre Reflexe in den hier diskutierten Bebilderungsprojekten.¹⁶

Etappen und Akteure der *Alchemica illustrata*-Herstellung in Frankfurt vor 1617

Mit Blick auf die Voraussetzungen einer derartig komplexen Bildproduktion und Synthese von Bildideen ist weiterhin zu festzustellen, dass Merian, die beiden Oppenheim-Frankfurter Verleger und ihre Autoren nicht nur auf die zirkulierenden alchemischen Bildserien aus Kunstzentren südlich und nördlich der Alpen aufbauten, sondern sich gleichfalls auf eine noch kaum untersuchte lokale *Alchemica illustrata*-Tradition beziehen konnten.

Im Jahre 1550 begann mit der Drucklegung des spektakulären *Rosarium philosophorum sive pretiosissimum donum dei* in der Frankfurter *Officina Cyriaci Jacobi* die Bebilderung der Alchemie in Frankfurt. Dieses Buch bildete einen Teil des alchemischen Florilegiums *De alchemia opuscula complura veterum philosophorum*, das zu den ältesten gedruckten *Alchemica*-Sammlungen der Frühen Neuzeit zählt und überdies den lange übersehenen Auftakt der ›Paracelsus-Renaissance‹ in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildet.¹⁷ Der ›*Philosophische Rosengarten*‹, der dem späteren Kurfürsten und Paracelsus-Anhänger Ottheinrich von der Pfalz (1502-1559) dediziert wurde, war im Gegensatz zu seinem Nürnberger Vorläufer (1541) mit 20 allegorischen Holzschnitten ausgestattet. Einzelne Bildmotive wie die Darstellung der beiden Hermaphroditen lassen sich bis in das frühe 15. Jahrhundert und auf berühmte illustrierte Manuskripte wie das christoalchemische *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* zurückverfolgen. Auf dem Titelblatt wird ostentativ die druckgraphische Ausstattung *Cum figuris rei perfectionem ostendibus* verlautbart. Weiterhin

Meurer, Jochen Sander und Thomas Fusenig. Meurer beschäftigt sich insbesondere mit Johann Theodor De Bry als Kopisten Alter Meiser, woran erkennbar wird, dass im Verlag eine Vorlagensammlung existierte.

16 Zum Bereich der Alchemie anhand der allegorischen Bildfolgen ausführlich ► Hofmeier, S. 91-122.

17 Bildet den *Secunda Pars* von *De alchemia opuscula complura veterum philosophorum*. Siehe Telle 1992; Gamper/Hofmeier 2014; Szulakowska 2000, Kap. 6. Zusammenfassend vgl. Rathnau/Wagner 2021.

zeichnete sich bereits 1550 die Ausdifferenzierung der Titelblätter als erzählerische Verweismittel ab, die in der Merian-Zeit kulminierte.¹⁸

Der Einfluss des Frankfurter *Rosarium philosophorum* auf die Bebilderung der spirituellen Alchemie kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.¹⁹ Mit der Verbindung in die höfische Welt steht Letzteres symptomatisch für die Vernetzung von Fürstenalchemie und dem Verlagsort Frankfurt. In seiner Dedikation empfiehlt der Frankfurter Verleger mit alchemomedizinischen Grundkenntnissen dem Fürsten die Beschäftigung mit der Alchemie zu Heil- und Erkenntniszwecken.²⁰ Nicht nur zählten adelige Liebhaber der Alchemie zu den Abnehmern der kostspieligen *Alchemica illustrata*, die meisten der Autoren der hier diskutierten Verlage De Bry und Jennis, etwa Johann Daniel Mögling, Michael Maier und Johannes Rhenanus d.J., hatten auch professionelle Verpflichtungen an einzelnen Höfen.²¹

Abgesehen von der großen Anzahl publizierter, thematisch ganz unterschiedlicher Bücher zum Themenfeld der *magia naturalis*,²² Lexika oder Geheimnis- und Kunstbücher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nahm die *Alchemica illustrata*-Produktion in Frankfurt jedoch erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts Fahrt auf, vorerst noch ohne verlegerische Ambitionen Johann Theodor De Brys. Beliebt waren Übersetzungen erfolgreicher Publikationen aus Italien, wie die kaum bekannte, dafür ikonographisch umso einflussreichere *Alchimia nova, Das ist, Die Güldene Kunst Selbst, Oder Aller Künsten Mutter* des Sienesen Giovanni Battista Birelli, die der Frankfurter Arzt Peter Uffenbach für den Verlag Niclas Hoffmann 1603 *aufß dem Italienischen übersetzte*.²³ Mit Rezepten zur

18 ▶ Laube, S. 67-90.

19 ▶ Hofmeier, S. 91-122.

20 Übersetzung der Dedikation von *De Alchimia opusculum complura* bei Kühlmann/Telle 2001, Nr. 1. Dort Einschätzung der alchemischen Kenntnisse des Verlegers, der lediglich dieses Werk im Bereich der Alchemie publizierte. Zum Verleger, der auch Sebastian Franck und Johannes Trithemius publizierte, siehe Benzing 1961. Mit neuen Überlegungen zu Cyriacus Jacob siehe Klingner 2010, S. 206f. und 224ff.

21 Siehe Anm. 7.

22 Zum Beispiel laborpraktische Publikationen wie Peter Kerzenmacher, *Alchimia: Das ist Alle Farben, Wasser, Olea, Salia vnd Alminia, damit mann alle Corpora, Spiritus vnnnd Calces Prepariert, Sublimiert vnnnd Fixiert, zubereyten*, Frankfurt a.M.: Christian Egenolffs Erben 1570 oder philosophisch-spekulative Schriften wie John Dee, *Monas hieroglyphica* (Antwerpen 1564), Frankfurt a.M.: Johann Wechel und Peter Fischer 1591. Dort erschienen auch 1591 Giordano Bruno, *De triplici minimo et mensura* oder Zweitaufgaben der einschlägigen Schriften Giambattista della Portas (später Claude Marne/Johann Aubry [ab 1596 in Basel und Hanau], die Erben von Wechel/Fischer). Orsi 2019, S. 154f. – Johann und André Wechel und Fischer arbeiteten auch für Theodor De Bry. Siehe Greve 2004, S. 63-65.

23 Giambattista (*Giovambattista*) Birelli, *Tomo primo, nel qual si tratta dell'alchimia, suoi membri, utili, curiosi & dilettevoli. Con la vita d'Hermete, con due tauole, l'una de' capitoli & l'altra delle cose notabili*, Florenz: Giorgio Marescotti 1601.

Destillation verschiedenster Stoffe und Passagen zur *Farb- und Mahlkunst* war das Buch gerichtet an Alchemisten, Ärzte, Apotheker und ebenso Maler, Goldschmiede oder Juweliere, die sich der Perfektion von Materie widmeten. Dabei kam es, wenn auch mit qualitativen Einschnitten, zur partiellen *Übertragung* und motivischen Transformation der italienischen Illustrationen des *Alamannus Lafrius*²⁴ in die deutsche Ausgabe, die unter anderem eine bemerkenswerte Vita mitsamt einer *Conterfaytung deß Hermetis Trismegisti* integriert.²⁵ Auf dem Titelblatt wird auch hier verkündet, dass im Buch mit *schönen und nohtwendigen Figuren* operiert wird.

Als ein qualitativer Meilenstein hinsichtlich der in Frankfurt kreierte Bilder der Alchemie ist weiterhin die Publikation *Alchymia* von Andreas Libavius zu nennen, realisiert 1606 bei Peter Kopff. Dort enthalten ist, neben laborpraktischen Illustrationen, die in sich abgeschlossene allegorische, auf spätmittelalterliche Motive zurückgehende Bilderfolge *De lapide philosophorum*, die womöglich der Frankfurter *Künstler* Georg Keller (1568-1634/40) anfertigte, insofern er das auch für Merians Arbeiten vorbildliche Titelblatt der *Alchymia* entworfen und signiert hat.²⁶ Dass Keller später zum engeren Zirkel um Merian gehörte, da er für Merians Titelkupfer des *Antidotarium* (1620) als Entwerfer tätig wurde, ist ein Hinweis auf alchemistisches Bildwissen, das sich bereits um 1600 in Frankfurter Künstler- und Verlegerkreisen aufbaute und – bei teils gleichbleibenden Akteuren – von De Bry und Jennis genutzt werden konnte.

Unbedingt zu nennen, aber als Auftragswerk aus der Ferne anzusprechen (Prag) ist das von Aegidius Sadeler d.J. (um 1570-1629) gestaltete und ebenfalls stark rezipierte Titelblatt für Oswald Crolls *Basilica chymica* (► S. 74, Fig. 5).²⁷ Hier setzte sich die später auch bei Merian zu beobachtende Kombination von Kreisdiagrammen und narrativen Elementen fort. Auch der Entwerfer des Titelblatts von Mylius' *Opus medico-chymico* (1618 bei Jennis) orientierte sich deutlich an Sadelers Titelblatt 1609.

Einen bislang wenig beachteten, dafür programmatischen Kupfertitel führte Eberhard Kieser 1613 für Johannes Rhenanus' d.J. (um 1580-nach 1632) *Solis et puteo emergentis, sive dissertationis chymiototechnicae libri tres. clavis operum*

24 *Alamannus lafrius figuravit*. Signatur auf dem originalen Titelblatt von 1601.

25 *Conterfaytung deß Hermetis Trismegisti*, in: Giovanni Battista Birelli, *Alchimia nova. Die Guldene Kunst Selbst / Oder Aller Künsten Gebäuerin*, Frankfurt: Zacharias Palthenius und Niclas Hoffmann 1603, S. 292.

26 Konrad 2021. Siehe auch die Einträge *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. zur *Alchymia* (Anastasya Skalska) und zu Merians Titelblatt zu Daniel Sennerts *Institutionum medicinae Libri V.* (Laura Etz). Zur Vorbildlichkeit von *De lapide philosophorum* für die *Alchemische Weltlandschaft* (1618). ► Konrad, S. 309-312.

27 Siehe auch Gannon 2021b. – Sadelers Vater, Aegidius Sadeler I. (um 1555-1609?), hatte bis 1609 in Frankfurt gewirkt. Möglich, dass der Kontakt so zustande kam.

Paracelsi aus (Fig. 3)²⁸. Rhenanus war Leibarzt, enger Vertrauter des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und bereits seit 1610 Leiter des fürstlichen Laboratoriums.²⁹ Allegorische Darstellungen mit thronenden Planetengöttern, einer Personifikation der Viersäfte- bzw. Elementenlehre³⁰ und Mercurius als Triumphwagenlenker mit Sol und Luna figurieren auf dem Titelblatt. Die detaillierte Darstellung eines geräumigen alchemistischen Labors erscheint als Pendant einer Studierstube mit Globus, was womöglich auf die von Rhenanus genutzten Räumlichkeiten im Kassler Schloss anspielt.

Der Paracelsiker Rhenanus wechselte 1625 für seine teils von Merian bebilderte Kompilation *Dyas chymica tripartita* von Anton Humm zum Verlag Lucas Jennis, der nun Marktführer in dieser Sparte war. Laut Edith Trenczak ist wiederum auch der Kupferstecher Eberhard Kieser zum Werkstattkreis von Lucas Jennis zu zählen und somit im Feld der verschiedenen Entwerfer zu vermuten.³¹ Umgekehrt beschäftigte Kieser, der gelernte Goldschmied, in den 1620er Jahren Matthäus Merian und insbesondere Georg Keller für die Herstellung von Städteansichten in seinem eigenen Kunstverlag, was unweigerlich zum ständigen Motiv- und Ideentransfer geführt haben mag.³² Entsprechend arbeitete Kieser ebenso wie Lucas Jennis mit dem Dichter Daniel Meisner (1585-1625) zusammen, der unter anderem am *Chymischen Lustgärtlein* (1624) beteiligt war, Epigramme beisteuerte oder alchemische Schriften übersetzte (Norton-Ausgabe bei Jennis, 1625).³³

Vermittels dieser personellen Verflechtungen ist es nicht verwunderlich, dass Kiesers überaus detailreiches Titelblatt Vorbildwirkung entwickeln konnte.

28 Verlag: Anton Humm, Dedikation an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (weitere Auflage bei Konrad Eifried, ohne Titelkupfer). Brüning 2004, Nr. 1116; Telle 2004b, S. 39f. Mit über 40 Textholzschnitten laborpraktischen Inhalts (vgl. *Alchymia nova*; Libavius *Alchymia* und Giambattista della Porta, *Ars destillatoria*, 1611, verlegt von Anton Humm) mit geschmiedetem Athanor, S. 3 (vergleichbar mit dem bekannten Objekt in Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. 40919). Der Brunnen mit der merkwürdig technischen Konstruktion (*Fons benedictus aquae vivae*) und weitere Elemente finden sich im Frontispiz von *Dyas chymica tripartita*. – Weitere paracelsische Titel des Johann Hartmann-Schülers erscheinen 1613ff. bei Humm, etwa *Urocriterium chymiatricum* etc. Handschriftlich erhalten von 1613 *Speculum aistheticum*.

29 Moran 1991, S. 95-98; Wels 2021, S. 84f.

30 Mit Symbolen für *Siccum* (trocken), *Calidum* (heiß), *Frigidum* (kalt), *Humidum* (feucht). Vorbild war offenbar der Holzschnitt in Francesco Petrarca, *Artzney bayder Glueck*, Augsburg: Steyner 1532 (<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200493-3>), hier S. III v, die in neuer Auflage auch in Frankfurt publiziert wurde.

31 Trenczak 1965, S. 334. – Im Jahr 1617 erschien mit Kopien nach der Vorlage von Hans Holbein *Todten Dantz, Durch alle Stände vnd Geschlecht der Menschen. etc.* – Zur Zusammenarbeit mit Georg Flegel siehe Zülch 1935, S. 443; Personaleintrag *Eberhard Kieser* ebd., S. 485.

32 Gwinner 1862, S. 127f.

33 Telle 2013, S. 488.

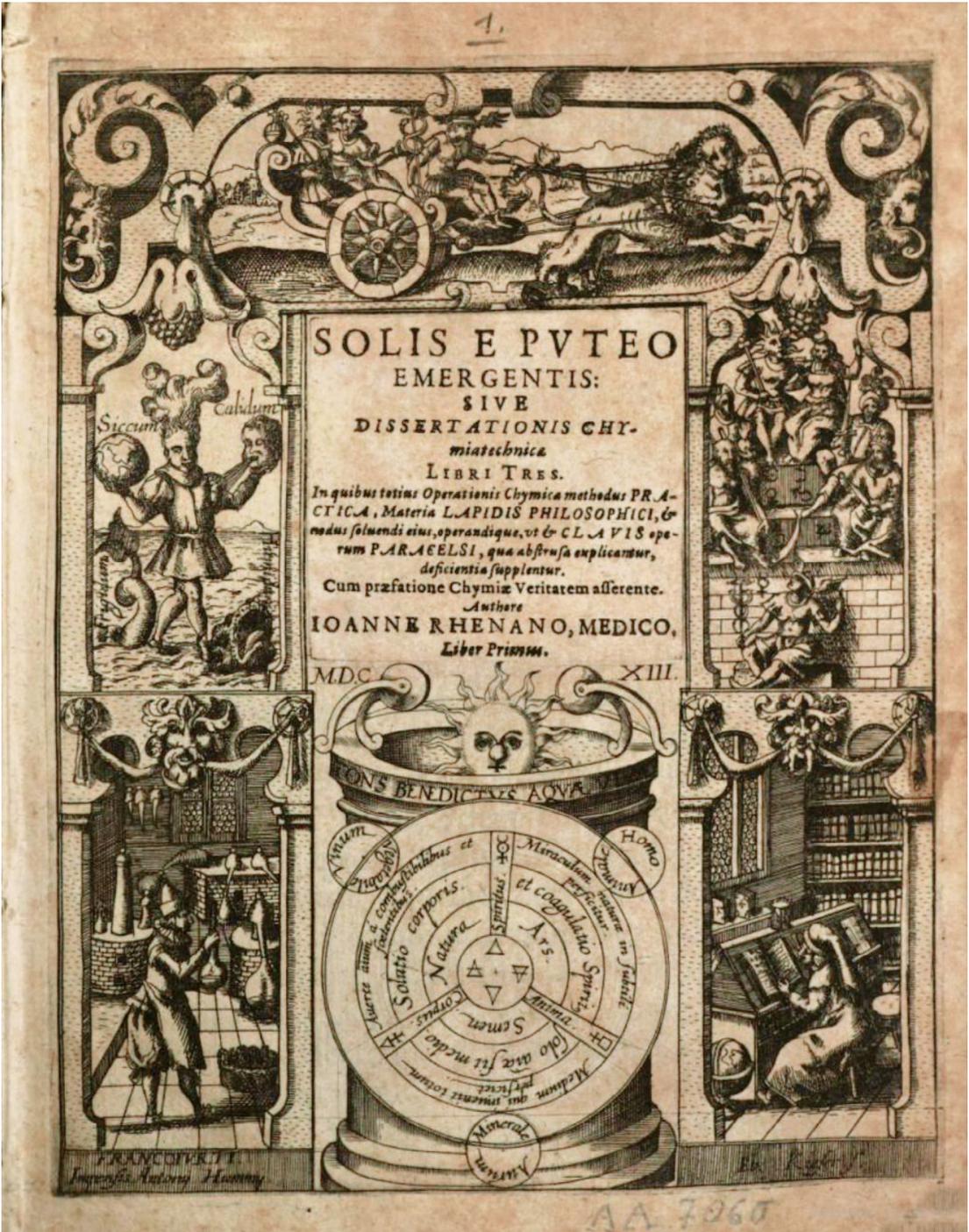


Fig. 3
Eberhard Kieser, Titelblatt für Johannes Rhenanus d.J., *Solis et puteo emergentis*, Frankfurt a.M. 1613.
Lausanne, Kantons- und Universitätsbibliothek, Sign. AA 7060.



Fig. 4
Johann Sadeler, *Aer*, nach der
Vorlage von Marten de Vos,
Bildfolge der Vier Elemente,
1560-1600, Detail.
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. RP-P-OB-7474.

Beispielsweise erinnert die auf dem Walfisch im Meer stehende ›Elementenfigur‹ im mittleren Register des Titelblattes (**Fig. 3**) – mit dem Motiv der sich wild nach oben wirbelnden Haare – stark an Merians spektakuläre Figur des Windes Boreas in der *Atalanta fugiens*, in der auch die vier Elemente angedeutet sind (**Fig. 1**). Sowohl Merian als auch Kieser verwandten für diese symbolisch aufgeladene Haarpracht Johann Sadeler's *Aer*, nach der Vorlage von Marten de Vos (1532-1603), als motivisches Vorbild (**Fig. 4**).³⁴ Im Unterschied zu Kieser hat Merian – und das lässt sich für die gesamte Komposition sagen – eine ästhetisch überzeugende, das gesamte Blatt ausfüllende, in der Wirkung monumentale Variante entwickelt. Die Figur als solche hat allerdings offenbar zuerst Kieser, ausgehend von Sadeler und De Vos, in die Bildsprache der Alchemie integriert. Grundsätzlich ist die stilistische und motivische Rezeption der Bildserien der *Vier Elemente* oder der *Planetenkinder* Johann Sadeler's oder seines Neffen Aegidius Sadeler d.J. für die Frankfurter Illustrationsprojekte der Alchemie von unverzichtbarer Bedeutung. Johann Theodor De Bry und Johann Sadeler hatten um 1600 für eine Kupferstichfolge von Blumensträußen (*Polyptoton de flor*) sogar kooperiert,³⁵ kannten und schätzten demnach einander. Der vornehmlich als Verleger tätige Kupferstecher Aegidius Sadeler d.Ä., Vater des gleichnamigen Sohnes und jüngerer Bruder des berühmten Johann (Jan) Sadeler, lebte und wirkte bis 1609 in Frankfurt.

34 Vergleichbar ebenso Nicolaes de Bruyn, *Aer*, aus den *Elementen* nach Marten de Vos (The New Hollstein Dutch & Flemish [26].II.168.276-279).

35 <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2004-320>. De Bry als Stecher; *Ioa Sadeler excud. Venetijs*.

Occulta philosophia (1613) als wichtige Vorstufe
der *Alchemica illustrata* in der Merian-Zeit

Eine Frankfurter Publikation muss schließlich noch gesondert diskutiert werden, da es sich in vielerlei Hinsicht um einen wichtigen Vorläufer für die *Alchemica illustrata* der kommenden Jahre handelt. Im Jahre 1613 entstand im Verlag von Johann Bringer der viel rezipierte, im Zusammenhang mit dem Zirkel um Merian allerdings weit weniger untersuchte Bildzyklus innerhalb der *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnissen der heimlichen Goldblumen/ und Lapidis Philosophorum*, die man Frater Basilius Valentinus als Autor zuordnete (Fig. 5-9).³⁶ Der im ersten, unbedilderten Teil enthaltene, christoalchemisch konnotierte Dialog zwischen dem weisen *Senior*-Studenten und dem jungen Studenten *Adolphus* wurde zugleich in lateinischer Sprache als *Azoth, sive aureliae occultae philosophorum* verlegt. Diese Strategie lässt sich wenig später auch bei De Bry und Jennis mit dem Blick auf unterschiedliche Leser- und Zielgruppen beobachten. Der mutmaßliche Herausgeber und Übersetzer der deutschen *Occulta philosophia*, Georg Beatus (Seliger) (1580 bis nach 1632), arbeitete – was die Vernetzung der Akteure erneut bestätigt – ab 1617 regelmäßig für Michael Maier und Lucas Jennis als Übersetzer.³⁷ Es ist daher fraglich, ob der gelehrte Beatus, der die Einheit von Wissen und Glauben propagierte und Naturbetrachtung als Gottesdienst begriff,³⁸ im Merian-Zirkel als wichtige Mittlerfigur für das Verständnis lateinisch-alchemischer Texte tätig war. Auf dem bemerkenswerterweise mit 1605 (sic) datierten Titelblatt prangt ein chymischer Baum mit alchemischen Zeichen mitsamt der paracelsischen Trias

36 Ruska 1926, S. 205, 211; Insolera 1988; Hild 1991, S. 66ff.; Biedermann 2006, S. 174; Hofmeier 2007, S. 350-352; Telle 2013, Nr. 21; Principe 2022, S. 152. Zuletzt Willard 2022, Kap. 2, Abb. 3-5 (dort fälschlich G. Seliger als Autor).

37 Dort im Titel noch der Zusatz *M. Georgio Beato Fr. interprete*. Keine Dedikation. – Georg Beatus (Seliger) war der Herausgeber, auch wenn Bringer die Dedikation der dt. Ausgabe (Januar 1613) verfasste. Aufnahme der lt. Version in das Straßburger *Theatrum chemicum* erfolgte mit Kopien der Illustrationen umgehend in Bd. 4, 1613, S. 525-581 (Ausg. 1659, ebd.). Georg Beatus (Seliger), mit pseudon. Monogramm *R.M.F.* bei Rosenkreuzerschriften, war Frankfurter (Buchdrucker) Korrektor, Übersetzer und Publizist und hat u.a. *Lusus serius* (1618) von Michael Maier übersetzt. Die beiden kannten sich wohl aus Oppenheim. Vgl. Leibenguth 2002, 56f.; Hofmeier 2007, S. 31-36, 186f.

38 Beatus, Georg war der Autor des kosmographischen wie naturtheologisch gedachten *Amphitheatrum naturae, Schauplatz Menschlicher Herzlichkeit*, Frankfurt: Johann Bringer 1614 (*Alles auß bewehrten Historicis Colligirt durch M. Georgium Beatum, Bürgern zu Franckfurt/Philohistoric*). Zusammenfassung vgl. der Eintrag *Georg Beatus: Amphitheatrum Naturae*, in *Die Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit: Repertorium*, hg. von Nikola Roßbach und Thomas Stäcker, Wolfenbüttel 2011 (Flemming Schock) (<http://www.theatra.de/repertorium/edo00099.pdf>).



Fig. 5
 Titelblatt *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnissen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613.
 Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).



Fig. 6
Das ganz Werk der Philosophen (Alchemisches Systembild), aus: *Occulta philosophia: Von den verborgenen Philosophischen Geheimnissen der heimlichen Goldblumen*, Frankfurt a.M. 1613, S. 70.
 Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

(Fig. 5),³⁹ aus dem Merian später den chymischen Hügel mit den sieben Metall- und Planetenbäumen der *Alchemischen Weltlandschaft* (1618) entwickeln wird. Am Ende des gelehrten Dialogs scheint der Adept reif genug, der Auslegung ›hermetischer Figuren‹ zu folgen, die explizit den Ausgangspunkt für den zweiten Teil des Buchs mit dem Titel *Aureliae occultae philosophorum* bilden.⁴⁰

³⁹ Chodorowski 2023.

⁴⁰ Lateinischer Titel auch bei der deutschen Version, als Teil zwei *Gespraech von der heimlichen Goldblum*. Eine aktualisierte monographische Untersuchung mit Text- und Bildvergleich der deutschen und lateinischen Ausgaben steht aus.



Fig. 7
Luna auf dem Walfisch, Detail
von **Fig. 6**.
Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

Die Vorbildfunktion der durch beigefügte Texte ergänzten *Picturae* (*Parabolen*), die den zweiten Teil der *Occulta philosophia* (*Azoth*) zu einem emblematischen Figuren- und Bilderlexikon machen, muss, abgesehen von direkten Kopien oder Nachdrucken,⁴¹ für den Merian-Zirkel noch detaillierter untersucht werden, liegt aber allein mit dem Blick auf einzelne Motive der insgesamt 14 Holzschnitte auf der Hand. Insbesondere ist die kompositorische, zur inhaltlichen Komprimierung tendierende Verwandtschaft zwischen Merians *Alchemischer Weltlandschaft* (1618) und dem sogenannten emblematischen ›VITRIOL-Siebenstern‹ mit dem axial in der Mitte platzierten bärtigen Alchemisten vor einem Landschaftsausblick (**Fig. 6**) und der Kombination aus malerisch-mimetischen und geometrischen Bildeinheiten augenscheinlich. Der Verkleinerungsutopie der Kunst- und Wunderkammern, alle mikro- und makrokosmischen Dinge auf kleinsten Raum zu bannen, verwandt, ist es Ziel beider Bildkonzepte, sämtliche kosmologische Aspekte beziehungsweise *Das gantz Werck der*

41 Hild 1991; Cölln 2021; Dutta 2021. ▶ Hofmeier, S. 91-122.

Philosophen visuell zu synchronisieren. In chronologischer Perspektive darf der 1613 von Bringer herausgebrachte Versuch eines universalgültigen, stark komprimierten Programm- und Meditationsbildes den Vorrang erhalten.⁴² Besondere Wertschätzung erlangte das Bild auch im Zirkel um Merian.⁴³ Als Lucas Jennis sich 1622 als erster Beiträger in das *Album amicorum* seines Freundes Stoltzius von Stoltzenberg eintrug, entschied er sich für einen Nachdruck desselben als Beigabe.⁴⁴

Im Systembild begegnet spiegelverkehrt der aus der niederländischen Druckgraphik entlehnte Walfisch mit dem weit geöffnetem Maul wieder (Fig. 7),⁴⁵ der in Kiesers Titelblatt für *Solis et puteo emergentis* (1613) der Elementfigur (Fig. 3) als eine Art Podest dient. Auch die detailverliebte Kleinteiligkeit, die teils altertümliche Gewandgestaltung, die Sitzpositionen und die Draperien der Figuren weisen im Vergleich zum Titelblatt von 1613 ebenso auf Kieser als beteiligten Künstler. Seine Autorschaft liegt nahe, nicht nur wegen stilistischer und motivischer Übereinstimmungen, sondern auch wegen der zitierten Zusammenarbeit mit Johann Bringer für andere Projekte.⁴⁶

Kieser gelangen weitere ikonographische Neuerungen, eine sei kurz aufgezeigt: Das alchemische Meerfräulein⁴⁷ mit zweigeteiltem Fischschwanz, bezeichnet als eine *Göttin, ... In unserm Meer geboren ... wardt*, geht auf konventionelle mittelalterliche Darstellungen der Melusine zurück, ist aber bezüglich der milchspendenden Brüste und übertitelt mit

- 42 Bringer 1613 (dt.), S. 70, Figur überschrieben mit *Das gantz Werck der Philosophen* (lateinische Ausgabe, *Opus universum philosophorum*, S. 66). Vgl. den Kurzbeitrag zur *Alchemischen Weltlandschaft* (1618) ▶ Wagner, S. 247-262.
- 43 Der chymische Baum mit den Studiosi auf dem Titelblatt von 1613 (1605) wird beispielsweise verschmolzen mit dem Vitriol-Symbolbild in der *Philosophia reformata* 1622, Abschnitt *Colloquium philosophi & Saturni* (*Symbolum saturni parabolicum*), S. 316 und nochmals auf dem Titelkupfer in ebd., *Liber secundus*, S. 365. Vgl. mit weiterführenden Überlegungen Chodorowski 2023.
- 44 Zum Eintrag ebd. S. 423, siehe Hild 1991, S. 221. – Dem Programmbild gegenüber hinterließ Jennis interessanterweise eine mit Feder ausgeführte Zeichnung nach Étienne Delaune (1518-1583/1595), *Groteske mit Mars unter dem Baldachin, zwischen 1560-1573*, Bildserie der sechs Gottheiten. Zum Einfluss Delaunes auf Theodor De Bry, der Delaune persönlich traf, vgl. Keazor 1998, S. 138ff. – Allgemein zum *Album* vgl. Collen 2021 und ▶ Collen, S. 287-292.
- 45 Vgl. Vorbild Jan Sadeler I, nach Marten de Vos, *Aqua*, 1560-1600 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168680>).
- 46 Vgl. eine Kupferstichserie Eberhard Kiesers, in: Johann Bringer/Heinrich Kröner, *Wahl und Crönungsbandlung, Das ist: Kurtze unnd warhafftige Beschreibung*, Frankfurt 1612. Siehe auch Gwinner, 1867, S. 39f.
- 47 Vergleichbar ist die *Alchemische Melusine*, in: Marcus Eugenius Bonacina (1570-1621), *Compendiolum de praeparatione auri potabilis veri*, 1616, Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik, Sign. XI H 61, zit. nach Akat. *Alchemy and Rudolf II.* 2016, S. 85, Abb. 76, S. 715, 795, 815. Gedruckte Version von Olomouc: Paul Schramm 1616, *Melosina*, Figura Prima, Caput III, S. 57 im Zusammenhang mit der Herstellung von Trinkgold.



Fig. 8
 Alchemisches Meerfräulein, aus:
Occulta philosophia: Von den
verborgenen Philosophischen
Geheimnissen der
heimlichen Goldblumen,
 Frankfurt a.M. 1613, S. 53.
 Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).



Fig. 9
Symbolum saturni, aus: *Occulta*
philosophia: Von den verborgenen
Philosophischen Geheimnissen
der heimlichen Goldblumen,
 Frankfurt a.M. 1613, S. 75.
 Wolfenbüttel, HAB, Sign. M: Nd 14 (1).

Symbolum novum eine dem Text entsprechende Innovation: *Auß meinen Bruesten zart und gut / Geb ich Milch und auch rotes Blut / Dieselbe zwey du kochen solt / Biß darauß werd Silber und Golt*, für die es anscheinend kein ikonographisches Vorbild gibt (Fig. 8).⁴⁸

Interessant ist die formal und technisch vergleichsweise ausgereifere Ausführung des Meerfräulein-Holzschnitts im Vergleich zum *Symbolum saturni* (Fig. 9),⁴⁹ das scheinbar einen Ausschnitt einer detailreich geschilderten, im mitternächtlichen Rom erlebten Vision des Adolphus ins Bild setzt. In einer der zahlreichen römischen *Speluncken*, die den Reisenden zur Übernachtung dienten, erblickt der Erschrockene plötzlich *ein hell durchscheinete Person, wie die Lufft, hat ein Kron auff dem Haupt voller Stern ...*, von der Strahlen ausgingen (die Figur auf dem Systembild?, Fig. 6). Am nächsten Morgen findet er, wieder zurückgekehrt, in derselben Höhle *ein alt Buechlein darinn stund ein Parabolisch Figur sampt einem alten Gedicht vom alten Adam*. Nach langem Studium erkennt der Studiosus endlich *viel Dings* und berichtet:

*... dann ich sahe in Mittag als in Affrica[n] da die hitzigen Loewen, und wider under die Ort des Poli in Mitternacht der Baehren, und ich dancke Gott ewiglich seiner grossen Wunderwerck, unnd ich erlangt das zweck des versigelten Buchs der Natur ...*⁵⁰

Womöglich bezog sich der Illustrator hier auf ein älteres, nicht zu verfälschendes Vorbild. Bei aller stilistischer Grobheit sticht allerdings die im Hintergrund eingefügte Hügellandschaft als bildfüllende malerische Zugabe sowie typische narrative Weiterentwicklung von Bildserien hervor und deutet eine Entwicklung an, die als Strategie auch für Merians *Alchemica illustrata* konstituierend sein wird.⁵¹

48 Zur Melusine in der paracelsischen Alchemie (ohne den hier betrachteten Kontext) siehe Elmes 2017.

49 Vgl. S. 54 und 70; deutsche Ausgabe S. 53 und 75 (*Ein erklaerung Adolphi*, S. 72-74) (<https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/7821369> und <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/7821385>).

50 Ebd. dt. Ausg., S. 73. Kurz darauf rekurriert der Text auf Psalm 104 (alttestamentliche Weisheitstradition mit Lob der Schöpferkraft Gottes mit der von den Alchemikern geschätzten Verwandtschaft zur *Tabula smaragdina* [dort Schöpfungsakt als alchemischer Prozess]).

51 Im *Theatrum chemicum*, 1613, S. 580, wird die Landschaft in der Kopie sogleich noch stärker elaboriert und um Gebäude erweitert. Der dem Drachen gegenüberliegende Vogel ist besser erkennbar.

Die Theorie im Bild und die Anfänge einer
Bildtheorie der *Alchemica illustrata*

In der in der deutschen Version enthaltenen Dedikation an Ludwig Georg Graf zu Stolberg-Ortenberg (1562-1618) wird der ›Bildteil‹ in der *Aureliae occultae philosophorum angekündigt als eine Erklärung der Schmaragdtaffel*⁵² / *Paraboln und Figuren deß hochberuehmten Philosophi Hermetis Trismegisti* (o.P.), was die elementare Bedeutung von Bildern als eigenständige Erkenntnis- und Wissensvermittler für das damalige Verständnis der Alchemie verdeutlicht.⁵³ Nicht mehr der Weise spricht zum Adepten, sondern die ›offenbarenden‹ Bilder, verstanden als Gleichnisse und summarische Erkenntnisquelle, die der Rezipient – auf der Suche nach der *Natur aller Dinge* und nach Gott – *fleissig betrachten*⁵⁴ und über die Meditation verinnerlichen soll. Auch Adrian Mynsicht (1588-1638), dessen bekannte alchemotheologische Allegorie *Aureum seculum redivivum* in Rhenanus' *Dyas chymica tripartita* und im *Musaeum hermeticum* (1625) Aufnahme fand, statuierte, dass er

in den scriptis, parabolis, & variis Philosophorum figuris mit sonderlichen / mercklichem fleiß nachgeforschet / und mich irhe vielfeltige / wunderbarliche unnd zum theil auß eigenem gehirn erwachsene aenigmata zu solvirn hoch bemühet

sei.⁵⁵ Komplexe Bilder bedurften demnach einer Auslegung, deren sprachliche, quellenkundliche und intellektuelle Ausdifferenzierung gleichermaßen stark changieren und überdies Kontexte verfälschen konnte.

Hierzu muss erläutert werden, dass bereits um 1600, nahezu unbemerkt von der Kunstgeschichte und der Analyse bildkundlicher Kennerschaft in den Kunst- und Wunderkammern, im Zuge von Johann Arndts *Iudicium vber die 4 Figuren deß grossen Amphitheatri D. Henrici Khunradi*⁵⁶

52 Die ›Pseudo-Smaragdtafel‹ geht samt Erläuterung zurück auf eine ältere Darstellung von 1599, vgl. Anm. 38.

53 Siehe anhand von anderen Beispielen z.B. Putscher 1983 (zu Merian). Weiterhin Frankhauser 2007; Lüthy 2018.

54 *Occulta Philosophia*, Frankfurt a.M.: Johann Bringer 1613 (dt. Ausg.), S. 48f.

55 Henricus Madathanus (Hadrian/Adrian Mynsicht), *Aureum seculum redivivum. Das ist: Die ubralte entwichene Gueldene Zeit*, in: *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M.: Lucas Jennis 1625, S. 69. Der Autor war seit 1618 Leibmedicus des Herzogs Julius Ernst zu Braunschweig und Lüneburg (1571-1636). Siehe zu Mynsicht Tilton 2003, S. 125, 252; Wels 2021, S. 80f.

56 Heinrich Khunrath, *De igne magorum philosophorumque secreto externo et visibili*, hg. von Benedictus Figulus, Straßburg: Lazarus Zetzner 1608. Johann Arndts Kommentar über die *Figuren* ebd., S. 107-123. Dazu Geyer 2001. ▶ Forshaw, S. 237-246.

(► S. 238, Fig. 1) ein Feld der Bildexegese eröffnet wurde, in das sich die von Johann Bringer angeschobene Frankfurter Publikation von 1613 – trotz deutlicher Unterschiede in der Herangehensweise und der besprochenen Materie – einordnen lässt. Während Arndt das *Amphitheatrum* als »Modell einer christlichen Ikonographie rühmte«,⁵⁷ ist auch beim ›Bilderbuch‹ des Basilius Valentinus die Synthese aus Christentum, Naturphilosophie und Alchemie zentraler Grundgedanke, ebenso wie die Ansicht, diesbezügliche Bilder als originäre Erkenntnisquelle in die Frömmigkeitspraxis zu integrieren. Im Anblick der Natur als Weg zur Gotteseerkenntnis zeigen sich die Übereinstimmungen in Arndts viertem Buch *Liber naturae* (Teil von *Vom Wahren Christentumb*) mit dem Weg des Studenten Adolphus, der dank der nächtlichen Offenbarung in Rom das ›versiegelte Buch der Natur‹ verstehen lernt.⁵⁸ Interessant für den hier diskutierten Ideentransfer in Frankfurter Autoren- und Verlegerkreisen ist dabei, dass Bringer den von der paracelsischen Naturphilosophie beeinflussten lutherischen Theologen Johann Arndt persönlich kannte und 1613 mit demselben ein gemeinsames Publikationsprojekt verfolgte.⁵⁹

Ähnlich wie Johann Arndt dem ›Begehren‹ eines unbekanntes, wohl adeligen Herr(n) nach *Iudicium und bedencken*⁶⁰ bezüglich der theosophischen Bilder nachgekommen war, verausgabte Bringer die *Aureliae occultae philosophorum* als didaktisch durchdachte Bild- und Quellensammlung mit Nachdrucken älterer *Figuren*⁶¹ und ikonographische Inventionen mit zugehörigen Begleittexten. Ein Verfahren, dessen sich Daniel Stoltzius von Stoltzenberg für die Konzeption seines Emblem-buchs (*Chymisches Lustgärtlein*, 1624) bediente und wofür er bekanntlich den Bilderpool des Frankfurter Verlagshauses Lucas Jennis verwandte.⁶² Hinzu kam bei diesen Überlegungen die Auseinandersetzung mit dem Medium der Druckgraphik als Ausdrucksmittel. Für die philosophische,

57 Brüning 2004, S. 113. Vor allem aus ideengeschichtlicher und bildtheologischer Sicht Steiger 2017. – Siehe Arndt als ›Bilderexperte‹ Johann Arndt, *Ikonographia: Gründlicher und christlicher Bericht von Bildern, ihrem Ursprung, rechtem gebrauch und mißbrauch, im alten und neuen Testament*, Halberstadt: Georg Kote 1597.

58 Zu Arndt siehe Geyer 2001. Dort auch zur Signaturenlehre Johann Arndts *Ikonographia* (1597), die Merian mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen haben dürfte.

59 Er war in zeitlicher Kongruenz mit der Herausgabe der *Aureliae occultae philosophorum* Arndts Verleger: Arndt, Johann, *Die teutsche Theologia*, Frankfurt: a.M. Johann Bringer 1613. – Zum Einfluss des Spiritualismus johann-arndtscher Prägung auf Merian siehe Wagner 2021/23.

60 Arndts Kommentar, vgl. Anm. 54, ebd., S. 107.

61 *Aureum vellus oder Guldin Schatz und Kunstammer*, Rorschach 1599, Tractatus III, S. 239 *Auflegung und erklärang des Gemähls oder Figur* mit Vitriol-Rundbild bzw. Pseudo-Smaragdtafel.

62 Hild 1991; Cöllen 2021; Ohlenschläger 2021.

auf das Geistige bezogene Gewalt der schwarzen Linien und gegen die trügerische, weil ablenkende Mimesis der Farben argumentierten etwa die Fachautoren Michael Maier oder Stoltzius von Stoltzenberg für das Primat einer graphischen *Mahlkunst* der Alchemie.⁶³ Und nicht weniger ist das alchemopraktische Wissen der Künstler im Austausch mit den *Kunstliebhabern* zu bedenken: Im Umgang mit der Radiernadel war Merian von Berufs wegen alltäglich mit der Anwendung des adäquaten Firnisses als Unterlage, der Applikation passend zusammengesetzter Mixturen auf den Bildträger und dem richtigen Umgang mit dem Ätzwasser befasst: Praktiken demnach, die rudimentäre Kenntnisse der praktischen Alchemie voraussetzten und zum Alltagsleben eines jeden Radierer gehörten. Es ist naheliegend, dass es unter anderem dieser handwerklich-alchemistische Verstand war, der Merian für Johann Theodor De Bry als Werkstattmitarbeiter interessant machte. In Analogie zur alchemischen Interpretation künstlerischer Kreation, die sich seit dem 16. Jahrhundert greifen lässt,⁶⁴ ist weiterhin vorstellbar, dass sich Merian als intellektueller Radierer-Alchemist zu erkennen gab und es im Zirkel um Merian über die Reflexion der ›Bilder aus Licht und Schatten‹ zu einem Ideentransfer kam, der bildtheoretischen Charakter annahm.⁶⁵

Der Verleger Johann Bringer wird ›beerbte‹

Bringer, der 1608 in Frankfurt als Drucker und bald auch als Verleger dokumentiert ist, war bekennender Anhänger der Ideen der Rosenkreuzer. Schon zu einem frühen Zeitpunkt, ab 1614, verlegte er rosenkreuzerische und theosophische Bücher, druckte aber auch regelmäßig alchemische Literatur.⁶⁶ Sein (mutmaßlich früher) Tod, spätestens 1618,

63 Vgl. Michael Maier *Chymisches Cabinet: derer grossen Geheimnissen der Natur*, Frankfurt: Georg Heinrich Oehrling 1708, Vorrede o.P. und vgl. Vorrede für Daniel Stoltzius von Stoltzenberg, *Chymisches Lustgärtlein*, Frankfurt: Lucas Jennis 1624.

64 Smith 2004; Newman 2005; Akat. *Kunst und Alchemie* 2014.

65 Gannon 2021a. ▶ Gannon, S. 263-270.

66 Darunter Johann Grasshoff (Grasse), *Aarcani artificiosissimi aperta arca* (1617) mit zugewandter Vorrede Johann Bringers (dort enthalten Cornelius Drebbels, *Ein kurtzer Traſſat von der Natur der Elementen*, Leyden 1608) und die Johann Valentin Andreae, *Confessio fraternitatis oder Bekanntnuß der löblichen Bruderschaft deß hochgeehrten Rosen-Creutzes / an die Gelehrten Europae geschrieben* (1615). Dazu die verschiedenen Publikationen Carlos Gilly; Tilton 2003. – Bringer als Drucker, der in diesem Zusammenhang das Material studieren konnte: Joseph Duchesne, *Pharmacopoea dogmaticorum* (1614) oder die illustrierte Giambattista della Porta, *Ars deſtillatoria* (1611), verlegt von Anton Humm etc. Bringer kaufte drei Pressen der Druckerei Johann Sauer (1608) und die Handlung Hans Henckel (1611).

unterbrach die ab 1608/11 einsetzenden Tätigkeiten des Frankfurter Verlags vorerst nicht, da seine Witwe mit Eberhard Kieser weiterarbeitete und die Druckstöcke vorerst als Kompendium erhalten blieben. Friedrich Philipp Gwinner bringt Bringer in diesem Zusammenhang mit einer 1613 in Prag von *Johann Opsimathes* an Kaiser Matthias gewidmeten Bilderfolge von Einzelblattdrucken in Verbindung.⁶⁷ Bemerkenswert ist weiterhin, dass Bringer mit *De vitis imperatorum et caesarum romanorum* (1615) eine opulent mit Kupferstichen illustrierte Publikation zu den römischen Münzen druckte, die aus der Hand des berühmten Octavio (Ottavio) Strada a Rosberg (1550-1607/1612) stammt. Ottavio Strada d.J., der im Januar 1615 als Herausgeber die Dedikation dieses Buchs an Kaiser Matthias in Frankfurt verfasste, war der Sohn des Autors der Münzkunde, der bekanntlich als Zeichner, Miniator und Antiquarius der kaiserlichen Kunstkammer am Hof Kaiser Rudolfs II. tätig gewesen war. Als Antiquarius war er mit Aegidius Sadeler d.J. und Jacobus Typotius für die emblematische Sammlung teils hermetischer Symbole verantwortlich (*Symbola divina et humana*), die in der Anordnung der *Atalanta fugiens* vergleichbar sind.⁶⁸ Vermittelte vielleicht Sadeler aufgrund seiner komplexen Verbindungen nach Frankfurt den mit über 500 Münzkupfern ungewöhnlich aufwendigen, aus dem Verlagsprogramm herausstechenden Auftrag an den wenig erforschten Bringer? Als sich der Sohn Ottavio Stradas (gest. 1629) zur Drucklegung in der Mainstadt aufhielt, wird es einmal mehr zu einem regen Austausch auf der Achse zwischen Prag und Frankfurt gekommen sein.⁶⁹ Die deutsche Ausgabe, beerbt von Lucas Jennis, versah Merian 1618 mit einem signierten Titelblatt (*MMerian fecit*).⁷⁰ Gemeinschaftlich illustrierten Merian (Titelblatt, Signatur *Mat Merian Fecit*) und abwechselnd Balthasar Schwan (Signatur *B.S.f.*⁷¹) sowie Eberhard Kieser (Signatur *EK.* oder *EKieser.*) Jacobo Stradas *Kunstliche*

67 Gwinner 1867, S. 82f. Gwinner hielt Johann Opsimathes für das Pseudonym Johann Bringers, da er die Holzstöcke der Kaiser Matthias gewidmeten Bilderfolge offenbar an Eberhard Kieser vererbte. Bei Johann Opsimathes (1568-1619/21) handelte es sich jedoch vermutlich um den mährischen Theologen, der sich auch in der Oberpfalz aufhielt und Calvinist war. Huth 2017, S. 13f.

68 Zu Ottavios Emblemsammlung in Prag siehe Tilton 2003, S. 79. In Zusammenarbeit mit Aegidius Sadeler d.J.

69 Vgl. den Beitrag von Corinna Gannon.

70 Octavio (Ottavio) Strada, *Aller Roemischer Kaeyser Leben und Taten*, übersetzt von Octavio Strada d.J., Frankfurt a.M.: Lucas Jennis und Paul Jacob 1618 (andere Version mit Gerhard Greuenbruch als Buchhändler, 1618).

71 Hier gelingen Balthasar Schwan qualitätvolle Figurendarstellungen (z.B. Nr. 86) (Exemplar München siehe <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10942269-6>).

Abriß / allerhandt Wasserkünsten/ auch Wind- Roß- Handt- und Wassermühlen, die Jennis 1618 verlegte.⁷²

Johann Theodor De Bry und insbesondere Lucas Jennis übernahmen nach Bringers Ausscheiden auch dessen Alchemie- und Rosenkreuzerprojekte. Jennis, der Bringers Bildvorlagen für *Occulta philosophia / Azoth* in seinen Verlag transferierte, erachtete beispielsweise das dort integrierte, aus Allegorien, Symbolen und Inschriften kombinierte Kosmogramm (Fig. 6) als essenziell, denn er verwendete dasselbe unter anderem in den Sammelwerken *Musaeum hermeticum* (1625) und im *Dyas chymica tripartita* (1625) als Titelvignette für das dort eingebundene Buch *Liber Alze*. In der Traditionskette der *Alchemica illustrata* bilden demnach Verleger wie Johann Bringer und Kupferstecher wie Eberhard Kieser eine wissensvermittelnde Verklammerung. Es ist naheliegend, anzunehmen, dass nicht nur gedruckte Exemplare, sondern auch in Frankfurt hergestellte Druckplatten im Umlauf waren, die die Verlage in ihren Bilderpool aufnahmen.

Merian legt los. Bildwissen und Erfahrung im Zirkel um den Kupferstecher

Somit trafen sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Frankfurt junges Talent, ein vernetztes Umfeld der Verlage, das einen Bilderpool, Anfänge einer lokalen Bildtradition zur Verfügung stellte und ein intellektuell anspruchsvolles Aufgabenfeld, das nach neuen Bildern verlangte. Merian war zur richtigen Zeit am richtigen Ort und zeigte sich fähig, komplexe, teils verworrene Textschleifen der hermetischen Literatur nach mehr oder weniger präzisen Vorlagen in prägnante Bilder umzuwandeln. Die bebilderten Publikationen der beiden Verlagshäuser richteten sich neben den Fachgelehrten vorwiegend an eine bildaffine patrizische und höfische Leserschaft beziehungsweise Liebhaberschaft, der man die Bücher häufig auch widmete. Diesem visuell anspruchsvollen Zielpublikum trug Merian Rechnung, indem er sich bei der Gestaltung der ansonsten häufig formelhaft organisierten Titelblätter um *varietas* und malerisch wirkende Kompartimente oder gar bildhafte Kompositionen bemühte.⁷³ Bemerkenswert ist sein Vermögen, mithilfe dynamischer Bewegungsabläufe oder Details dem allseits immanenten Thema der Prozesshaftigkeit der Alchemie Rechnung zu tragen.⁷⁴ Immer wieder überrascht Merian mit den Landschafts- und

72 Mit Dedikation des Herausgebers, Ottavio Strada, an den Rat der Stadt Frankfurt.

73 Gaudio 2020. Dort zur Entwicklung der Landschaftsdarstellung im Medium der Graphik im 16. Jahrhundert und Merians Talent als Radierer von Landschaften.

74 ▶ Laube, S. 67-90.



< Fig. 10
John White, *The Flyer* (An
Indian medicine man, »The
flyer«; in a dancing posture).
London, British Museum, Inv. Nr. 25879001.



> Fig. 11
Theodor De Bry und Gisbert
van Veen, *Schwartzkuenstler
oder Zauberer*, aus: Harriot,
Thomas, *Wunderbarliche/ doch
Warhafftige Erklärung/ Von der
Gelegenheit vnd Sitten der Wilden
in Virginia*, Frankfurt a.M. 1594,
Nr. 11, sig. G Veen, Detail.
Heidelberg, UB, Sign. A 6135 D Folio RES:1.

Naturdarstellungen, die zuweilen ganze Register des Titelblattes ausfüllen (*Viatorium*, 1618; *Institutionum medicinae*, 1620⁷⁵) oder die allegorischen Figuren in den *Picturae* der *Embleme* detailreich hinterfangen.

Wie oben bereits angeklungen, war das Einfügen von Landschaften und *Parerga* bei weitem nicht an das Medium der Radierung gekoppelt, sondern ein zeittypischer Vorgang, der sich in anderen Themengebieten und auch schon vor Merians Ankunft im Verlag De Bry beobachten lässt. Henry Keazor wies 1998 in einem wegweisenden Aufsatz über die Amerika-Bücher der De Bry-Familie darauf hin, dass Theodor De Bry, Begründer der zwischen 1590 und 1634 erschienenen Reihe, als Vorlagen für Band I – worauf er als Herausgeber explizit verwies – weitgehend die originalen Zeichnungen der Amerikareisenden John White (angefertigt 1585/86) (Fig. 10) oder Jacques Le Moyne de Morgues verwandte. Dabei fügten er oder sein Werkstattmitarbeiter Gisbert van Veen jeweils Landschaften, kleine narrative Szenereien hinzu und passten

75 Vgl. die Beiträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff.

selbst Physiognomien den europäischen Sehgewohnheiten an (Fig. 11).⁷⁶ In anderen Bänden musste Theodor De Bry auf derartige Vorlagen verzichten und daher auf – diesmal nicht namentlich genannte – druckgraphische Quellen aus der manieristischen, bei der Darstellung von Körpern insbesondere auf die Antike zurückgehenden Bildtradition der niederländischen Druckgraphik zurückgreifen (z.B. Jacobus Stradanus, Hendrick Goltzius, Marten van Heemskerck).⁷⁷ Diese graphischen Vorlagen, die der Herausgeber nach seinen Vorstellungen neu komponierte, variierte, umdeutete und nach seinem Maßstab ›amerikanisierte‹, blieben zugleich erstaunlich auffällig als Bildzitat erkennbar.⁷⁸ Das Verfahren der Orientierung an Vorbildern und deren Transformation in ein neues, völlig anderes Thema war freilich gängige Praxis.⁷⁹ Bei der Weiterführung der Reihe durch Johann Theodor De Bry (ab Bd. V) begann insbesondere die ästhetische Angleichung der Illustrationen an die Landschaftsdarstellungen und weitere Kompositionen nach Jan Brueghel d.Ä., Joachim Patinier und Herri met de Bles.⁸⁰

Die tiefenräumliche Erschließung und die ästhetische Annäherung der Buchillustrationen an die Malerei gehörten also in die Entwicklung der Zeit. Auch die Ausdifferenzierung des Bildraums, die bezüglich der Naturlandschaften mutmaßlich dem besonderen naturphilosophischen Verständnis der alchemischen Traktate Rechnung trug, ist nicht nur bei Merians Illustrationen, sondern ebenso bei Balthasar Schwans (gest. 1624) Bildserien (z.B. *Philosophia reformata*, 1622) zu beobachten. Wengleich in Maiers Emblembuch *Atalanta fugiens* die Naturdarstellungen im Text nicht kommentiert werden und vordergründig scheinbar als Parergon fungieren,⁸¹ ist hier ebenso wie in der *Alchemischen Weltlandschaft* von einer in das Bild eingeschriebenen Verknüpfung auszugehen (›Lesen im Buch der Natur‹).

76 Vgl. Keazor 1998, Abb. 48f. Drucker war übrigens Johann Wechel.

77 Vgl. ebd., S. 135ff. Bezieht sich auf Bd. IV mit der Textvorlage von Girolamo Benzoni.

78 Laut Keazor gemeint als antikatholische und zugleich antispanische Bildstrategie, die der Calvinist De Bry gezielt einsetzte, um die Verbrechen der Kolonialisierung zu kritisieren. Keazor 1998, S. 148f.

79 Keazor stellt bei dem ersten Amerika-Buch (1590) überdies bemerkenswerte inhaltliche Umdeutungen fest, die für sich genommen einer gezielten Intention folgen, insofern nämlich, dass Szenen, Motive oder Figuren aus Darstellung der Heilsgeschichte zu Meuchel- und Mordszenen umgestaltet wurden. Hierin erkennt Keazor eine subtil visualisierte Kritik an der verheerenden Kolonisationspolitik des katholischen Spaniens. Vgl. Keazor 1998, S. 146-149. Solcherart semantische Umdeutungsstrategien, wenn auch unter anderen Vorzeichen, ließen sich womöglich auch im Bereich der Alchemisierung mythologischer oder christlicher Bilder beobachten.

80 Keazor 1998, S. 132.

81 Gaudio 2020 mit dem Verweis, dass zumindest innerhalb der Emblematikliteratur die laborierte Landschaft eine Besonderheit darstellt.

Anders als Schwan überzeugt Merian allerdings nicht nur mit seinen unverkennbar detailreichen Landschaften, sondern ebenso mit subtilen, dem geschulten Auge gefälligen Bildzitatzen aus der italienischen oder niederländischen Kunst und einem größeren bildnerischen Talent. Merian hatte durch die Zusammenarbeit mit Crispijn de Passe in Paris (1614) oder durch Jacob von der Heyden (1615, Straßburg) tiefere Kenntnis der Emblemik erworben und sich mit den aktuellen ovidischen Metamorphosenzyklen von Antonio Tempesta (1555-1630) (erschieden in Antwerpen oder Amsterdam⁸²), Crispijn de Passe und Virgil Solis auseinandergesetzt. Insbesondere Tempestras Bildfindungen prägen ein paar Jahre später die *Picturae* der *Atalanta fugiens*.⁸³ Somit fand der Motivtransfer italienischer Provenienz nicht über das direkte Studium in Italien, sondern – einmal mehr – über die niederländische Druckgraphik statt. Ein italienisches Vorbild, dessen Rezeptionsweg bislang ungeklärt ist, lässt sich allerdings für die *Pictura* von Emblem 13 der *Atalanta fugiens* resümieren. Die Frauenfigur im Vordergrund des Gemäldes *La tempesta* (1507/8) des venezianischen Malers Giorgione scheint die Vorlage für die am Wasser sitzende männliche Figur (Naaman) zu sein.⁸⁴ Die gesamte Bildanlage mit einer steil abfallenden Uferböschung, der Stadtlandschaft mit Brücke und Häusern findet sich seitenverkehrt bei Merians Radierung wieder.

Die Beschäftigung mit Antonio Tempesta begann bei Merian vor der Oppenheimer Zeit. Bereits in Straßburg beschäftigte er sich bei seinem Lehrmeister Jacob von der Heyden⁸⁵ mit dem italienischen Künstler und dessen antiken Heldentaten, wobei ihn die Jagdszenen insbesondere auch noch in der Oppenheimer Zeit inspirierten.⁸⁶ Ob wiederum der Bezug, den Antonio Tempesta zur Ikonographie der Alchemie hatte, im Oppenheim-Frankfurter Zirkel bekannt war, sei dahingestellt. Als wichtigster Schüler des Jan van der Straet / Stradanus (*Labor des Alchemisten* im *Studiolo di Francesco I.*), Maler von Deckengrotesken mit iatrochemischen Destillationsapparaten und Brennöfen in den florentinischen Uffizien und späterer Hersteller von Bildern auf Stein, die Rudolf II. als Beispiele

82 Erschienen bei Pieter de Jode (Antwerp, 1606) und *Willem Jansz Blaeu* (nach 1606, *Metamorphosen Sive Transformationum*, Amsterdam).

83 ► Purš, S. 161-198.

84 Bauer 2012, 74f. Eine alchemische Auslegung des Gemäldes vgl. Settis 1982 oder Hartlaub 1991, Nr. 11. *Der Mythos des erwählten Kindes bei Giorgione*. – Siehe zu Emblem 13 im *Ceuvre Merians* und in Bezug zur Rosenkreuzerei Gaudio 2020, fig. 6f.

85 Jacob von der Heyden bildete vermutlich die Verbindung zu De Bry in Oppenheim. Wüthrich 2007, S. 85.

86 Ebd., S. 31-33, 74f., 85, 95-97. Zu Merians Tempesta-Rezeption zuletzt Pluis 2019.

für den Paragone zwischen Kunst und Natur schätzte,⁸⁷ gehört er in die große Reihe frühneuzeitlicher Maler, die Berührung mit der Visualisierung alchemischer Themen hatten.

Zugleich müssen Austauschbeziehungen mit den Künstlern im Zirkel um Merian angenommen werden. Georg Keller – der Geselle bei dem an Alchemie interessierten Frankfurter Maler Philipp Uffenbach (1566–1636)⁸⁸ und wie oben erwähnt Entwerfer des Titelblatts für Libavius' *Alchymia* (1606) gewesen war – begleitete den wesentlich jüngeren Merian als Kollege über viele Jahre hinweg, da er unter anderem für Jenis tätig war. Der Einfluss des ebenfalls an der Druckgraphik der Sadelers orientierten, etwa gleichaltrigen Balthasar Schwan (gest. 1624)⁸⁹ darf gleichfalls nicht übersehen werden, zumal dieser – neben Merian – ab 1618 der andere bestimmende Kupferstecher für die Alchemieprojekte wurde.⁹⁰ Bei der bisherigen Konzentration auf Merian d.Ä. als möglichen kreativen Kopf und Entwerfer der Radienvorlagen wurde kaum berücksichtigt, dass auch Johann Theodor De Bry – ganz abgesehen von seinem mutmaßlichen Interesse an der Thematik – in den *Emblemata saecularia* bereits 1596 das Motiv *De alchemist* nach Pieter Cool und nach Maerten de Vos gestochen hat.⁹¹ Folglich war er mit dem Thema der Alchemie und der Darstellung einschlägiger Utensilien vertraut. Sein Kupferstich *Der Narrendoktor* mit dem Untertitel *Arte mea cerebrum nisi sit sapientiatotum* zeigt wiederum einen pseudochirurgischen Eingriff, der einen Narren von offenbar untugendhaften ›Grillen‹, wohl quälenden Einbildungen – dargestellt in der (Gas-)Blase mit Symbolen für Spiel, Militär, Wissen und Weibermacht –, befreit (Fig. 12). In einem Badezuber unterzieht sich die entkleidete männliche Person der Prozedur, der Körper wird Teil der Destillieranlage. Der auf den Kopf aufgesetzte alchemistische Alembik dient neben der Sublimation der Gase gleichfalls der

87 Die Deckenmalerei in den Uffizien, Ostkorridor, Nr. 13, 1581 und *Stanzino delle Matematiche*. Vgl. Akat. *L'alchimia e le arti* 2012, darin bes. Conticelli 2012. Zu den Steinbildern vgl. Gannon 2022b.

88 Joachim Sandrart überliefert Uffenbachs Interesse an der Alchemie. Derselbe habe sich *stark auf die Alchimia und theologische Emblemata begeben*. Siehe Joachim Sandrart, *Teutsche Academie*, 1675, II, Buch 3, S. 293 (<http://ta.sandrart.net/de/text/de-fr/517>). ▶ Opitz, S. 293–300.

89 Zülch 1935, S. 504. Aus der Heirat Schwans 1619 ergibt sich sein ungefähres Alter, vorausgesetzt, es war seine erste Ehe.

90 Vgl. Johann Theodor De Bry *Tripus aureus* (1618) mit dem Bildzyklus der Zwölf Schlüssel; *Septimana Philosophica* (1620); *Philosophia reformata* (1622) etc.

91 Siehe weiterhin Johann Theodor De Bry, nach Zacharias Dolendo, nach der Vorlage von Jacob de Gheyn *Emblemata saecularia*, Nr. 26, Oppenheim 1611 mit Liebesthema mit Putto im ›Kampf‹ mit dem alchemistischen Ofen als Symbol für das menschliche Herz. Lennepe 1985, S. 175, Abb. 86. Dazu auch Wagner 2023a.

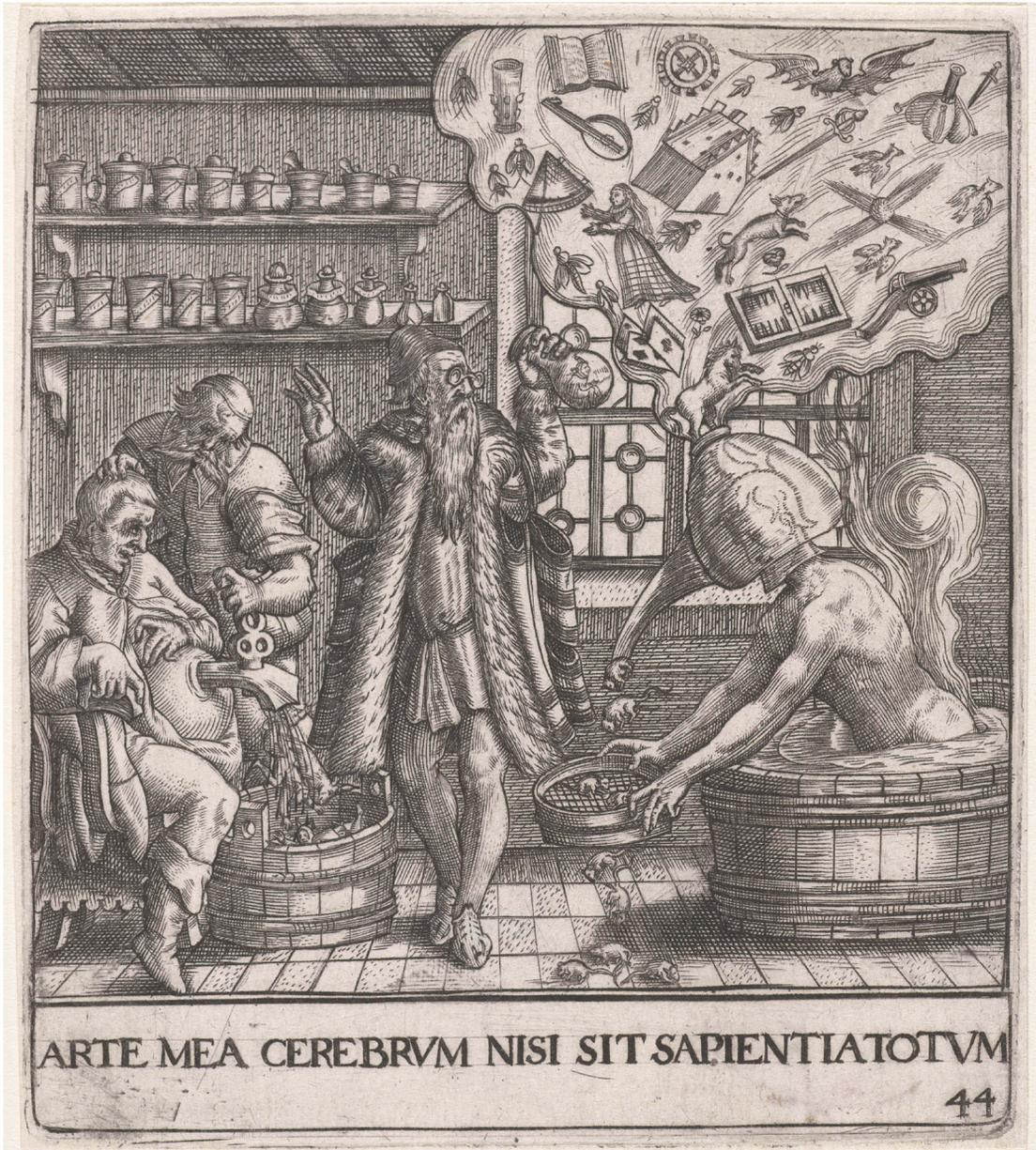


Fig. 12
 Johann Theodor De Bry, nach Marten de Vos, *De narrendokter*, aus: *Emblemata saecularia*, 1596.
 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-5230.

Reinigung von zu Mäusen transformierten Narrheiten und deutet mit der Ausleitung von als ›Abfall‹ gedeuteten Substanzen die Behandlung psychischer Krankheiten vermittels pharmazeutischer Medikamente an, freilich als antiparacelsische Polemik.⁹² Während für fast alle Stiche in dem Emblembuch die Vorbilder bekannt sind, scheint es sich bei dem *Narrendoktor* um eine genuine Innovation De Brys gehandelt zu haben, die ihrerseits mehrfach kopiert wurde. De Bry kommt demnach auch selbst⁹³ als Entwerfer von *Alchemica illustrata* infrage.

Spiritus rector. Aufgabenteilung bei der Illustration

Zwar übernahmen in den zwei genannten Oppenheim-Frankfurter Verlags- und Bildmanufakturen zusammen mit Merian auch die Kupferstecher Balthasar Schwan (gest. 1624), Georg Keller (1568-1634/40), teils wohl auch Sebastian Furck (1589-1655) oder Eberhard Kieser (1583-1631) und auf jeden Fall Johann Theodor De Bry Teilbereiche der Realisierung von Illustrationen,⁹⁴ dennoch hat kein Künstler aufgrund der Fülle der ihm zugedachten Projekte und der dabei erreichten künstlerischen Ästhetik die Bebilderung der Alchemie so entscheidend geprägt wie der junge Merian. Die plastische Präsenz seiner konturenreichen Figuren und die daraus folgende spannungsgeladene Wirkung der Bilder erfüllte die ikonographische Anforderung, die Dynamik alchemischer Transformation zu visualisieren (Fig. 1). Gleichwohl ist es nicht leicht, zu überblicken, wer der *Spiritus rector* einzelner Bilderfindungen oder Bildkompartimente war, da die Bilder und Titelblätter der Publikationen der Oppenheim-Frankfurter *Alchemica illustrata* diesbezüglich nicht aussagekräftig signiert sind. Einen eindeutigen Hinweis auf Merian als zuständigen Inventor gibt es nicht, anders als bei der alchemisch konnotierten Radierung *Nox*,⁹⁵ die Merian in seiner Basler Zeit 1624 allein verantwortete. Auf den Blättern ist – wenn überhaupt – Merians *fecit* oder *sculpsit* zu

92 Das zugehörige Epigramm verlautbart *Quod non Hippocrates, / no noverat ante Galenas, / Arte mea cerebri / fatuus incido meatus*. Siehe Benjamin Breen 2015, vgl. <https://resobscura.blogspot.com/2015/12/the-alchemy-of-madness.html>. Zuletzt Wauters 2019.

93 Das auch im Bereich der Imagination angesiedelte Motiv scheint vergleichbar mit Giorgio Vasari, *Allegorie einer Inspiration*, 1540er-Jahre, Federzeichnung, 192 × 394 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 10, dazu Saß 2016, S. 200-204, freundlicher Hinweis Corinna Gannon.

94 Trenczak 1965, S. 334.

95 Vgl. den zugehörigen Eintrag auf der Merian-Plattform.

finden.⁹⁶ Dabei handelt es sich um Signaturvarianten, die zwar Auskunft über die endgültige Ausführung geben, die spezifische Rolle des Inventors, der beispielsweise mit *invenit*, *delineavit*, *figuravit* oder *pinxit* zeichnen würde, jedoch im Vagen lassen.⁹⁷ Es entzieht sich demnach unserer genauen Kenntnis, ob Merian neben der finalen Rolle des ausführenden Radierers ebenso häufig den für die künstlerische Invention maßgeblichen Part des Entwerfers ausgefüllt hat. Dass Merian in Arbeitsteilung nach der Entwurfszeichnung eines anderen Künstlers arbeitete, beweist hingegen das bereits erwähnte Titelblatt für das *Antidotarium medicochymicum reformatum* (1620), das Georg Keller als Entwerfer – *fig. für figuravit* – und Merian mit *MMerian fe.* signiert haben.⁹⁸

Lucas Wüthrich, der die Händescheidung beziehungsweise die stilkritische Analyse der Kollegen Merians nicht zum Gegenstand genauerer Untersuchungen machte,⁹⁹ schreibt beispielsweise die Illustrationen für Michael Maiers *Tripus aureus* (1618) Johann Theodor De Bry und Balthasar Schwan zu, nichts weise auf Merian hin.¹⁰⁰ Einiges spricht allerdings für dessen partielle Mitarbeit, etwa die moderne Figur des nahezu nackten, am Athanor hantierenden Vulcanus auf dem Titelkupfer, die sich eindeutig an der für Merian vorbildlichen niederländischen Malerei und Druckgraphik orientiert¹⁰¹ und mit der gekonnten Durchbildung von Muskelpartien durch wenige effektvolle Kreuzschraffuren eher in seinem Figurenrepertoire zu verorten ist (**Fig. 13**).¹⁰² Womöglich arbei-

96 Nur selten (bei den *Alchemica* nie) erscheint Merian explizit in der Titelei als Stecher gleich hinter dem Autor, seinem Freund Julius Wilhelm von Zinckgraf, in: *Emblematum ethico-politicorum centuria* als *Caelo / Matth: Meriani* / 1619.

97 Vgl. den in dieser Frage eindeutig bezeichneten Einblattdruck *Roma. Ant. Tempesta ad viva[m] delineav.[it] M. Merian sculpsit* von 1641 oder den in Eigenregie hergestellten Stadtplan Frankfurts: *Matthaeus Merianus Basiliensis, Civis et Calcographus Francofurtensis mensus est, delineavit, exprefsit, caelavit, iurisq. publici fecit, Anno 1628*. Den Basler Stadtplan von 1615/17 signierte Merian: ... *depicta et sculpta*. Merian signiert weiterhin beispielsweise 1630 mit *Inventor et fecit* auf einer eigenhändigen Zeichnung, die er seinem Gesellen Rudolf Meyer schenkt, der dieselbe vollendet. Vgl. *Akat. Merian* 1993, S. 127, Nr. 86.

98 Dabir Zadeh 2021 und ▶ Konrad, S. 309–312.

99 Die nicht signierten Radierungen der *Atalanta fugiens* kann Wüthrich, neben radierlistischen Eigenheiten, auch aufgrund der Wiederverwendung von Bildhintergründen zuordnen. Wüthrich 2007, S. 229.

100 Hartlaub 1937, S. 292 weist die Radierungen Merian zu, anders Wüthrich 1972, Nr. 172, S. 95f., 161f.; Wüthrich 2007, S. 232.

101 Vgl. z.B. die auch in den deutschen Sammlungen zu findenden Feuerallégorien von Jan Brueghel d.J., etwa 1608, 46 × 66 cm, Öl auf Kupfer, Pinacoteca – Accademia Ambrosiana oder mit Hendrick van Balen, *Weissagung des Propheten Jesaia*, 1609, 40,2 × 50,4 cm, Öl auf Kupfer, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München mit einer gut vergleichbaren, am Ambos knienden Figur mit Lendenschurz.

102 Zum Vgl. z.B. die Vulcanus-Figur in *Symbola aureae* (Maier 1617c), *Demokrit, Venus und Vulcanus*, S. 91 oder den Einblattdruck Balthasar Schwan, *Beschreibung Eines Unerhörten*



teten Merian, De Bry und Schwan mit einer für die niederländischen Werkstätten typischen Arbeitsteilung, sodass Merian beispielsweise für die partielle Gestaltung von Figuren zuständig zeichnete. Die humanistisch motivierte, strikte Orientierung an älteren, teils dem Mittelalter entstammenden Bildvorlagen oder Büchern mit groben Holzschnittillustrationen kommt – so eine weiter zu verifizierende Beobachtung – als Problem der Stilanalyse hinzu, zumal hier zugunsten der Authentizität der älteren Bildquelle die individuelle Formensprache und die Variabilität der Bildkomposition zurücktraten.¹⁰³ Womöglich war die aus vielen Händen konstituierte Werkstattpraxis auf einen einheitlichen Werkstattstil ausgerichtet. Demzufolge wäre mit einer Angleichung zu rechnen, die näher untersucht werden muss. Merian war, was gleichfalls mitbedacht

Fig. 13
Johann Theodor De Bry und/
oder Balthasar Schwan unter
Mitarbeit von Matthäus Merian
d.Ä.(?), *Titelblatt* mit Vulcanus
am Athanor (Detail), aus:
Michael Maier (Hg.), *Tripus
aureus*, Frankfurt a.M. 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 114,8,1.

Meerwunders, Johann Schmidlin 1621 im British Museum, Inv. Nr. 1880,0710.403. Hier fehlen stillkritische Untersuchungen.

¹⁰³ Beispielsweise Übertragung der Holzschnitte aus *Ein kurtzer summarischer Tractat Fratris Basilii Valentini Benedictiner Ordens* von 1602 in *Tripus aureus*, 1617. Vgl. Lehnert 2021.

werden muss, seit 1617 in der Werkstatt auch als Kopist und Erneuerer ausgebrauchter Kupferplatten seiner Vorgänger zuständig.¹⁰⁴ Die enzyklopädische *Universaltheorie der oberen und unteren Welt* des englischen Naturphilosophen Robert Fludd,¹⁰⁵ die sich unter anderem auch in der Bibliothek des Antwerpener Malers Peter Paul Rubens befand, versah Merian nachweislich in Gemeinschaftsarbeit mit dem Autor, womöglich externen Zeichnern und dem Verleger Johann Theodor De Bry als Koordinator mit zumeist nicht signierten Illustrationen.¹⁰⁶ Der Literatur- und Theaterwissenschaftler Herbert Berry vermutete, anders als Frances Yates, die einen engen Kontakt zwischen Zeichner(n) und Fludd rekonstruierte, dass in De Brys Atelier mehrere Zeichner am Werk waren, die Fludds Textvorgaben jedoch nicht genauestens umsetzten bzw. lasen. Als Beispiel führte er, entsprechend seiner Expertise, die Theaterbühne an (Manuskript 67 v), die in wesentlichen Details von der akribisch ausgearbeiteten Beschreibung im Buch und ebenso vom Original sämtlicher Londoner Bühnen abweicht.¹⁰⁷ Hier ist es wahrscheinlich, dass der ausführende Kupferstecher Merian erst in der Endphase des Illustrationsprojektes die bebilderte, jüngst wiederentdeckte Druckvorlage mit teils montierten Entwürfen erhielt, die er vor allem in stilistischer, perspektivischer und auch kompositorischer Hinsicht perfektionierte.¹⁰⁸ Zwar finden sich in der noch näher zu untersuchenden Druckvorlage, nach Lucas Wüthrichs Einschätzung, keine eigenhändigen Zeichnungen Merians, und ebenso kommunizierte Fludd, laut Ute Frietsch, schriftlich nachweisbar nur mit De Bry, eine inhaltliche Beteiligung des ausführenden Stechers ist für den Findungsprozess dennoch grundsätzlich nicht auszuschließen.¹⁰⁹ Andererseits relativiert sich mit der nun noch stärkeren Betonung der Rolle von Autor und Verleger und der Erkenntnis über (mindestens) einen professionellen Entwurfszeichner, zumindest im Fall der fluddschen Enzyklopädie, die vieldiskutierte Frage nach Merians mehr oder weniger tiefgründigen Kenntnissen der Alchemie und seinen

104 Beispielsweise kopierte Merian für die Neuauflagen der Werke (Johann) Theodor De Brys (z.B. die oben erwähnten sogenannten Amerika-Bücher etc.) ab 1617 regelmäßig bzw. erneuerte die ausgebrauchten Kupferplatten. Vgl. Wüthrich 2007, 87-89, Anm. 30 und 34 mit spezifischen Beispielen. Und Wüthrich 1993, S. 273-305.

105 *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim: Johann Theodor De Bry und De Bry Erben 1617ff. Vgl. die Einträge und Abbildungen in *Bebildering der Alchemie* 2021ff. mit Literatur.

106 Signatur nur bei Titelblatt *De naturae simia seu*, 1618, *M. Merian sculp.*

107 Frances Yates nahm u.a. an, dass Fludd eine Londoner Theaterbühne zeigt. Yates 1969, S. 73-76, 130-139. Vgl. Berry 1967, 15f., zit. nach Rimbach-Sator 2021, S. 16f. (im Manuskript).

108 Vgl. Frietsch 2022a und ▶ Frietsch, S. 141-160, Fig. 2-12; Wagner 2021/23; Wagner 2023a zu verwandten Vorlagen.

109 Wagner 2021/23. Lucas Wüthrich hat die Federzeichnungen 2022 in Kopie beurteilt.

Fähigkeiten, als schöpferischer Inventor aufzutreten.¹¹⁰ Auch in diesem Zusammenhang ist es daher angebracht, von einem kreativen Zirkel maßgeblicher Akteuren auszugehen.

Zwar lässt sich, ausgehend von der in Frankfurt aufbewahrten Druckvorlage, die Rolle von Fludd für die figuralen Bildkompositionen bislang noch nicht näher bestimmen,¹¹¹ aber grundsätzlich ist durchaus an die humanistisch gebildeten Autoren als die eigentlichen Entwerfer oder Inventoren der Bilder zu denken.¹¹² Giordano Bruno (1548-1600) beispielsweise hat für die 1591 in Frankfurt bei Johann Wechel erschienene Erstaufflage von *De triplici minimo et mensura* sogar die Druckstöcke für seine symbolisch aufgeladenen Diagramme eigenhändig geschnitten.¹¹³ Aber anders als bei Bruno oder bei dem Arztalchemisten und Theosophen Heinrich Khunrath (um 1560-1605), der bei den Bildern des *Amphitheatrum sapientiae aeternae* immer wieder auf sich als *inventor* oder *effigians* hinweist,¹¹⁴ gibt es keine vergleichbar eindeutigen Hinweise auf die Bilderproduktion im Zirkel um Matthäus Merian. Während auch die Entwurfstätigkeit des Basler Alchemisten Leonhard Thurneysser (1531-1596) im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Jost Amman nachgewiesen ist,¹¹⁵ muss man allerdings auch in Anbetracht der jüngst nachgewiesenen zeichnerischen Fähigkeiten Johann Daniel Möglings (*Speculum sophericum rhodo-stauroticum*, 1618) davon ausgehen, dass er imstande war, Ideenskizzen zu entwerfen, um diese Merian als Vorlage zukommen zu lassen.¹¹⁶

110 Wüthrich 2007, S. 160-180 zu religiösen Schriften und Religiosität Merians und Abschnitt *Merian und Alchemie*, S. 210-240 sowie S. 93f. Ausführlich siehe auch Rimbach-Sator 2021; Wagner 2021/23, Abschnitt Merian und die Alchemie und ▶ Gannon, S. 263-270 zu Merian als Radierer-Alchemist.

111 Siehe dazu das laufende Forschungsprojekt von Ute Frietsch. ▶ Frietsch, S. 141-160.

112 ▶ Purš, S. 161-198.

113 *Opus aggressus, ut quam accuratissime absolvet, non schemata solum ipse sua manu sculpsit, set etiam operarum se in eodem correctorem praebuit.* Vgl. Giordano Bruno, *De triplici minimo et mensura*, Frankfurt a.M.: Johann Wechel und Peter Fischer, *Epistola dedicataria* des Verlegers, o.P. (Digitalisat urn:nbn:de:bvb:12-bsb10205694-9). Zur symbolischen Bedeutung und inhaltlichen Aussagekraft der Illustrationen siehe Saiber 2003; Lüthy 2010.

114 Gilly 2014, S. 11.

115 Als Goldschmied konnte Thurneysser selbständig Entwürfe entwickeln. Boerlin 1976; Spitzer 2001, S. 40-43; Hofmeier 2007b, S. XIIIff.; Hofmeier 2012, S. 9, 11ff., 95.

116 Korn 2023. Vgl. den Eintrag Daniel Mögling in das *Album amicorum* des Matthias Heuschkel von 1616, in: Nicolaus Taurellus, *Emblemata physico-ethica*, Nürnberg; C. Lochner 1602, (o.P.) N3, Philip Mills Arnold Collection, Washington University Libraries, Sign. N7740 .T38 1602 (Abb. *Bebilderung der Alchemie* 2021ff.). Aus Möglings Stammbucheintrag geht hervor, dass er aus einer graphischen Vorlage ein eigenständiges Motiv ableiten konnte.

Somit ist die Frage, ob Merian »einfach, ohne groß zu denken, die relativ genauen Ideenskizzen der Autoren ins Reine brachte«¹¹⁷ oder »eigene Schöpfungen«¹¹⁸ kreierte, noch nicht befriedigend beantwortet. Ein schlagender Hinweis auf die überwiegende Transformation von Ideenskizzen oder die Arbeit mit bereits gut ausgereiften Entwürfen ist nicht zuletzt die schiere Masse der von Merian produzierten Radierungen, die noch parallel zu den verschiedenen *Alchemica illustrata* entstanden sind. Keinerlei weitere Entwürfe, Skizzen oder schriftliches Quellenmaterial sind erhalten, um hier eindeutig Klarheit zu schaffen. Vieles deutet vielmehr darauf hin, dass es sich bei den unterschiedlichen Bilderfindungen – die aus teils sehr unterschiedlichen Themengebieten resultieren – weitgehend um intellektuell-künstlerische Gemeinschaftsproduktionen gehandelt haben muss. Nur im kreativen Austausch mit den verschiedenen – womöglich auch Skizzen besteuernden – Autoren und mit De Bry und Jennis als Kennern alchemischer Literatur und der Bildtradition kann es Merian gelungen sein, den Texten der Alchemie ein äquivalentes und zeitgemäßes Antlitz zu geben. Gleichwohl oblag Merian die stilistische, formalästhetische und kohärente Umsetzung der Bilder auf der finalen Druckplatte.

117 Wüthrich 2007, S. 94.

118 Ebd.