

# Transmutation von Raum und Licht

## Merians neue Bildsprache der Alchemie

Thomas Hofmeier

Bevor Matthäus Merian eine neue Bildsprache der Alchemie schuf, sind nur wenige allegorische Bildserien im Druck erschienen. Diese waren teils getreue Wiedergaben zuvor handschriftlich verbreiteter, spätmittelalterlicher Bildbestände, teils genuine Neuschöpfungen frühneuzeitlicher Autoren. Die allegorischen Bilder in Handschriften weisen untereinander eine enge Verwandtschaft auf und ihr Motivrepertoire ist überschaubar. Sie sind formal meist einfach aufgebaut, indem sie ein zentrales Motiv auf einer Standlinie ohne Hintergrund präsentieren.<sup>1</sup> Titelvignetten und Titelkupfer sind von der Betrachtung ausgenommen, weil es im Folgenden um allegorische Bildserien geht. Ebenso unbeachtet bleiben die verbreiteten Abbildungen von Öfen und Geräten.<sup>2</sup>

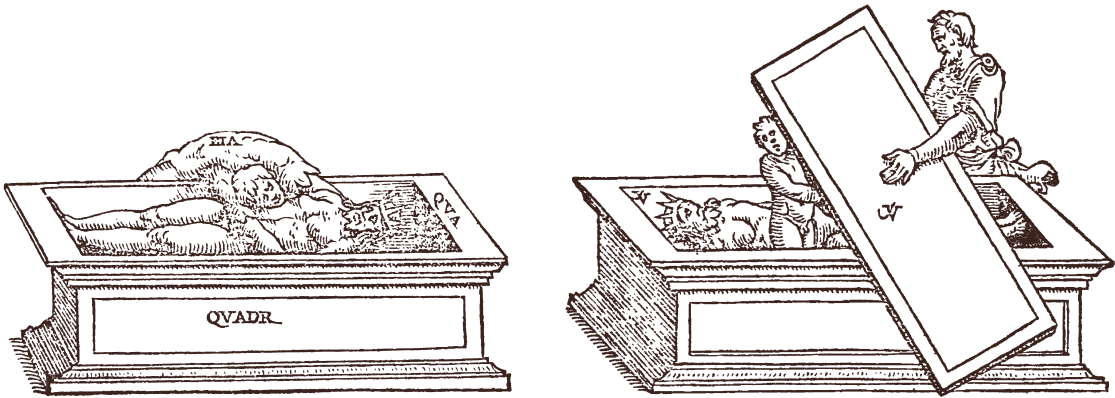
Eine Serie von zehn Holzschnitte von Domenico Beccafumi steht am Anfang gedruckter allegorischer Bilder der Alchemie.<sup>3</sup> Die losen Blätter unter dem zugewiesenen Titel *De re metallica* handeln von Metallurgie und sind wohl um 1540-1550 in Siena entstanden. Den Bildern gemeinsam sind die beiden Protagonisten, ein Gelehrter oder Alchemist und ein Schmied, der mit Hammer und Fackel auch in Gestalt von Vulcanus auftreten kann. In verschiedenen Werkstätten – Glocken-, Geschütz-, Kanonen- und Figurenguss, Destillation – stehen sie beieinander, der Schmied bei seiner Arbeit, der Gelehrte als Zuschauer. In unterschiedlichen Landschaften gesellen sich personifizierte Metalle hinzu, von denen lediglich Mercurius an seinem Caduceus erkennbar ist. Die Metalle verstecken

\* Ich verwende für Holzschnitte und Kupferstiche/Radierungen ›generische‹ Bilder (1200dpi Bitmap), da es hier nicht um das Exemplar sondern das Bild geht, das in mehreren Auflagen oder Ausgaben identisch gedruckt worden ist.

1 Hofmeier 2014, S. 86-96 Verwandtschaft der Bildserien, S. 106f. Hermaphrodit; Obrist 1982; Lennep 1985; Völlnagel 2012.

2 Meitzner 1995; Lennep 1985, S. 9-44; Hofmeier 2014, S. 113-123.

3 Domenico Beccafumi (1586-1551), Maler aus Siena, genannt ›il Meccherino‹, Bild mit Inschrift *Mecarinus De Senis. inuentor. S.* (Mecarino von Siena. Erfinder. Geschnitten).



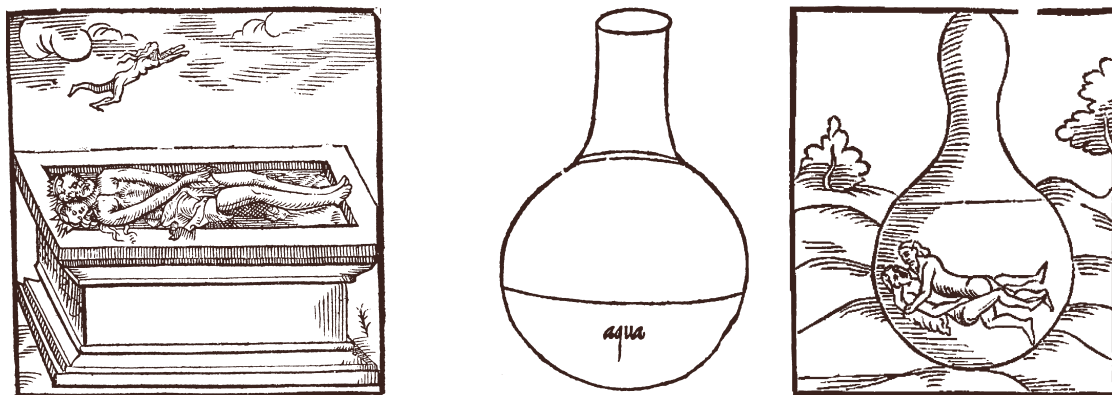
**Fig. 1 a-b**  
 ›Osirismythos‹, toter König im  
 Sarkophag, Bild 5 und 6 der Serie.  
 Lacini 1546 und 1557, fol. \*\*\*v f.

sich oder rufen den Schmied, bis sie schließlich gefangen, gefesselt und in die Schmiede geführt werden.<sup>4</sup> Siena als Wirkungsort Beccafumis, die geschätzte Entstehungszeit um 1540 sowie die Bildinhalte deuten auf die geplante Verwendung der Bildserie in Vannoccio Biringuccios *De la Piro-technia* (1540). Biringuccios Tod im Jahr 1537, drei Jahre vor der Drucklegung seines Werkes, könnten den Verzicht auf die Holzschnitte seines Landsmannes Beccafumi durch den Verlag in Venedig erklären.<sup>5</sup>

Die erste in einem Buch gedruckte allegorische Bildserie der Alchemie stammt von Janus Lacinus, der damit seine Edition der *Pretiosa margarita novella* (1546) von Petrus Bonus anreichterte. Auf die Erstaussgabe folgte 1557 eine Titelausgabe, andere Drucke der *Kostbaren Perle* ließen Lacinius' Bilder weg, bis sie im 18. Jahrhundert als Radierungen wieder erschienen.<sup>6</sup> Die 14 Holzschnitte zeigen einen König, seine Ermordung, Zerstückelung und Auferstehung mit der Hilfe von Engeln. Obwohl in den Erklärungen von Zimmern die Rede ist, sind nur Sarkophage und Throne zu sehen (Fig. 1). Diese alchemische Umsetzung des *Osirismythos* ist verwandt mit dem *Rosarium* und vielen späteren Allegorien bis zu Merians Emblemen der *Atalanta fugiens*.<sup>7</sup>

Die nächste allegorische Bildstrecke ist das *Rosarium philosophorum*, das seit seiner Entstehung aus der Geschichte der Alchemie nicht mehr wegzudenken ist. Die 1550 in Frankfurt erschienene Erstaussgabe enthielt

- 4 Lenep 1985, S. 153 ill. 3-4 zwei Beispiele; Akat. Alchemie. Die Große Kunst 2017, Nr. 28-29 Ansichtskarten mit den zehn Bildern.
- 5 Lenep 1985, S. 153 Hinweis auf Biringuccio 1540; Suhling 1998.
- 6 Lacini 1546 gekürzter Text; Lacini 1557 Titelausgabe 1546; Lacini 1554 und Schütz 1572 vollständiger Text ohne Bilder; Stoll 1714 dt. Übers. mit Bildern (Radierungen; Ferguson 1906, Bd. 1, S. 115; Lenep 1985, S. 153, 154, fig. 5-18; Völlnagel 2012, S. 136-143. ► S. 225, Fig. 4.1 und 4.2.
- 7 Maier 1618a und Maier 1708, E. 44 (Fig. 15); Hofmeier 2014, S. 36, 74 *Osirismythos*.



ein Titelbild, auf dem die *Versammlung der Philosophen* zu sehen ist und 20 Bilder des *Rosarium*, wobei einige Holzstöcke mehrfach Verwendung fanden.<sup>8</sup> Vier Ausgaben in Basel mit neuen Holzschnitten folgten, ebenfalls mit einem Bild zur *Versammlung*, das nun als Titelvignette zur *Turba philosophorum* Verwendung fand.<sup>9</sup> Die Holzschnittfassungen des *Rosarium* bestanden somit jeweils aus 20 Bildern, gedruckt mit 19 Holzstöcken. Bemerkenswert im Basler *Rosarium* ist das Auftreten zweigesichtiger (bifacial) und zweiköpfiger (biceps) Hermaphroditen nebeneinander (Fig. 2 a).<sup>10</sup>

Auf die zwei mittelalterlichen Werke *Pretiosa margarita* und *Rosarium* folgten 1564 Giovanni Battista Nazaris *Alchemische Träume*, deren erste von drei Ausgaben noch ein eher schlankes Heft war.<sup>11</sup> Das Titelblatt der *Metamorfosi* nennt ausdrücklich vier Träume zur Transmutation, von denen lediglich zwei enthalten sind, geziert durch zwei allegorische Holzschnitte, die auch in den folgenden beiden Ausgaben wieder auftreten.<sup>12</sup> Nazari hat 1572 seine zweite Ausgabe stark erweitert und dieses Mal enthielt das Buch die im Titel *Della tramutazione metallica sogni tre* angekündigten drei Träume zu drei Arten der Transmutation.

Fig. 2

< a *Rosarium* Bild 14, zweiköpfiger Hermaphrodit und Seelenmädchen.

Grataroli 1572, S. 360; Grataroli 1593, S. 329; Grataroli 1610, S. 215; Morgenstern 1613, S. 315.

> b *Donum dei* Bild 4, Rabenhaupt, Retorte ohne Figuren (eigentlich schwarze Figuren auf schwarzem Grund). Reusner 1582, S. 29; Reusner 1588, S. 32; Reusner 1598, S. 32.

>> c *Donum dei* Bild 4, Rabenhaupt, Retorte mit Figuren.

*Aurei velleris* 1604, S. 260; Dariot 1614, S. 260; Penot 1616, S. 222.

- 8 *Rosarium philosophorum* 1550; Telle 1992; Hofmeier 2014, S. 122-123 Zweitverwendung der Holzstöcke.
- 9 Grataroli 1572, Bd. 2, S. 220-418; Grataroli 1593, Bd. 2, S. 204-284; Grataroli 1610, Bd. 2, S. 133-252; Morgenstern 1613, Bd. 2, S. 185-368; jeweils 20 Bilder und Titelvignette *Turba philosophorum*; Telle 1992, Bd. 2, S. 203-218; Hofmeier 2014, S. 212.
- 10 Hofmeier 2014, S. 15-74 jeweils *Rosarium* 1550, *Rosarium* 1572 und *Rosarium* 1622 im Vergleich, 42 Bild 8, 60 Bild 15, 212 Übersicht zu Drucken des *Rosarium*; zweiköpfiger Hermaphrodit in Bildern 7 und 14 der Basler Serie.
- 11 Giovanni Battista Nazari (um 1533-1599), biographisch wenig bekannt; Ferguson 1906, Bd. 2, S. 131 Nazari 1599, auch zu Nazari 1564 und Nazari 1572; Nazari 1967; Zenone 1985.
- 12 Nazari 1564, S. 20 r *Stammbaum*; 28 v *Mercurius-Monster*; Lennep 1985, S. 162.

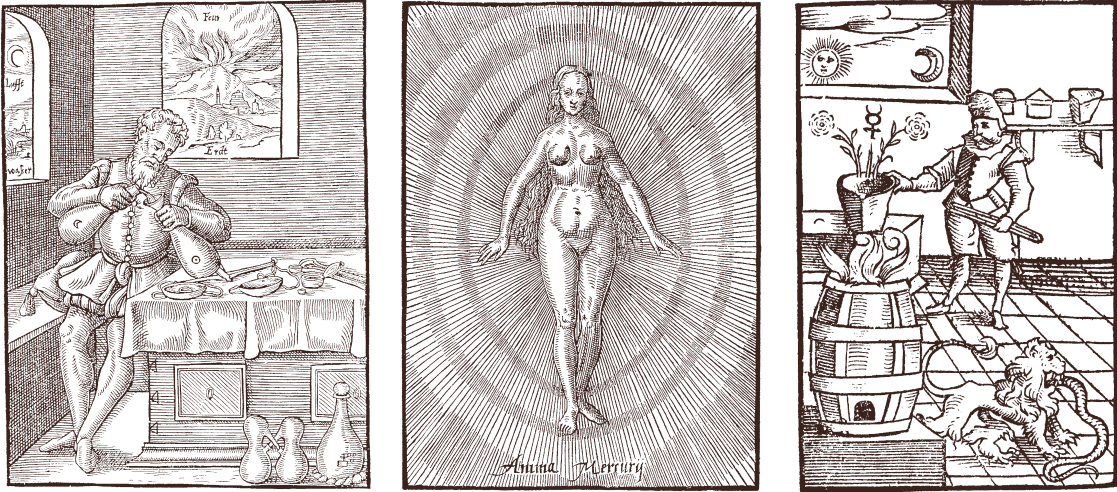


Fig. 3

< a Alchemist/Thurneysser im Laboratorium, im Fenster Vulkan und Obelisk.

Thurneysser 1574, S. 112, 137.

> b *Anima* im Strahlenglanz.

Thurneysser 1574, S. 92.

>> c Basilius Valentinus, *Zwölfter Schlüssel*.

Thölde 1602, S. 97.

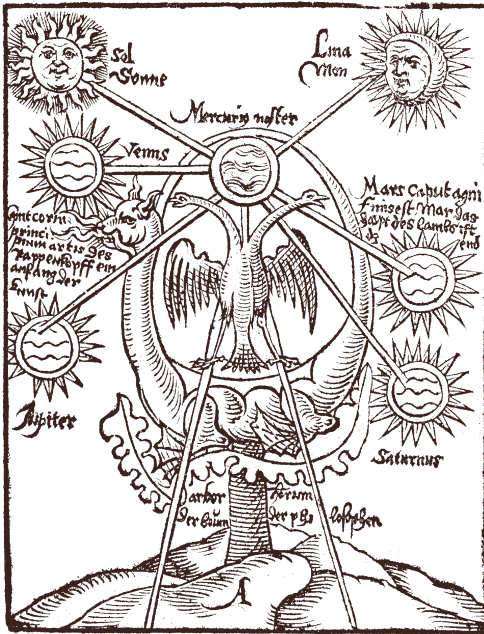
Neben dem Text war auch der Bildbestand der zweiten Ausgabe deutlich angewachsen. Zusätzlich zu den Holzschnitten der Erstausgabe – dem *Stammbaum der Chaosväter* und dem *Mercurius-Monster* – erschienen nun noch ein *Mercurius ohne Hände und Füße* sowie der *goldene Esel mit Affen*, alle ganzseitig. Zu den einmal abgedruckten Bildern gesellten sich zwei halbseitige Holzschnitte, die beide vierfach im Buch vorkommen: Der *träumende Nazari* unter einem Baum, *Nazari mit Graf Trevisan* im Gespräch sowie weitere nicht allegorische Bilder.<sup>13</sup> Insgesamt ergibt sich so für *Nazari Della tramutazione* 1572 ein Bestand von 15 Holzschnitten: vier ganzseitige Allegorien, zwei mal vier Bildern mit Nazari oder Nazari und Trevisan. Die dritte Ausgabe im Jahr 1599 ist seitengetreu aber neu gesetzt mit identischem Bildbestand.<sup>14</sup>

Auf Nazari folgte als nächster Autor mit eigener allegorischer Bildserie 1570 Leonhard Thurneysser mit seiner *Quinta essentia*. Die Bilder waren inhaltlich innovativ und spektakulär sowie als Kupferstiche technisch auf dem neusten Stand der Buchillustration. Leider konnte der Drucker Johannes Ossenbrügge in Münster nicht mit dem neuen Medium umgehen und der Druck geriet zum technischen Unfall.<sup>15</sup> Die 15 Bilder

13 Nazari 1572, S. 11 *Mercurius ohne Hände*, 18 *goldener Esel*; 23, 80, 94 und 153 *Nazari mit Trevisan*; 40, 47, 61, 73 *träumender Nazari*; 121 *Stammbaum*; 146 *Mercurius-Monster*; nicht allegorisch Nazari 1572, S. 70-71 Alphabet; 8 und 45 Gedenksteine.

14 Nazari 1599, Bildbestand identisch mit Nazari 1572; Nazari 1967; Ferguson 1906, Bd. 2, S. 131 »15 woodcuts in the text, some of them very grotesque«.

15 Thurneysser 1570, 15 Kupferstiche (14 Platten); Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 18 Ausführung Herman tom Ring und Hans Hohenberg; Feuerstein-Herz 2016, S. 307 Abb. 153 Drache unter Baum (Thurneysser 1570, fol. Gg; Thurneysser 1574, S. 168); Hofmeier 2007a, S. XVI und XXXVIII J. Ossenbrügge; XLVII-LII und Bild S. 24-29 zum



stammen von 14 Druckplatten (*Gemiet* und *Turbit* identisch), von denen zehn allegorisch sind, während die verbleibenden den Alchemisten Thurneysser in seinem Arbeitsumfeld zeigen. Der Unfall in Münster war für Thurneysser ein Grund, in Berlin einen Verlag zu gründen und fortan seine Werke selbst zu drucken, durchgängig mit Holzschnitten und nie mehr mit Kupferstichen. 1574 erfolgte die zweite Ausgabe der *Quinta essentia*, mit dem gleichen Bildset neu geschnitten in der alten Technik des Holzblocks. Die 16 Bilder im Buch stammen von 14 Holzstöcken, da zwei von ihnen jeweils zweimal zum Einsatz kamen (Bild 6, 9 und 7, 10). Auf sieben Bildern ist ein Adept zu sehen, der durch Wappen als Thurneysser kenntlich gemacht ist – Thurneysser folgt Nazaris Beispiel der Selbstinszenierung jenseits des Autorenporträts oder Titelblatts. In vier Fällen entspricht das Bild eher dem Typus des Alchemisten in seinem Laboratorium (Fig. 3 a), es verbleiben zehn allegorische Bilder – die Reichweite aller Bilder zeigt sich darin, wie häufig sie nachgeahmt wurden. Die Personifikationen *Frau Heimlichkeit* und *Frau Alchimia* sind ebenso einprägsam wie *Spiritus*, *Corpus* und *Anima*. (Fig. 3 b). Thurneyssers persönlicher Beitrag zur alchemischen Bildwelt dürfte noch unterbewertet sein, denn er hat die Inhalte erdacht und Künstler mit deren

Fig. 4  
 < a *Mercurius-Baum* mit Uroboros und Planeten/Metallen.  
 > b *Senior im Tempel*, Hermes mit *Tabula smaragdina*.  
 Reusner 1582, S. 227, 241; Reusner 1588, S. 241, 255; Reusner 1598, S. 241, 255.

Vergleich Thurneysser 1570 und Thurneysser 1574; Hofmeier 2012, S. 19 Abb. zu Thurneysser 1570, S. 288 schlechter Druck.

Ausführung beauftragt; Vorlagen einzelner Bildteile sind nachweisbar.<sup>16</sup> Selbst wenn seine gewagten Bilder weder in Qualität noch Quantität mit Merians Beitrag zur Alchemie vergleichbar sind,<sup>17</sup> darf auf biographische Gemeinsamkeiten der beiden hingewiesen werden: Beide stammten aus Basel, zogen in die Fremde, um Großes zu leisten und führten eigene Verlag zur Verwirklichung ihrer ambitionierten Buchprojekte – jeweils mit Erfolg und beträchtlichem Nachhall.

Hieronymus Reusner gab 1582 mit der *Pandora* eine Handschrift im Druck heraus, deren Hauptmerkmal bis heute ihre schwer zu entwirrende Zusammenstellung verschiedener Texte und Exzerpte ist. Die Handschrift, die auf ihr basierende Erstausgabe von 1582 sowie Nachdrucke von 1588 und 1598 (Titelausgabe) enthalten 41 Abbildungen.<sup>18</sup> Davon entfallen 12 Bilder auf das *Donum dei* (Fig. 2 b), 18 weitere allegorische Bilder (Fig. 4 a-b) sind nicht immer einem bestimmten Text zuzuweisen und die übrigen 11 sind kleine Textabbildungen technischer Natur. Mit ihren 30 oft ganzseitigen Bildern stellte die *Pandora* in der Geschichte allegorischer *Alchemica*-Drucke in doppelter Hinsicht einen Rekord auf. Sie übertraf in der Anzahl der Bilder wie in der Vielfalt der darin enthaltenen Motive alles zuvor Dagewesene um Längen. Erstmals gelangte das in der Folge oft kopierte Motiv der alchemischen Handlung in der Retorte in den Druck. Die Detailtreue, mit welcher die Bilder der Handschrift in Holzschnitte übertragen wurden geht bis hin zu den Farbangaben in den Legenden – fast ein Faksimile. Bei aller Neuartigkeit bezüglich Alchemiedruck zeigt Reusners *Pandora* wenig Originalität. Es handelt sich um die exakte Wiedergabe eines spätmittelalterlichen Bilderreigens mit ikonographischen Anleihen bei geläufigen Bildhandschriften: *Aurora consurgens*, *Liber trinitatis*, *Das nackte Weib*, etc.

Eine andere Variante des *Donum dei* gelangte in Basel ebenfalls in drei Fassungen zum Druck, wobei jeweils dieselben zwölf Holzschnitte zum Einsatz kamen (Fig. 2 c). Im Sammelband *Aurei velleris* 1604 ist mit dem Titel *Spiegel der Philosophie* als elfter Text das *Donum* abgedruckt. Zehn Jahre später erschien dieselbe Ausgabe des *Donum dei* identisch im dritten Band von Claude Dariots *Gulden Arch, Schatz- und Kunstkammer*.

16 Thurneysser 1574, S. 26; Hofmeier 2007b, S. 26 Bild und Text; Boerlin 1976, S. 101 Abb. 79-80; 144 Anm. 417 Holzschnitt von Peter Hille nach Vorlage *Magnamitas* 1556 von Hieronymus Cock nach Frans Floris; Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 19 Abb. 3 *Die Ewig Heimlichkeit* (1570); 50 Abb. 15 *Die Ewig Heimlichkeit* (1574), 49 Holzschnitt von P. Hille.

17 Akat. Leonhard Thurneysser zum Thurn 1996, S. 45 Thurneysser liess für seine Botanik 1600 Holzstöcke schneiden, wovon zu seinen Lebzeiten nur 37 gedruckt wurden.

18 UB BS, LIV 1, *Alchemistische Sammlung*, 1550; Reusner 1582; Reusner 1588; Reusner 1598 jeweils mit *Donum dei*.

Abgesehen von den Titelblättern und den jeweiligen Vorreden sind die beiden Bände buchstabengetreu, es handelt sich um eine Titelausgabe.<sup>19</sup> Zum dritten Mal abgedruckt wurden dieselben Holzschnitte in einem Sammelband von Bernhard G. Penot, der Elias von Assisi als Autor des *Donum* auswies, wobei der historische Gefährte des Franziskus von Assisi mit dem legendären Alchemisten Elias Artista zusammenfiel.<sup>20</sup>

Innerhalb weniger Jahre sind aus Basler Pressen zwei verschiedene Sätze Holzschnitte zum *Donum dei* hervorgegangen, die beide jeweils drei Auflagen/Ausgaben erlebten. Angesichts der Anzahl Neuauflagen und Bilder pro Publikation verdient Basel auch in Bezug auf die Bildproduktion den Ehrentitel *Hauptstadt der Alchemie* (Fig. 6).<sup>21</sup>

Eine eigene Liga der alchemischen Bebilderung eröffnete Heinrich Khunrath mit seinem *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, das 1595 in einem übergrossen, raren Privatdruck und 1609 in einer kleineren Ausgabe erschien (alle anderen sind Phantomausgaben oder Titelausgaben von 1609). Der Bildbestand wuchs von vier großformatigen runden Stichen der ersten zu neun doppelseitigen Allegorien der zweiten Auflage – vier runde plus fünf rechteckige, deren Reihenfolge sich von Exemplar zu Exemplar unterscheidet. In beiden Ausgaben ist den Illustrationen ihre ungewöhnliche Verquickung von Text und Bild gemeinsam. Es stehen sich jeweils vielfältige Bildmotive und umfangreiche Texte gegenüber – beide gelegentlich radialsymmetrisch im Kreis angeordnet. Erwähnenswert sind ferner die beiden Obelisken auf dem Titelblatt der zweiten Auflage 1609, die fünf Jahre später auf Maiers, respektive Merians Titelblatt der *Arcana arcanissima* wieder auftraten sowie Khunraths Autorenporträt, auf welchem er einen Zirkel in der Hand hält, dessen eine Arm das Wort *Hieroglyphica* trägt. Sichtlich inspiriert durch Thurneyssers Bilder, war Khunrath wiederum Vorbild für manches in Maiers oder Merians Werken. Inhaltlich gilt dies vor allem für den Ägyptenbezug, formal für die ausgedehnten Landschaften, in welche Khunrath seine Hauptmotive einbettete.<sup>22</sup>

19 *Aurei velleris* 1604 und Dariot 1614, je S. 244-278 *Spiegel der Philosophey (Donum dei)*, Bilder S. 254, 256, 258, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 272.

20 Penot 1616, S. 209-239 Frater Helia von Assisi, *Libellus de lapide philosophorum*, Bilder *Donum dei*, S. 216, 218, 220, 222f., 225f., 228, 230f., 233, 235; Telle 2004b; Paulus 1998; Akat. Geheimnisse der Alchemie 1999, S. 241f.

21 Hofmeier 2017, S. 37-41.

22 Töllner 1991; Eco 2009, S. 132-134 Reihenfolge der Tafeln; Gilly 2014; Thurneyssers Porträts, mit Zirkel, Boerlin 1976, S. 194-200; 199 Abb. 195 *Feinde*; Hofmeier 2012, S. 36 *Feinde* in Thurneysser 1580 und Thurneysser 1581; Zirkel zur *Quadratur des Kreises* in Maier 1618a E. 21; Holzschnitt Glockengiesser von Beccafumi mit Zirkel.

## Fig. 5

*Splendor solis*, Leipzig 1600.

< a Bild 10, Zerstückelung eines Mannes.

> b Bild 22, Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer.

*Aurei velleris* 1600, S. 40, 60.



Die Basler *Aurei velleris*-Ausgaben bildeten die Fortsetzung eines in Rorschach am Bodensee begonnenen Editionsprojektes, das 1598 euphorisch einsetzte und schnell ins Stottern geriet; es konnte vorerst lediglich der erste Teil realisiert werden, die nächsten beiden folgten mit Verspätung. Der 1599 erschienene dritte Teil enthielt an vordester Stelle den *Splendor solis* mit 22 querformatigen Holzschnitten, die Erstausgabe des durch Prachthandschriften berühmt gewordenen Werkes. Gemessen an den fürstlichen Buchmalereien wirken die Holzschnitte in *Aurei velleris* wenig elaboriert und rustikal. Die Schlichtheit der Holzschnitte wird in zahlreichen Exemplaren durch eine einheitliche Kolorierung unterstrichen – offenbar wurden sie in derselben Werkstatt vom Makel der Farblosigkeit befreit.<sup>23</sup> Bereits 1600 erfolgte ein Nachdruck von *Aurei velleris Tractatus III* ohne Ortsangabe in kleinerem Format mit entsprechend neu geschnittenen Holzstöcken zum *Splendor*. Format, allgemeine Aufmachung, Typen und die Zierleisten legen als Ursprungsort des Raubdrucks Leipzig nahe, genauer den Verleger Jakob Apel.<sup>24</sup> Der Text folgt der Rorschacher Vorlage eng, ist jedoch aufgrund der kleineren Blattgröße auf über doppelt so viele Seiten verteilt. Entsprechend kommen auch die Holzschnitte (hoch- und querformatig) schlanker daher und sind eine Spur schlichter.<sup>25</sup> *Splendor* ist hier von Bedeutung, weil darin Motive und kompositorische Prinzipien vorkommen, die Merian aufgriff – etwa die Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer (Fig. 5 b). Der fiktive Benediktinermönch Basilius Valentinus soll im 14. oder 15. Jahrhundert gewirkt haben, tatsächlich verbirgt sich hinter dem

23 *Aurei velleris* 1599 (Datierung durch Kolophon), S. 3-59 *Splendor solis* mit 22 Bildern, S. 45 Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer; *Toyson d'or* 1612 kopiert nach der Rorschacher Serie, die Reihenfolge der Bilder durcheinander; Lennep 1985, S. 164; Godwin/McLean 1991, Frontispiz Titelpuffer *Toyson d'or* 1612, S. 79 franz. Text eher freie Nacherzählung als Übersetzung; Hofmeier 2011 zur Alchemie des *Splendor solis*.

24 Format, Typen und Zierleisten sind identisch in *Aurei velleris* 1600 (Raubdruck ohne Verlagsangabe), S. 36, 194, 337 und Thölde 1602 (Jakob Apel), S. 122.

25 *Aurei velleris* 1600, S. 8-85 *Splendor* mit 22 Bildern, S. 40 Zerstückelung eines Mannes, S. 60 Landschaft mit zwei Städten, Fluss und Wanderer (Fig. 5 a-b).



Pseudonym ein Alchemist des späten 16. Jahrhunderts – als wahrscheinlichster Kandidat gilt Johann Thölde.<sup>26</sup> Unabhängig von der Autorschaft interessiert hier der Bildschmuck der *Zwölf Schlüssel*, der zu den einflussreichsten der Alchemie zählt und dessen Überlieferung bibliographisch noch immer eine Herausforderung darstellt. Neben den zwölf Holzschnitten der *Zwölf Schlüssel* (Fig. 3 c) enthielt Basilius Valentinus' *Kurzer summarischer Tractat* 1602 noch sieben weitere Holzschnitte.<sup>27</sup> Der Bildbestand dieser Ausgabe gelangte abgekupfert – meist im Verbund, doch nicht immer im gleichen Kontext – bei Lucas Jennis mehrfach wieder in den Druck. Dabei hatte wohl auch Merian als Kopist seine Hände im Spiel. Er vereinte zwei hochformatige Holzschnitte zu einer ebenfalls hochformatigen Radierung, wozu er den turmhohen *Athanor* in der Höhe etwas stauchen musste. Seiner Kopie des *Athanors* mit den *Tieren der Alchemie* war ein langes Nachwirken beschieden, wobei die Vorlagen fast in Vergessenheit gerieten.<sup>28</sup>

Der zweiten Auflage seines Chemielehrbuches mit dem Titel *Alchymia* fügte Andreas Libavius 1606 wie der ersten einen Kommentar zum Stein der Weisen bei, nun um vier allegorische Bilder ergänzt. Das eine Bild soll angeblich im Jahr 1421 von Heinrich Kuhdorf nach einer Handschrift aus dem Jahr 1028 gezeichnet worden sein. Libavius und sein Illustrator, wohl Georg Keller, der nachweislich das Titelblatt verantwortete,<sup>29</sup> beschränkten traditionelle Wege, indem sie vermeintlich uralte Bilder in den Druck beförderten und diese mit detaillierten Legenden, einschließlich Farbangaben, versahen – wie es Reusner mit seiner *Pandora* vorgebracht hatte. Neu war die Gegenüberstellung zweier ähnlicher Bilder, die bloß Variationen desselben Motivs sind. Die vier ganzseitigen Tafeln entsprechen streng genommen also nur drei Bildern. Ob drei oder vier Bilder, Libavius' Allegorien dienten Merian als Inspiration für sein großes *Kosmogramm* und manche Motive der *Atalanta fugiens*.<sup>30</sup>

26 Görmar 2002; Priesner 1986; Lenz 2004, S. 273-338; Humberg 2004, S. 353-374.

27 Thölde 1602, S. 28-100 (DIV r-II r) Basilius Valentinus, *Zwölf Schlüssel* mit 12 Bildern, 7 weitere Bilder; drei Ausgaben ohne Bilder: Thölde 1599, DVII r-KV r und *Aurei velleris* 1600, S. 641-699; Manget 1702, Bd. 2, S. 413-421.

28 Thölde 1602, S. 119 (KII v) *Athanor*, 120 (KIII r) *Tiere der Alchemie*; nur *Athanor* in Schüller 1608, DVI v; dazu Feuerstein-Herz 2016, S. 293 Abb. 114. Merians Fassung: Maier 1618c, S. 76; Valentinus 1625, S. 24 oder Rhenanus 1625, S. 24; *Musaeum hermeticum* 1625: S. 447 *Liber alze*; *Musaeum hermeticum* 1677/1678, S. 432; Lehnert 2021; ▶ S. 126, Fig. 1 (alchemistische Menagerie).

29 ▶ Konrad, S. 309-312.

30 Libavius 1597a, ohne Bilder, oft Anhang zu Libavius 1597b; Libavius 1606a, S. 51, 53, 55f. allegorischen Bilder, Anhang zu Libavius 1606b; Moran 2007, S. 62-71, mit Fig. 5-9; 63f. Libavius habe seinen Kommentar in ein alchemische Malbuch verwandelt; Horchler 2005, S. 252f. Heinrich Kuhdorf; Klossowski de Rola 1997, S. 45-51.

Fig. 6

Die wichtigsten Alchemiedrucke mit allegorischen Bildern vor Merian im Überblick.

**Jahr:** Erscheinungsjahr.

**Ort:** Druckort.

**Werk:** Autor, Kurztitel.

**A:** MA, Mittelalter; NZ Neuzeit bezüglich Entstehungszeit der Bilder.

**B:** Im Buch enthaltene Abbildungen (ohne Titelblatt und Autorenporträt).

**C:** Anzahl Bilder nach Abzug doppelt vorkommender.

**D:** Anzahl Allegorien unter den Bildern.

■ Holzschnitte.

■ Kupferstiche/Radierungen.

Jahr	Ort	Werk	A	B	C	D
1540-1550	[Siena]	Beccafumi, <i>De re metallica</i>	NZ	10	10	10
1546	Venedig	Bonus/Lacinius, <i>Pretiosa margarita</i>	NZ	22	22	22
1554	Nürnberg	Bonus/Lacinius, <i>Pretiosa margarita</i>	NZ	1	1	–
1557	Venedig	Bonus/Lacinius, <i>Pretiosa margarita</i>	NZ	22	22	22
1550	Frankfurt	<i>Rosarium philosophorum</i>	MA	21	19	20
1564	Brescia	Nazari, <i>Metamorfosi</i>	NZ	2	2	2
1570	Münster	Thurneysser, <i>Quinta essentia</i>	NZ	15	14	10
1572	Brescia	Nazari, <i>Tramutatione</i>	NZ	15	6	4
1572	Basel	<i>Auriferae artis, Rosarium</i>	MA	20	19	20
1574	Leipzig	Thurneysser, <i>Quinta essentia</i>	NZ	16	14	10
1582	Basel	Reusner, <i>Pandora, Donum dei</i>	MA	41	30	30
1588	Basel	Reusner, <i>Pandora, Donum dei</i>	MA	41	30	30
1593	Basel	<i>Artis auriferae, Rosarium</i>	MA	20	10	20
1595	[Hamburg]	Khunrath, <i>Amphitheatrum</i>	NZ	4	4	4
1598	Basel	Reusner, <i>Pandora, Donum dei</i>	MA	41	30	30
1599	Rorschach	<i>Aurei velleris, Splendor solis</i>	MA	22	22	22
1600	Leipzig	<i>Aurei velleris, Splendor solis</i>	MA	22	22	22
1599	Brescia	Nazari, <i>Tramutatione</i>	NZ	14	6	4
1604	Basel	<i>Aurei velleris, Donum dei</i>	MA	13	12	12
1606	Frankfurt	Libavius, <i>Commentariorum</i>	NZ	4	4	4
1609	Hanau	Khunrath, <i>Amphitheatrum</i>	NZ	9	9	9
1610	Basel	<i>Artis auriferae, Rosarium</i>	MA	20	19	20
1613	Frankfurt	<i>Occulta philosophia</i>	NZ	14	14	14
1613	Frankfurt	<i>Aureliae occultae</i>	NZ	14	14	14
1613	Basel	Morgenstern, <i>Turba, Rosarium</i>	MA	20	19	20
1614	Basel	Dariot, <i>Guldin Arch, Donum dei</i>	MA	13	12	12
1616	Basel	Penot, <i>Tractatus, Donum dei</i>	MA	16	12	12
1615	Augsburg	Michelspacher, <i>Cabala, Spiegel</i>	NZ	4	4	4
1616	Augsburg	Michelspacher, <i>Cabala, Speculum</i>	NZ	4	4	4
1617/1618	Oppenheim	Maier/Merian, <i>Atalanta fugiens</i>	NZ	50	50	50

Stephan Michelspachers *Cabala, Spiegel der Alchemie* – erschienen 1615 und oft nachgedruckt, erstmals 1616 – ist eine kurze Einleitung zu den vier großen Faltafeln, die in mannigfachen Allegorien die Alchemie thematisieren. Die Tafeln fassen alle Aspekte der Alchemie von konkreten Arbeiten im Laboratorium bis zu philosophischen Theorien zusammen. Wie zuvor Libavius benötigte Michelspacher vier Bilder, um ›alles‹ darzustellen, Merian sollte es gelingen, die Gesamtheit der Alchemie in ein *Kosmogramm* zu packen – unter Verwendung zahlreicher bereits von Michelspacher genutzter Motive.<sup>31</sup>

31 Michelspacher 1615; Michelspacher 1616; Penman 2015; Forshaw 2013.

Zeitlich und räumlich nahe bei Merians *Alchemica* liegt die *Occulta philosophia* oder *Aureliae occultae*, ein schmaler Band der 1613 in Frankfurt in Deutsch und Latein erschien. Die Bebilderung beider Ausgaben besteht aus 14 allegorischen Holzschnitten, die bei Lucas Jennis als Radierungen integral wieder Aufnahme fanden und wesentliche Elemente für Merians Allegorien enthalten. Der zweite, bebilderte Teil des Werks kann als Prototyp des alchemischen Emblembuchs bezeichnet werden. Inhaltlich dreht es sich um die *Tabula smaragdina* des Hermes Trismegistos, die zwar in einer freien aber äußerst langlebigen Version auftritt.<sup>32</sup>

### Matthäus Merians Bildsprache der Alchemie

Mit rund 1500 Stadtansichten aus der Vogelschau, Tierbildern, Illustrationen der *Bibel* und manchem mehr, umfasst Matthäus Merians d.Ä. Gesamtwerk ungefähr 10000 Radierungen.<sup>33</sup> Für einen Kupferstecher im wahrsten Sinne des Wortes ein Fall von *exegi monumentum aere perennius*. Unverkennbar ist sein Bestreben, die farbige Realität und die noch viel buntere Vorstellungswelt ohne Informationsverlust in monochrome Radierungen zu übersetzen. Dabei kam ihm die thematische Vielfalt entgegen, die er als Auftragsillustrator zu bewältigen hatte. Mit der Zeit diente auch sein eigenes umfangreiches Schaffen als Reservoir von Motiven, die in neuen Zusammenhängen rezykliert wurden. Für die Alchemie ist Merians Bedeutung noch grösser als für die Kunstgeschichte allgemein. Mit seiner Bildsprache der Alchemie setzte er den Standard für zeitgenössische wie zukünftige Illustratoren. Die 50 Embleme zu Michael Maiers *Atalanta fugiens* bildeten quantitativ und qualitativ einen Höhepunkt alchemischer Bebilderung.<sup>34</sup>

In technischer Hinsicht genoss Merian die Gunst der späten Geburt: der Kupferdruck war nun reif, in großem Maße in die Buchproduktion einzufliessen. Selbstverständlich gilt das Lob dafür auch den Verlegern Theodor De Bry und Lucas Jennis.<sup>35</sup> Abgesehen von Thurneyssses Versuch mit der Erstausgabe der *Quinta essentia*, Khunraths *Amphitheaterum* und Michelspachers *Cabala* betrat Merian betreffend Kupferdrucken in der

32 *Aureliae occultae* 1613 (lat.) und *Occulta philosophia* 1613 (dt.); *Theatrum chemicum* 1659, Bd. 4, S. 457-512; Manget 1702, Bd. 2, S. 198-216; Ruska 1926, S. 205, 211. Ausführlich ▶ Wagner, S. 44-50 mit Fig. 5-9.

33 Wüthrich 1966-1996, 4 Bde.; Piller 2015.

34 Maier 1618a; Maier 1687; Maier 1708; Wüthrich 1964; Jong 1969; Hofmeier 2007a; Wüthrich 2007, S. 210-242; Hofmeier 2017, S. 71f.; Limbeck 2019; Furnace and Fugue 2020.

35 Gaudio 2020.



**Fig. 7**  
Matthäus Merian d.Ä.  
(zugeschrieben), *Ansicht Basels  
von Süden*, um 1615, Öl auf  
Leinwand, 59,7 × 116,5 cm.  
Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 2007,338.

Alchemie praktisch Neuland (Fig. 6). Maier macht den Bezug zwischen Kupfer/Venus und Bildern deutlich:

*Dieses nun sind Poëtische Gedichte, verblümte Redens-Arten, Bilder und Emblemata der Göttin Venus oder dem Kupffer nicht ohne die Venus oder Begünstigung eingegrabenen Chymische Geheimnuß sind es, die allein nach dem Verstand ergründet, und auff einmahl zugleich in das Buch einverleibt und genutzt werden wollen, und weilen ihre Wissenschaft mehr auff die Vernunft als den blossen äusserlichen Verstand gegründet ist, so ist auch ihr Gebrauch um so viel nützlicher und angenehmer.<sup>36</sup>*

Durch die neue Technik der Radierung wurde Alchemie gleichzeitig Zweck und Mittel, das thematisierte Wissen bot die Möglichkeit es in neuer Form auszudrücken – wie bei einem Uroboros schloss sich der Kreis. Es galt polierte, fettfrei Kupferplatten mit geeigneten Pasten zu beschichten und die darin eingeritzten Zeichnungen mit scharfen Wässern wegzuzäten – die Vertiefungen des Druckbildes entstanden dabei chemisch und nicht mechanisch. Dass dabei das rötliche Kupfer durch Beschichtung geschwärzt, gewaschen und geröstet wurde, bis es endlich das Resultat des schwarz-weißen Drucks ergab, ist eine weitere Parallele zur Alchemie.<sup>37</sup> Zur Eigenart der Radierung gehört, dass der Künstler eine

<sup>36</sup> Maier 1708, S. II; Hofmeier 2007a, S. 77; Maier 1618a, S. 8 (lat.).

<sup>37</sup> Althaus 2008, S. 91-97 Radierung; 41, 62, 70 und 81 Zeichnungen zu den Druckverfahren; Gaudio 2020; Gannon 2021a; ► Gannon, S. 263-270.



doppelte Umkehr der Wirklichkeit vornehmen muss. Vielleicht waren die optische und chromatische Inversion – die ›Transmutation‹ von links zu rechts, was hell sein soll, muss dunkeln werden – die Inspirationsquelle für Merians Experimente mit Licht und Dunkelheit (Fig. 11-12).

Womit bei Merians *Alchemica* zu rechnen ist, macht ein Blick auf zwei Stadtansichten Basels deutlich. Auf einem dem Künstler zugeschriebenen Ölgemälde lassen sich mehrere Tricks zur Vermittlung verborgener Inhalte erkennen.<sup>38</sup> Von Süden, wo der Maler selbst im Bild sitzt, eröffnet sich unter dem mit schweren Wolken verhangenen Himmel der Blick über Basel. Dunkle, bewölkte Passagen wechseln sich mit hellen, von der Sonne beschienenen Stellen ab, was den Vorteil hat, die hintereinander gestaffelten Gebäude optisch voneinander abzuheben. Im Stadtzentrum steht das Basler Münster als dunkles Massiv zwischen der davor gelegenen Südflanke der Stadt und dem dahinter hell erleuchteten Kleinbasler

Fig. 8  
Merians *Vogelschauplan der Stadt Basel*, Ausschnitt und Details (1:1).

Links: Merians Elternhaus mit Sägemühle ■ im Kleinbasel.

Rechts: Details, u.a. Haus ■ des Alchemisten Thurneysser und Tuchbahnen ■ der Färber.

Matthäus Merian d.Ä., *Vogelschauplan der Stadt Basel*, 1615, nach Hofmeier/Luczak 2016, S. 25, 57, 84-87, 135 (F1), 147 (G2), 191 (G6).

38 Historisches Museum Basel (HMB), Inv. Nr. 2007.338, Gemälde, Öl auf Leinwand, 59,7 × 116,5 cm (in der Barfüsserkirche ausgestellt); Piller 2015, S. 36. Akat. *Zeitsprünge* 2020, S. 88; Wüthrich 1963, S. 61 Nr. 101, Taf. 72, 73, 74a-b; Wüthrich 2007, S. 7f.; Akat. Merian 1993, S. 45 Nr. 19.

Rheinufer (Fig. 7).<sup>39</sup> Wie ein Spotlight fällt das Sonnenlicht auf den Kleinbasler Brückenkopf der Rheinbrücke und somit auf das Quartier Merians. Sein Elternhaus, eine Sägemühle, stand bis zum Abbruch 1908 am Sänergässlein 1-3. Merian hat die Umgebung seiner Jugend mehrfach in Bildern festgehalten und bei diversen Gelegenheiten eingesetzt (Fig. 8).<sup>40</sup> Die Staffelung in helle und dunkle Passagen ist nicht per se neu oder einzigartig und diente vordergründig der Differenzierung einer sonst unübersichtlichen Gebäudemasse. Nebenbei beleuchtet Merian damit die Umgebung seines Elternhauses, macht sie so zum strahlenden Mittelpunkt der Szenerie und deutet versteckt auf den Urheber des Gemäldes hin. Der große *Vogelschauplan der Stadt Basel* von 1615 gehört zu den detailreichsten Stadtansichten Merians.<sup>41</sup> Eine dem Druck ähnliche, kolorierte Federzeichnung schenkte Merian dem Stadtrat, was dieser mit 50 Gulden honorierte. Der gedruckte *Vogelschauplan* zeigt die Stadt in ihrer Umgebung und ist zugleich selbst ein einziger bildfüllender Hintergrund. Er ist ein Indiz dafür, mit welchem Niveau an Details Meriansche Hintergründe aufwarten können – gerade auch bei einem komplexeren Themengebiet wie den alchemischen Allegorien. Als erstes ist die Verzerrung der Vertikalen zu nennen, die den *Vogelschauplan* erst sinnvoll macht. Anstelle eines endlosen Dächermeeres wird durch diesen geometrischen Kniff ein Gutteil der Gassen und Häuser einsehbar. Einige Gebäude sind proportional zu groß dargestellt, es handelt sich um den Bedeutungsmaßstab, der wichtige, öffentliche Bauten hervorhebt. Als weitere Hinweise auf Merians »versteckter« Informationslust kann man vermeintlich belanglose Details ansehen (Fig. 8). So sind die wenigen auf dem *Vogelschauplan* gezeigten Menschen – Basel hatte damals rund 12 000 Einwohner – gleichmäßig über die Fläche verteilt. Obwohl die Figuren winzig sind (2-6,5 mm) schafft es Merian, sie in Geschlecht, Alter und Stand zu unterscheiden sowie unterschiedliche Tätigkeiten ausüben zu lassen: Sie holen Wasser, führen Fuhrwerke, prügeln sich, baden Pferde

39 Wüthrich 1963, S. 101 Identifikation Merians im Bild, Erklärung Beleuchtung Kleinbasels mit Reflexion auf Rhein; Wüthrich 1996, Frontispiz Merian zeichnet Paris (um 1620).

40 Wüthrich 1996, S. 685 und Abb. 84 Handzeichnung Sägemühle; entspricht Hintergrund in Zingref 1619, Nr. 27; Wüthrich 2013, S. 71f., Nr. 24 Sägemühle. Basel, wenige Schritte von Merians Elternhaus entfernt, Ufer am Brückenkopf: Monatsblätter um 1620, *Dezember* (W1,363); Nachtstück 4, 1625 (W1,477); Wüthrich 1966, S. 85 Nr. 363 mit Abb. 163, 120 Nr. 477 mit Abbl. 257; Kröll/Pape 1978, S. 39 Dezember.

41 *Vogelschauplan der Stadt Basel*, 1615, Radierung 105 × 71 cm aus vier Blättern (53,5 × 35 cm), HMB Inv. Nr. 1885,29; Kolorierten Federzeichnung, Basel 1615, 164 × 116 cm, HMB Inv. Nr. 1880,201; Wüthrich 1966, S. 169-172 Nr. 602; Wüthrich 2007, S. 58-76; Piller 2015, S. 2 Federzeichnung, 10-11 Radierung; Akat. *Zeitsprünge* 2020, S. 105 *Vogelschauplan*, 104 Federzeichnung; Hofmeier/Luczak 2016, S. 12-17 Merians Ansichten von Basel; Hofmeier/Luczak 2015 Poster des *Vogelschauplans* (Massstab 1:1).

oder gehen spazieren. Nur für Eingeweihte überhaupt erkennbar dürften ausgelegte Tuchbahnen gewesen sein; optisch sind sie von hundertfach vorhandenen Furchen in Gartenbeeten nur durch Querstriche an den kurzen Seiten zu unterscheiden.<sup>42</sup> Die Beispiele machen deutlich, dass für Merian auch im dokumentarischen, nicht allegorischen Zusammenhang einer Stadtansicht die Bildfläche buchstäblich bis auf den letzten Millimeter zur Vermittlung von Inhalten genutzt wird. Merians Alchemiebilder, allen voran die Embleme der *Atalanta*, dürften daher nicht nur in den Hauptmotiven im Vordergrund sondern auch im Hintergrund relevante Informationen enthalten. So ist auch die Landschaft seines *Kosmogramms* der Alchemie Teil der Aussage und nicht bloß dekorative Kulisse.<sup>43</sup>

Neben Handschriften bildeten die älteren Drucke alchemischer Allegorien Vorlage, Inspiration und die Messlatte, die es zu überspringen galt, um als Schöpfer einer neuen Bildsprache Ruhm zu erlangen.<sup>44</sup> Im Unterschied zu den meisten älteren Bildern mit ihren isolierten Motiven, die bestenfalls mit einer Standlinie verbunden waren oder lose mit kulissenhaften Versatzstücken von Hintergrund aufwarteten, setzte Merian seine allegorische Alchemie vor vollständig ausformulierte Hintergründe. Dabei soll nicht unterschlagen werden, dass es durchaus Vorgänger gab, die zumindest in einzelnen Bildern eine bildfüllende Einbettung des Geschehens vorgenommen haben.

Alchemische Theorie und Praxis wurden durch Merians allegorische Bilder in die reale, irdische Welt gebannt: der Hintergrund der Bilder ist zugleich der lebensweltliche Rahmen der allegorisierten Vorgänge. Merians Allegorien pflanzen die bildlich dargestellten Naturgesetze der Alchemie in die Natur ein, in die sie gehören. Alchemie ist eine Naturwissenschaft, mehr noch die Wissenschaft von den *Geheimnissen der Natur*.<sup>45</sup> Zusätzlich zum alchemischen Motiv schaffte Merian durch seine konsequente Einbettung der Allegorien in einen naturalistischen Hintergrund die bildliche Umsetzung der Vorstellung, dass Alchemie die Natur imitiere. Seit Merians alchemischen Buchillustrationen ist die Alchemie im Bilde keine reine Buchwissenschaft, keine bloße Laboratoriumsübung mehr, sondern ein Naturphänomen im wörtlichen Sinne – genauer in diesem Fall im bildlichen Sinne.

42 Hofmeier/Luczak 2016, S. 24-25 Proportionen; 57 und 135 (F1) Tuchfärber; 84-87 Menschen.

43 *Kosmogramm* oder *Weltlandschaft*; Mylius 1618/1620; ▶ Wagner, S. 247-262.

44 Zu alchemischen Handschriften als Vorlagen Merians ▶ Zotov, S. 219-233.

45 Mustergültig verbildlicht durch *Frau Natur* verfolgt vom *Alchemisten* in Maier 1618a, E. 42; Hofmeier 2017, S. 12-15; anders umgesetzt Thurneysser, 1570, #IV, Thurneysser 1574, S. 26; Hofmeier 2007b, S. 26 *Frau Heimlichkeit* im verschlossenen Raum.

In der *Atalanta* (Embleme, E. 1-50) lassen sich verschiedene Bildkompositionen unterscheiden.<sup>46</sup> Es soll keineswegs behauptet werden, Merian habe die Kompositionsmuster erfunden, denn in der Tat waren sie auch schon in den Vorläuferdrucken vorhanden. Auch entsprach die Ausgestaltung von Hintergründen zu detailreichen Landschaften dem allgemeinen Geschmack der Zeit: »Als die Druckgrafik Landschaftsmotive als neues Thema entdeckte, erwies sich die Radierung hierfür als kongeniale Technik.«<sup>47</sup> Neu bei Merian ist die Komplexität der Bildkompositionen und die Rolle des Hintergrunds als Informationsträger.

Es lassen sich drei Arten des Hintergrunds ausmachen: *Fläche*, *Umgebung* und *Landschaft*. Würde man als Betrachter ins Bild treten, so könnte man bei der *Fläche* alles Gezeigte auf Armeslänge berühren, in der *Umgebung* alle dargestellten Dinge (außer der Aussicht durchs Fenster) in wenigen Schritten erreichen, während man zum Erwandern der *Landschaft* einige Zeit aufwenden müsste. Alle Bilder weisen zwischen dem zentralen Motiv, der figürlichen oder szenischen Handlung, und dem Bildrand einen Hintergrund auf. Bei der *Fläche* fokussiert der Bildausschnitt auf das Motiv. Die *Umgebung* besteht aus einem in sich geschlossenen Aktionsraum, ob die Begrenzung durch Natur (Waldlichtung, Hecke) oder Architektur (Innenraum, Platz) gegeben wird, ist kompositorisch einerlei. Erst die letzte Art verfügt über *Landschaft* im eigentlichen Sinn.

Art	Hintergrund	Embleme <i>Atalanta</i>
<i>Fläche</i>	auf Armeslänge	29, (33), (45)
<i>Umgebung</i>	wenige Schritte	3, 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 28, (33), 38, 41, 44, 48, 49, 50
Übergang		4, 6, 17, 27, 34, 35
<i>Landschaft</i>	bis zum Horizont	1, 2, 7, 12, 13, 19, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 42, 43, (45), 46, 47

Eine allegorische Figur auf beschränkter *Fläche* liegt nur beim *Salamander* vor (E. 29), der auf einem Feuerbett in Rauchschwaden gehüllt wie ein Schmuckstück in der Samtschatulle wirkt. Als Inspiration für eine zentrale Hauptfigur in thematisch passender, graphisch ausgearbeiteter Fläche kommen zwei Bilder bei Thurneysser in Frage: der männliche *Geist* und die weibliche *Seele* stehen jeweils inmitten eines Strahlenglanzes, der

46 Maier 1618a; Maier 1708; Wüthrich 1964; Jong 1969; Hofmeier 2007a, S. 392-395 Verzeichnis der Sinnbilder.

47 Althaus 2008, S. 96 Druckgrafik; Gaudio 2020 Landschaft zur Beruhigung der Augen. Zur Umgebung in alchemischen Bildern Gamper/Hofmeier 2002, S. 86-89.



beim *Spiritus* von Rauschschwaden umrankt, bei der *Anima* von geradezu hypnotischer Wirkung ist (Fig. 3 b).<sup>48</sup>

Die Darstellung des auf seiner Bahre gerösteten zweiköpfigen Hermaphroditen ist kompositorsich selbst ein Zwitterwesen, nicht reine *Fläche*, nicht ausgefeilte *Umgebung*: nur schemenhaft sind im Feuerschein Felsen und einige Bäume unter dem nächtlichen Himmel mit Mondsichel erkennbar (E. 33).<sup>49</sup> Die diagonale Ausrichtung des liegenden Hermaphroditen ist insofern originell, als zuvor nur liegende oder stehende, horizontale oder vertikale Exemplare vorkamen – diagonal im Bild liegen außer dem Hermaphroditen noch Adonis, Osiris, König und Drache mit Frau (Fig. 14-15).<sup>50</sup> Die beiden Hermaphroditen von der Hand Merians sind ikonographisch ungewöhnlich. Ob tot und geröstet in der Nacht oder breitbeinig als *Rebis* auf zwei Hügeln stehend (E. 38, Fig. 10), vor denen sich Hermes und Venus umarmen, sind nicht ihre zwei Geschlechter, sondern die zwei Köpfe ohne Krone, bemerkenswert. Die überwiegende Mehrheit zuvor gedruckter Hermaphroditen in der Alchemie erschien zweigesichtig (bifacial) aber nicht zweiköpfig (biceps). In der *Pandora* trug der Hermaphrodit zwei Gesichter an einem Kopf unter einer Krone, ebenso im *Rosarium* – abgesehen von zwei Ausnahmen in der Basler Serie, wo ein zweiköpfiger Hermaphrodit erschien (Fig. 3 a). In Holzschnitten zum *Splendor* und zur *Aureliae* trat zuvor ein Hermaphrodit mit zwei ungekrönten Köpfen auf und für diese Darstellungsweise entschieden sich Merian sowie nach ihm die meisten Zeichner und Stecher; etwa Balthasar Schwan für seine Neuinterpretation des *Rosarium* von 1622 sowie die getreu nach der *Aureliae* gestochenen Kupfer im *Viridarium*.<sup>51</sup> Mit der Zweiköpfigkeit seines Hermaphroditen folgte Merian treu Maiers Text, der ausdrücklich vom zweiköpfigen (biceps) Androgyn oder Hermaphrodit spricht: *den Rebis erkennen oder den zweyköpffigen Androgynum, das ist, Hermaphroditum und gleich wie der Hermaphrodit, der an einem Leib 2. Köpff und doppelte Glieder hat.*<sup>52</sup>

48 Völlnagel 2012, S. 158, 160-161 Abb. 127 E. 29 farbig; Thurneysser 1574, S. 79 *Spiritus*, 92 *Anima*; Hofmeier 2007b, S. XLII-XLIII, 79, 92; oder Dariot 1557 Titelvignette.

49 Völlnagel 2012, S. 162 Abb. 128 E. 33 farbig; 165 Abb. 131 E. 38 farbig.

50 Diagonale Figuren mit Ausrichtung und Kopfende (!), E.: 31!, 33!, 41!, 44! und 50!.

51 Holzschnitt, zweiköpfiger Hermaphrodit: Basler *Rosarium* Bild 7 und 14 (Fig. 2 a); *Splendor* in *Aurei velleris* 1599, S. 25 und *Aurei velleris* 1600, S. 37; *Aureliae occultae* 1613, S. 57 und *Occulta philosophia* 1613, S. 56; Beispiel ausserhalb der Alchemie Reusner 1581, S. 136, III.25; Kupferstiche nach *Aureliae occultae* bei Lucas Jennis: Stoltzius von Stoltzenberg 1624a und Stoltzius von Stoltzenberg 1624b, Fig. 97; Balthasar Schwans *Rosarium* in: Mylius 1622, S. 243 fig. 8; 262 fig. 9f.; 281 fig. 13f.; 300 fig. 17, außer fig. 14 jeweils mit zwei Kronen; wieder in Stoltzius von Stoltzenberg 1624a und Stoltzius von Stoltzenberg 1624b 1624a, fig. 68-70, 73f., 77.

52 Zweiköpfiger (biceps) Hermaphrodit: Maier 1618a, E. 33 und 38; Wüthrich 1964, S. 141, 162f.; Hofmeier 2007a, (S. 97, E. 33 *zweygestalte Mensch*), S. 228f. E. 38 zweiköpfig.

Wie von der Überlieferung verlangt, ist bei Merians Hermaphrodit die rechte Seite im Bild weiblich, die linke männlich, respektive heraldisch und biologisch gesehen umgekehrt. Diese Seitenverteilung geht auf den ebenso alten wie falschen Glauben zurück, die Gebärmutter sei mehrzellig, wobei in den rechten Zellen männliche, in den linken weibliche Embryonen heranwachsen – in der Mitte Hermaphroditen.<sup>53</sup>

Weit über den Hermaphroditen hinaus hat die Anordnung links männlich und rechts weiblich in Bildern der Alchemie nahezu universale Gültigkeit bei Paaren von Menschen und Tieren. Auch die alchemischen (Liebes)Paare Merians sind gemäß dieses Prinzips angeordnet: *König und Königin*, *Ödipus und Jokaste*, *Sol und Luna*, *Hahn und Henne*. Das gilt auch für seine Löwenpaare auf dem Titelpuffer der *Atalanta* oder in der 4. Figur zu Lamspring, nicht aber für den Löwen und die geflügelte Löwin in Emblem 16 (► S. 136, Fig. 11). Ist die verkehrte Anordnung des letztgenannten Löwenpaars ein Versehen Merians oder ein Hinweis auf den Streit der beiden Löwen? Verkehrtherum – er rechts, sie links – liegen auch Frau und Drache im Grab (E. 50, Fig. 14) und steht Isis neben dem zerstückelten Osiris (E. 44, Fig. 15). Hebt hier vielleicht der Tod die normale Ausrichtung der Geschlechter auf? Vom *Kosmogramm der Alchemie* bis zu den Emblemen der *Atalanta* sind die Figuren entsprechend ihrer Geschlechter angeordnet – links männlich, rechts weiblich.<sup>54</sup> Nicht nur der Hermaphrodit oder Paare unterliegen besagter Anordnung, auch Landschaften entsprechen ihr.

Eine der älteste nach diesem Prinzip gestalteten Landschaften findet sich als Hintergrund des VITRIOL-Sterns in *Aureliae occultae*. Sie wurde nicht nur aus dem Originalholzschnitt in die Kupferkopie übernommen, sondern wanderte von der originalgetreuen Kopie in leicht abgewandelter Form in eine Darstellung des philosophischen Baumes.<sup>55</sup> Diese Möglichkeit der Migration einer Landschaft in ein neues Bild, beziehungsweise der Migration eines Motivs in eine bestehende Landschaft, gilt es bei der

53 Hofmeier 2014, S. 103f. Gebärmutter, 105-111 Bilder Hermaphrodit, 105 *Aurora consurgens* Hermaphrodit mit zwei Körpern, zwei Köpfen und drei Beinen; Thurneysser 1574, S. 162 *Sal solis*, viergeteilter Hermaphrodit im Zodiak, weibliche Seite links; Hofmeier 2007b, XLI Schema Zodiak, Jahreszeiten, Charaktere; 162 *Sal solis*.

54 Maier 1618, E. 4, 5, 11, 21, 23, 25, 30, 34, 38-40 Frauenfiguren rechts und Männer links; E. 20, 35, 41f., 44 zeigen Frauenfiguren links und Männer rechts, es handelt sich nicht um Liebespaare; E. 20 und 42 zeigen die personifizierte Natur; E. 2, 3, 22, 26, 50 weisen nur eine Frauenfigur auf. Merians Löwenpaare: Titelpuffer *Atalanta*, E. 16; Lamspring 1625, S. 91, 4. Figur; Klossowski de Rola 1997, S. 69 ill. 27; 79 ill. 45; 191 ill. 359 Merians Löwen.

55 Holzschnitt: *Aureliae occultae* 1613, S. 66 und *Occulta philosophia* 1613, S. 70 geht über in Kupferstiche: Stoltz 1624; Stoltz 1624a, S. 28, Fig. 105; dieselbe Landschaft in Mylius 1622, S. 316 und 365; Valentinus 1625, S. 28 oder *Dyas chymica* 1625, S.28; *Musaeum hermeticum* 1625, S. 269. Chodorowski 2023, ► S. 46, Fig. 6.

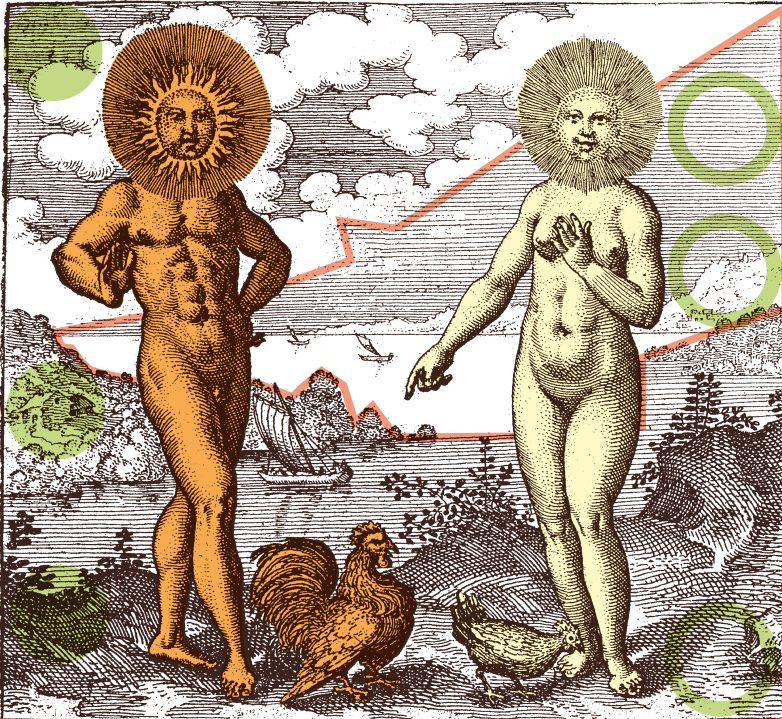


Fig. 9  
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
30, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, *Sol und Luna*  
brauchen sich wie Hahn und  
Henne.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007, S. 195.

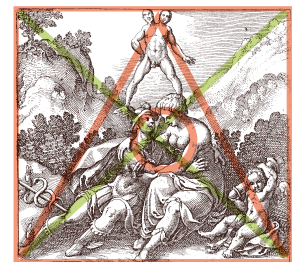
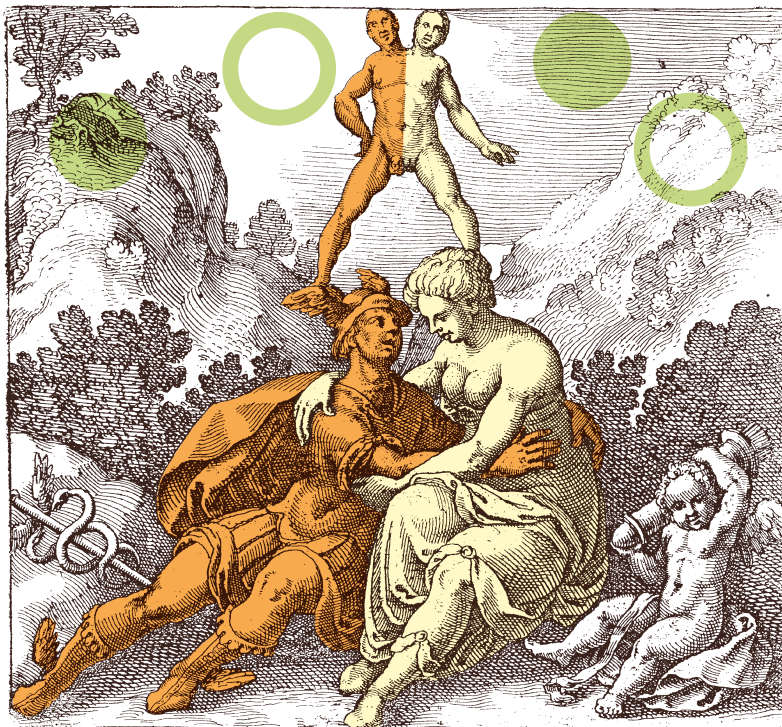


Fig. 10  
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
38, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, der Hermaphrodit  
entsteht aus seinen Eltern  
Hermes und Aphrodite/Venus  
(zum Zwitter wurde er durch  
die Umarmung der Naiade  
Salmacis).

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 227.  
► S. 175, Fig. 4.

Betrachtung von Merians Hintergründen in Erinnerung zu behalten. Viele seiner Umgebungen fallen durch ihre bestechende Ähnlichkeit auf. Bevor man Merian Fantasielosigkeit oder Faulheit bei der Wahl seiner wiederkehrenden Hintergründe unterstellt, sollte hinter diesem Vorgehen eine Absicht in Betracht gezogen werden.

Der Dichotomie männlich-weiblich entspricht nicht nur der Gegensatz zwischen rechts und links, sondern noch komplexer, die Gegenüberstellungen von hell und dunkel sowie Tag und Nacht. Dabei verkörpern *Sol* (Sonne, Tag, dunkel, männlich, links) und *Luna* (Mond, Nacht, hell, weiblich rechts) das Paradox der Entsprechung dunkel = Tag und hell = Nacht. Sie sind also nicht »entweder oder«, sondern »sowohl als auch«, was der grundlegenden Natur der Alchemie entspricht, die vor scheinbar widersprüchlicher Logik nie zurückschreckt. Merian stand vor der Herausforderung, mit seinen beschränkten Mitteln – ohne Farben, lediglich in Schwarz und Weiß – die helle, silberne *Luna* in dunkler Nacht und den dunklen, roten *Sol* am hellen Tag darzustellen. Im Falle des Hermaphroditen hatte das Ganze auf engstem Raum zu geschehen, da die beiden Geschlechter in einer Figur vereint auftraten. Die einfache Lösung erscheint im *Kosmogramm*, wo die helle *Luna* in der Nachthälfte und der dunkle *Sol* in der Tageshälfte des Bildes stehen (S. 250, Fig. 1).

Für einige Embleme der *Atalanta* wählte Merian eine andere, konterintuitive, aber bestechende Lösung: er stellte nicht das dar, was ist – am Tag Helligkeit und in der Nacht Dunkelheit – sondern das, was der Betrachter sieht – am Tage erscheint alles klar und detailliert, in der Nacht ist wenig bis gar nichts erkennbar. Somit ist die Nachtseite heller und die Tagseite dunkler gestaltet, was Merian ermöglichte, *Luna* in optisch hellerem Umfeld und *Sol* in optisch abgedunkeltem Umfeld zu zeigen, womit ihre alchemische Polarität von hell und dunkel auch im Hintergrund gespiegelt war.

Der Himmel in Emblem 30 ist diagonal gespalten in eine bewölkte Tagesseite und eine Nachtseite, wo keine Wolken sichtbar sind (Fig. 9). Die Schraffur zwischen den Wolken ist dicker als die lichte Schraffur rechts im Bild, was optisch zu einer dunkleren linken Seite führt. Gemeint ist das pure Gegenteil, denn nachts ist weniger sichtbar, daher fehlen auf dieser Seite die Wolken, während zwischen den Wolken der »blaue« Himmel des Tages strahlt. Nach demselben Gestaltungsprinzip sind die Elemente der Landschaft links kräftig, dunkel gearbeitet und verlieren sich rechts schemenhaft in der Nacht. Gemäß dem Grundsatz *wo Licht ist, ist auch Schatten* gestaltete Merian die Tagesseite mit kräftigen Strichen. Die Nacht ließ er dagegen, graphisch dünn und optisch hell stehen. So ist der weiß belassene Meerestreifen auf Hüfthöhe der Figuren als silbern



glänzende Wasseroberfläche bei Nacht und die schraffierte Bucht auf Kniehöhe als welliges Wasser bei Tag zu lesen. Ob der etwas dunklere (mit mehr Binnenzeichnung) gehaltene *Sol* auch im Vordergrund auf schwärzerem Grund steht als die hellere *Luna*, ist Ansichtssache. Optisch irritierend ist der Sprung in der Wasserschraffur zu beiden Seiten *Lunas*; am Übergang von Tag und Nacht. Selbst Hahn und Henne halten sich an die Anordnung der Geschlechter; als graphische Vorlage könnten ein Emblem Nicolas Reusners gedient haben oder die Hühner der *Aurora consurgens*. Sprachlich geht das Diktum von Hahn und Henne auf die arabischen Alchemisten Avicenna und Senior Zadith zurück, von wo es unter anderem in das *Rosarium* gelangte.<sup>56</sup>

Die drei Szenen zur Geburt des Steins in Emblem 34 (Fig. 11-12) entsprechen den Maximen der *Tabula smaragdina*, wonach der Stein im Wasser gezeugt, an der Luft geboren und von der Erde genährt wird, welche bereits in den Emblemen 1, 2 und 23 dargestellt waren. Die fünf im Bild sichtbaren Figuren sind die drei Akteure *Sol*, *Luna* und *Lapis*, von denen *Luna* und *Lapis* je zweimal auftreten, letzterer einmal als Säugling. In der ersten Szene stehen *Sol* und *Luna* im Wasser vor einer Höhle, wobei seine Beine deutlich unter Wasser sichtbar sind. Grafisch entspricht das den schwarzen Figuren auf

< Fig. 11  
Rekonstruktion der Kupferplatte zu Emblem 34 (Fig. 12),  
spiegelverkehrt mit verkehrter  
Verteilung von Hell und Dunkel.  
Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 211.

> Fig. 12  
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
34, aus: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, 1617, *Sol* und *Luna*,  
Geburt des *Lapis*. Hell und  
Dunkel teilweise optisch verkehrt  
– *Luna*/Nacht hell und *Sol*/Tag  
dunkel.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 211.

<sup>56</sup> *Rosarium philosophorum* 1550, S. 46, Zitat von Senior; Telle 1992, S. 46; Hofmeier 2014, S. 32, 34, 208; Abt/Madelung/Hofmeier 2003, S. 33.10, 51.15, 151.8 Muhammad ibn Umail (Senior); Hofmeier 2007a, E. 2, 4, 30 und Index; Reusner 1581, S. 68, II,10 Bild Hahn rechts und Henne links; Celsi 1572, S. 153 Avicenna, *De anima*, Dict. V, cap. XXII.

schwarzem Grund in einigen Retorten des *Donum*.<sup>57</sup> Ihre Anordnung der Geschlechter entspricht der üblichen: links der Mann und rechts die Frau, wie das schon in einem Emblem Reusners der Fall war.<sup>58</sup> Die Aufteilung des Bildes in eine Tag- und Nachtseite wird durch die zweite Szene mit der Luftgeburt im Wolkenbett erschwert. Dennoch scheint eine Trennlinie zwischen Tag und Nacht auch hier, wie in Emblem 30, grob diagonal zu verlaufen, was angesichts der identischen Akteure und des Themas sinnvoll ist. Hier nutzte Merian doppelte Schraffur für die Nacht und einfache Schraffur oder leere Flächen für den Tag und musste zur Gliederung der Felsen zusätzliche helle und dunkle Passagen einsetzen, deren Anordnung dennoch kein Zufall ist: *Sein Aufgang oder Geburt also ist die weisse Farb, welche auff denen Spitzen derer Bergen, das ist, in der Lufft oder in dem Helm zu sehen und zufinden ist.*<sup>59</sup> Nicht nur ist über der dunklen Quellgrotte, der höchste Fels auch der hellste im Bild, rund um die Gebärende drängen sich zudem schneeweiße Wolken. Für die dritte Szene, der Ernährung des Lapis durch die Erde übernahm Merian die Figur des *Sumpfmanns* aus dem *Splendor*.<sup>60</sup> Eine Variation zur Entstehung des Hermaphroditen bietet Emblem 38. Im Vordergrund umschlingen sich Mercurius und Venus alias Hermes und Aphrodite, von denen der Hermaphrodit seinen Namen, nicht aber seine Zwittergestalt erhielt. Zwecks fruchtbarer Anwendung mythoalchemischer Allegorien rund um den Hermaphroditen, wurde dieser Umstand gerne übergangen – Maiers Text zum Bild ist ein leuchtendes Beispiel gelehrter Desinformation, der vielleicht auch Merian aufgesessen ist. Aus dem Liebespaar ergibt sich die Teilung des Bildes in eine rechte, männliche und eine linke, weibliche Hälfte, die zugleich Tag und Nacht entsprechen. Nichts wäre einfacher gewesen, als die rechte, lunare Seite unter heftigem Einsatz von dicken Schraffuren in Nacht zu verwandeln. Hier leuchtet links des breitbeinigen Hermaphroditen ein schneeweißer Tageshimmel, dem rechts ein mittels Schraffur verdunkelter, nächtlicher Himmel gegenübersteht; direkt um den Zwitter scheint auch die Tageszeit diffus. Doch die Berge weisen die umgekehrte Tönung auf, nämlich

57 Limbeck 2014, S. 252 Abb. 112 und 115 knapp sichtbare schwarze Figuren auf schwarzem Grund, Hintergrund und Figuren mit verschiedenen Farben gemalt; Völlnagel 2012, S. 58f. Abb. 33-36 Erklärung der schwarzfigurigen Malerei; *Donum dei* Holzschnitt (Fig. 2b-c); Seegers 2014, S. 180f., Abb. 1 und Kat. 77 für Bildzitat aus E. 34 in Sigmar Polkes Gemälde *Conjunctio*, 1983.

58 Reusner 1581, S. 136, III.25, zweiköpfiger Hermaphrodit.

59 Maier 1708, E. 34, S. 102; Hofmeier 2007a, E. 34, S. 213.

60 *Splendor solis* 8. Bild, Sumpfmann: *Aurei velleris* 1599, S. 23; *Aurei velleris* 1600, S. 34. Biedermann 2006, S. 118f. E. 34 mit Bezug zu, 116f. E. 23; Völlnagel 2012, S. 162 Abb. 129 Emb. 34 farbig; Gehrisch 2021b.

schattig dunkel im Tageslicht und schemenhaft hell in der Nacht.<sup>61</sup> Wie in Emblem 30 (Fig. 9) entschied sich Merian dafür, die weiblich-nächtliche Seite optisch hell zu halten und auf der männlichen Hälfte Tageslicht durch Schatten dunkel zu zeichnen. Zusätzlich durchdringen sich helle und dunkle Passagen auf allen Bildebenen. Ob Wolken, Felsen, Gebüsche oder die göttlichen Figuren, alles geht ineinander über (Fig. 10).

In etlichen Emblemen sind die Umgebungen derart ähnlich, dass ein identischer Schauplatz und somit die Absicht eines Verweises auf ein anderes Emblem anzunehmen sind. Gleiches lässt sich für gegensätzliche Motivpaare in kompositorisch ähnlichen Umgebungen vermuten. Die an Beccafumis Werkstätten Vulcanus' und Thurneyssers Wirkräume erinnernden Embleme sind kompositorisch ähnlich und inhaltlich komplementär; zweimal ist eine Frau, zweimal ein Mann am Werk. Dunkle, geschlossene Räume des Palastes beherbergen den todgeweihten König Osiris sowie den genesenden König.<sup>62</sup>

Jeweils in einer Parklandschaft mit antiken Ruinen liegt der Drache, der seinen eigenen Schwanz fressen muss (Uroboros) und der Drache, der die Frau tötet und dabei selbst umkommt (E. 14 und 50; Fig. 13 und 14). Das zentrale Motiv von Tod und Zerfall wird durch die antiken Ruinen der Umgebung betont.<sup>63</sup> Offensichtlich handelt es sich um dieselbe Umgebung aus einem leicht veränderten Blickwinkel, in der sich der Drache nicht von der Stelle gerührt hat. Auf einer Lichtung in Emblem 14 beißt sich der zum Kreis gebogene Drache unter wolkenlosem Himmel in den Schwanz. Den Hintergrund bilden von links nach rechts eine zerfallene Mauer, ein kleiner mittig platzierter Rundbau direkt über dem Drachen und zwei übereinander stehende Bögen, die Vegetation steht im vollen Saft. In Emblem 50 ist der Standpunkt des Betrachters nach rechts und einige Schritte vom Geschehen weg verschoben. Dadurch ändert sich der Hintergrund, der nun mehr Details enthüllt. Außerdem sind am Himmel Wolken aufgezogen. Am linken Rand steht noch immer die zerfallene Mauer, man sieht nun, sie wird von einem Bogen durchbrochen und einem Säulenstumpf überragt. In der Mitte des Hintergrunds, über den beiden Figuren im Grab, stehen zwei Obelisken über zwei Bögen, rechts von ihnen ragen drei verdorrte Baumstämme aus dem dichten Wäldchen. Am rechten Bildrand sieht man anstelle der beiden Bögen (E. 14) nun

61 Schömann 2021, weist auf »hell-dunkel-Effekt« rund um den *Rebis* hin; Völlnagel 2012, S. 165 Abb. 131 E. 38 farbig, ganzer Himmel hellblau, Kolorierung macht Merians monochromes Bild um eine wichtige Information ärmer.

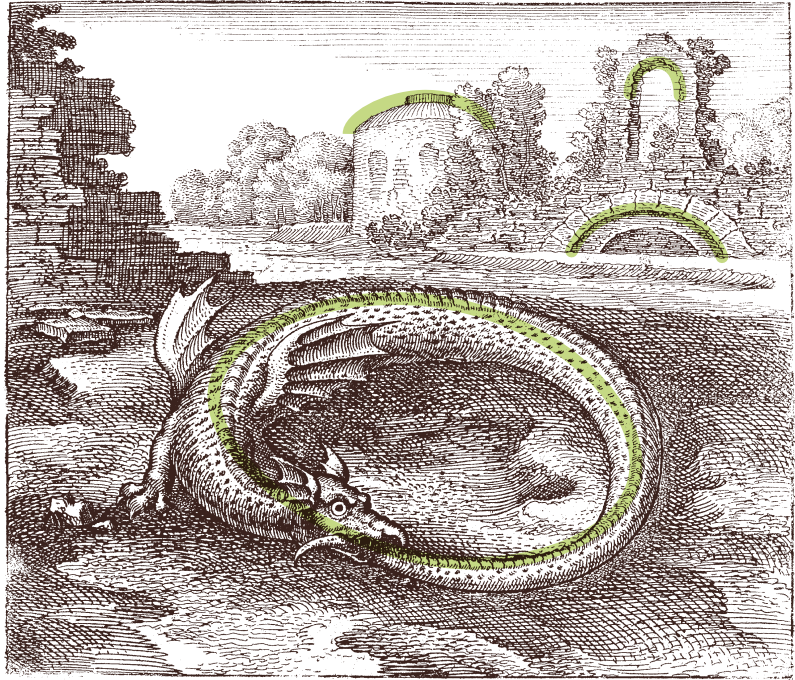
62 Ähnlicher Schauplatz auf E.: 3, 15, 18, 22 Werkstätten; 7, 12, 43 Fels; 14, 16 (► S. 136, Fig. 11) und 50 (Fig. 13-14) »Park«; 44 (Fig. 15), 48 Palast des Königs.

63 Völlnagel 2012, S. 154f., Abb. 122, E. 14 farbig.

**Fig. 13**  
 Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
 14, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, Drache muss sich  
 selbst auffressen.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 131.

► S. 196, Fig. 17.



einen wuchtigen Rundbau aus zwei übereinander angeordneten Arkaden mit drei und vier Bögen – das Gebäude ist nur etwa zur Hälfte sichtbar.<sup>64</sup> Vor dem Gebäude, fast am Rand des Grabes steht ein doppelter Baumstrunk, aus dem bereits wieder Blätter austreiben – eine Anspielung auf das Hauptmotiv. Dort, in der viereckigen Grabgrube, umwindet der geflügelte Drache die Frau, wodurch sie gemeinsam sterben und durch ihren Tod die Voraussetzung für neues Leben schaffen. Hinweise auf Tod und Zerfall hat Merian, außer mit den Ruinen auch mit drei abgestorbene Bäumen, dem Baumstrunk (zwei in einem) und einem Säulenstumpf eingearbeitet. Auch numerisch bietet die Umgebung eine Vielzahl von Indizien: ein, zwei, drei und vier Bögen; eine Säule, zwei Obelisksen über zwei Bögen; ein zweigeschossiger Rundbau mit insgesamt sieben Bögen; zwei Wesen im Grab und zwei Baumstrünke. Geometrisch ist die viereckige Grabgrube umgeben von dreieckigen Obelisksen, (halb)runden Bögen und einem Rundbau. Nimmt man noch Maiers Erklärung des Emblems hinzu, ist klar, dass unter anderem auf die *Quadratur des Kreises*, die Vereinigung der Gegensätze, die Gewinnung des Steins und die

<sup>64</sup> Eine spätere Umsetzung dieses Motivs: Gamper/Hofmeier 2002, S. 36-37; Hofmeier 2007a, S. 43 optisch ähnliche Rundbau (Amphitheater) und bewaldeter Hügel.





**Fig. 14**  
 Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
 50, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, Drache und Frau  
 im Grab mit geometrischen  
 Hinweisen auf *Quadratur des*  
*Kreises*.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 275.

► S. 197, Fig. 18.

vier Elemente angespielt wird. Anspielungen in Text und Bild verweisen unter anderem auch auf Emblem 39 (Fig. 16), wo dieselben Themen und teilweise dieselben Details (Obelisken, Baumstrunk in der Nähe von Toten) vorkommen.<sup>65</sup>

Nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Dimension ist in Merians Alchemie nicht dem Zufall überlassen. Es wäre fahrlässig im Kontext der Alchemie mit ihrer Fixierung auf Astrologie und Zeitmessung bildliche Hinweise auf den Aspekt der Zeit zu ignorieren.<sup>66</sup> Merians Allegorien können Jahres- oder Tageszeiten festhalten, die wiederum in engem Bezug zu alchemischen Prozessen stehen – die Tag- und Nachthälften des Himmels sind das deutlichste Beispiel. Dass Merian, sei es durch seine zwölf Monatsblätter, sei es durch verschiedene Bilder nächtlicher Szenen mit der Darstellung von Zeit und Zeiträumen vertraut war, ist hinlänglich bekannt. Sein genialster Wurf ist aber wohl die Komprimierung eines Narrativs, das in älteren Werken eine ganze Bildserie beanspruchte, in ein einzelnes Bild. Genauer gesagt ein Bild, das mehrere

<sup>65</sup> Anspielungen in E. 50 weisen auf die Embleme: 14, 21, 39.

<sup>66</sup> Gehrisch 2021b »verschiedene narrative Ebenen«; Kroll/Pape 1978.

Szenen eines Narrativs enthält – ein sogenanntes Simultanbild.<sup>67</sup> Formal entwarf Merian dadurch Bilder, die funktional einem modernen Comic gleichen. Angesichts des prozessualen Charakters der Alchemie sollte man, anstelle des Simultanbildes, wie in der Kunstgeschichte üblich, eher von einem sequenziellen oder kinematographischen Bild sprechen (E. 23, 24, 25, 34, 39, 44, 48). Während die alten Bildserien – Janus Lacinius, *Rosarium* – noch eine Reihe von Bildern benötigten, um ihre Geschichte zu erzählen, brachte Merian denselben Inhalt in ein oder zwei Emblemen unter, was theoretisch eine Platzersparnis dargestellt hätte.

Platz zu sparen war weder die Intention Merians noch die seiner Verleger, setzte der Künstler doch dieselben oder ähnliche Inhalte derart verdichtet nicht in nur einer, sondern in verschiedenen Allegorien um. Die luxuriöse Ausstattung mit üppigen 50 Stichen spricht bei der *Atalanta* wie auch anderen Drucken des Verlags gegen Sparsamkeit. Vielmehr hat Merian schlicht das Vokabular seiner alchemischen Bildsprache derart massiv erweitert, dass er herkömmliche Serien auf einzelne Bilder kondensieren konnte, um dann das Narrativ in ›anderen Worten‹ erneut umzusetzen.

Bei manchen alchemischen Allegorien Merians gilt es demnach, nicht nur der Szenerie und den Akteuren Aufmerksamkeit zu schenken, sondern auch der zeitlichen Ebene des Dargestellten. So können mehrere zeitraubende Phasen eines alchemischen Prozesses von Merian in ein Bild gebannt werden.

Emblem 44 zeigt neun Figuren verteilt auf drei Szenen des *Osirismythos*. Im Vordergrund stehen drei Herren – derjenige am rechten Bildrand ist Typhon (Seth) – um einen Sarg, in dem eine vierte Person liegt, König Osiris. Hinten links liegt der zerstückelte Osiris am Boden, von seinem Mörder Typhon sind nur das rechte Bein und sein Schwertarm mit der Mordwaffe zu sehen. Isis, die Schwestergattin, stürzt entsetzt herbei. In der dritten Szene, oben rechts, steht der an seinem Turban zu erkennende Typhon mit einem seiner Genossen an einem Tisch. Zu beachten ist dabei, dass der ›gute‹ Osiris jeweils vollständig sichtbar ist, auch wenn er körperlich nicht ganz ist; der ›erböse‹ Typhon hingegen ist dreimal körperlich ganz, aber zweimal nicht vollständig zu sehen. Es ist kein Zufall, dass der Bösewicht Typhon zweimal optisch angeschnitten ist, Merian lässt ihn nur teilweise ins Bild treten, weil er im Text lediglich als (chemischer) Zusatz bezeichnet ist: *Die adjuncta oder Zusätze sind, Typhon, Python, Ape*.<sup>68</sup> Ebenfalls nicht zufällig ist der marode Palast des zerstückelten Königs Osiris, welcher sich in Emblem 48 beim genesenden

67 Simultanbild Merians Wüthrich 1963, S. 53, Nr. 57f. und Abb. 56a-b; Biedermann 2006, S. 118 »simultan« zu E. 34; Blümle 2013 Simultaneität.

68 Maier 1708, S. 133; Hofmeier 2007a, S. 252; E. 44, Synonymenlisten.

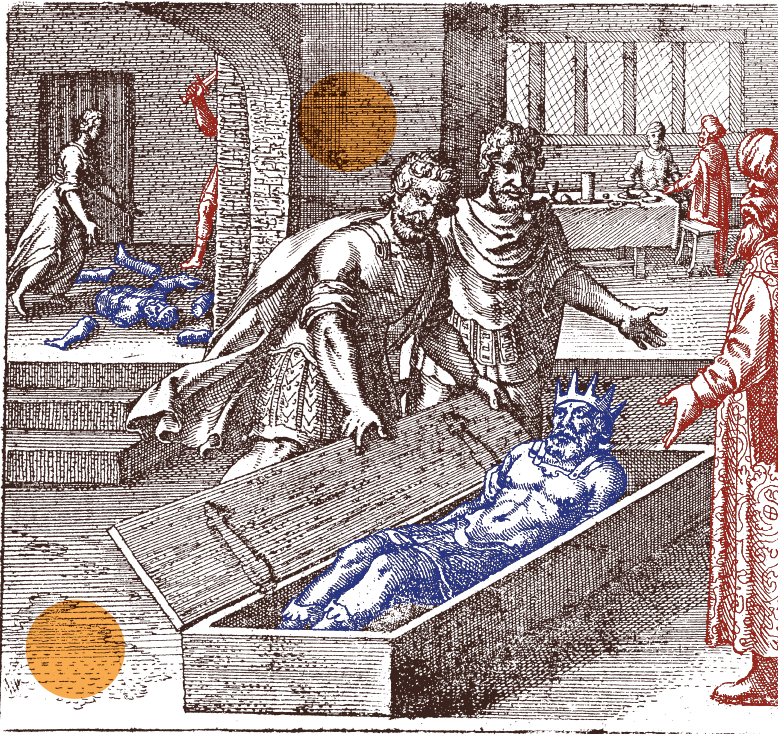


Fig. 15  
 Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
 44, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, Typhon ermordet  
 Osiris.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 251.

► S. 189, Fig. 10.

► S. 224, Fig. 3.

König in deutlich besserem Zustand präsentiert. Die in Emblem 44 dargestellten neun Figuren entsprechen nur fünf handelnde Personen des Narrativs. (Fig. 15)

In Emblem 39 ging Merian noch einen kompositorischen Schritt weiter. Die zehn im Bild sichtbaren Figuren gehören zu vier Szenen eines Narrativs und zu einer zusätzlichen Erzählebene. Doch der Reihe nach. Ödipus ermordet seinen ihm unbekanntem Vater Laios, den König von Theben (1. Szene, Mittelgrund rechts), ein Baumstrunk weist auf den Tod hin. Die Stadt Theben wird von der Sphinx bedroht, die Durchreisenden eine Rätsfrage stellt und sie bei falscher Antwort tötet (2. Szene, hinten Mitte). Es gelingt Ödipus, das Rätsel der Sphinx zu lösen (3. Szene, Mittelgrund links). Darauf stürzt sich die Sphinx zu Tode, im Gelände sind Felsklippen in ihrer Nähe zu sehen und erneut weist ein Baumstrunk auf den imminenden Tod des Ungeheuers hin. Gemäß der Prophezeiung erhält Ödipus die Krone Thebens und heiratet seine verwitwete Mutter Jokaste, die rechts von ihm steht (4. Szene, hinten rechts; die Anordnung entspricht der Geschlechteraufteilung beim Hermaphroditen). Die drei Figuren im Vordergrund gehören zur dritten Szene und stellen die ›Sprechblase‹ von Ödipus dar, der die Lösung zum Rätsel der Sphinx gibt: der Mensch in drei Lebensaltern. Mit geometrischen Formen auf der

Stirn, die der Anzahl ihrer Beine entsprechen, sind es: Kleinkind auf allen Vieren mit Viereck, erwachsener Mann auf beiden Beinen mit Halbkreis (*Zweieck/Hemisphaerium*) und der Greis am Stock mit Dreieck. Damit ist auch im Bild der im Text explizit genannte Verweis zur *Quadratur des Kreises* (Emblem 21) offensichtlich.<sup>69</sup> Die sieben Figuren der vier Szenen im Hintergrund sind je einmal Jokaste und Laios, zweimal die Sphinx und dreimal Ödipus. Im Vordergrund ist ein Mensch in drei Alterstufen zu sehen. Das Emblem inszeniert somit vier Personen und auf der Metaebene einen Darsteller in drei Zeitabschnitten. Dass über Theben (Ecke oben links) vier Vögel am Himmel auffliegen, ist erwähnenswert, weil Merian sonst selten Vögel als dekorative Elemente verwendete.<sup>70</sup> Zeitachsen sind zwei vorhanden, einmal die Dauer der *Ödipussage* und zum andern ein Menschenleben vom Säugling zum Greis. Alchemisch geht es um die paradoxe Zeugung des einen Steins, der aus zwei Gegensätzen, drei Prinzipien und vier Elementen entsteht. Selbst Theben im Hintergrund weist auffällig viele runde Bauten, viereckige Türme und zwei dreieckige Obelisken auf, welche die zwei Todesfällen der Geschichte symbolisieren. Die Darstellung der Zwei-, Drei- und Vierheiten aus denen das Eine entsteht, ist zu frappant, um zufällig zu sein. Selbst wenn einzelne Elemente – runde oder eckige Türme und die Rotunde – auch in anderen Emblem vorkommen, ist hier ihre Häufung und Anordnung signifikant. Ob Merian darüber hinaus auch mit der Anordnung der Szenen und den darin agierenden Figuren absichtlich Zweiecke (Halbkreise), Dreiecke und Vierecke bildete oder sich solche zwangsläufig durch die Dichte des Bildinhalts ergeben, sei dahingestellt. (Fig. 16)

Einige Spitzfindigkeiten in Merians Emblemen sind auch in architektonischen Elementen enthalten, die ohne den für Obelisken typischen Knick eher Pyramiden gleichen, durch Größe und Aufstellung jedoch eindeutig als Obelisken zu identifizieren sind.<sup>71</sup> Hier interessiert, ob Merian die exotischen Bauteile wahllos als Anspielung auf das alte Ägypten eingestreut hat oder ob sie zu den Lexemen seiner Bildsprache gehören. Spätestens seit Plinius' Bemerkungen über die beiden Obelisken auf den Marsfeld in Rom galt: *Beide enthalten Inschriften, deren Sinn eine Erklärung der*

69 *Quadratur des Kreises: Rosarium philosophorum* 1550, S. 62; Maier 1616a; Telle 1992, Bd. 2, S. 58; Akat/Geheimnisse der Alchemie 1999, S. 59–61, Bild 59; Hofmeier 2014, S. 117 Marginalie Schobingers (VadSlg Ms 394A, 45v) mit graphischer Zusammenfassung (Fig. 12 rechts).

70 Abgesehen von den grossen Vögeln in E. 7, 43, 46 finden sich kleine Vögel am Himmel nur in E. 23, 39, 47 jeweils in der linken oberen Ecke.

71 Henkel/Schöne 2013, S. 1222–1226, 1222 Anm. 1 »Die Gleichsetzung von Pyramiden und Obelisken ist allgemein in der Vorstellung der Zeit«; Obelisken als Dekor im Hintergrund sind für Embleme nicht ungewöhnlich, z.B. Reusner 1581, I.6, 13, 18, 21, 33; III.5, 14 (zwei Stück), 20, 25 (Hermaphrodit); [Sacra IV.]10, 19, 22 und Druckersignet Kolophon.

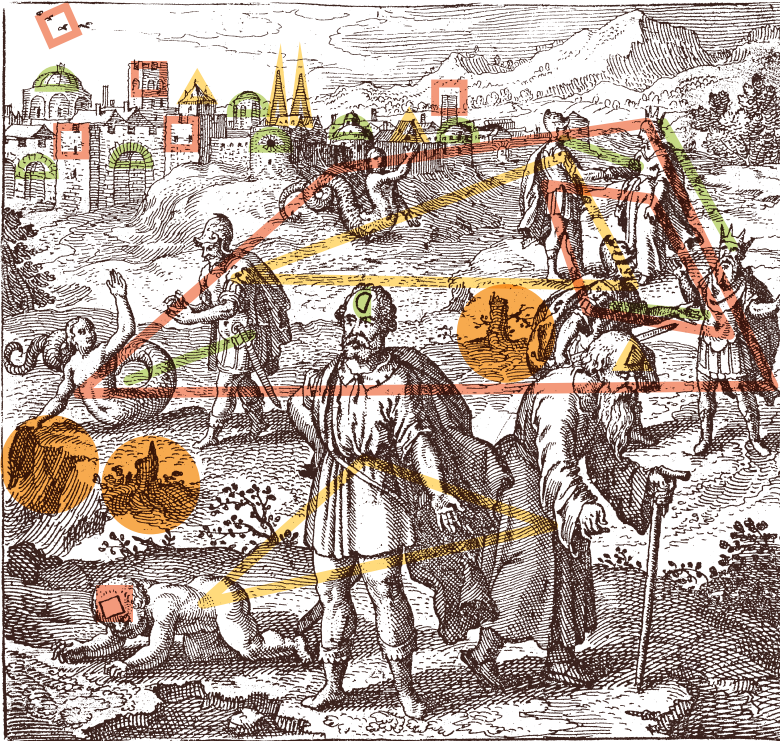
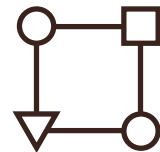


Fig. 16  
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem*  
39, aus: Michael Maier, *Atalanta*  
*fugiens*, 1617, Ödipus und Sphinx,  
Lebensalter.

*Quadratur des Kreises* nach  
Schobinger.

Bearbeitet nach Hofmeier 2007a, S. 231;  
Hofmeier 2014, S. 117 (rechts).



*Naturphilosophie der Ägypter ist.* Deshalb dürfen zwei Obelisken auf mythoalchemischen Titelblättern nicht erstaunen.<sup>72</sup> Anzutreffen sind Obelisken in fünf von Merians alchemischen Emblemen: je einer in Emblem 37 und 40, je zwei in Emblem 39 und 50 sowie gleich drei Stück in Emblem 27, dem *geheimen Garten*. Dort findet sich die verschlossene, viereckige Tür mit halbrunder (*Hemisphaere*) Supraporte, überragt von drei Obelisken. Vor der Tür steht ein Mensch ohne Füße, der durch seine fehlenden Glieder auf ein anderes Emblem verweist, in dem die Anzahl Beine oder Füße zentral ist und in welchem zwei Obelisken Theben zieren (E. 39). Die Erklärung zu Emblem 27 macht weitere Anspielungen, die den Leser unter anderem zu Emblem 39 lenken:

*Es ist betrübt, daß der Mensch mit seinen Händen und Füßen denen vierfüßigen Thieren gleichet, und noch betrübter, wann er gar die Füße mangelt, ... Diesen Schlüssel findest du ohnfehlbar in der Helffte (Hemisphaerio)*

72 Plinius, nat. hist. 36,71; Möller/Vogel 2007, Bd. 2, S. 522. Zwei Obelisken auf Titelblättern alchemischer Werke zur Deutung ägyptischer Hieroglyphen und der *Quadratur des Kreises*: Khunrath 1609 (mit Knick, echte Obelisken), Maier 1614; Lampspring 1625, Titelvignette (S. 218, Fig. 9).

*des Mitternächtigen Zodiaci, wann du nur die Signa und Zeichen wohl zu zehlen und zu unterscheiden.*<sup>73</sup>

Der Begriff *Hemisphaere* erscheint in der *Atalanta* in den Emblemen 39 und 50, jeweils im Zusammenhang mit den Zahlen 2, 3 und 4, mit Themen wie Heirat und dem Tod eines schlangenschwänzigen Wesen wie Sphinx oder Drache – jeweils mit zwei Obelisken im Hintergrund. Hinter dem Löwen in Emblem 37 steht links ein rauchender Vulkan und rechts auf einem schroffen Hügel ein Obelisk mitten unter anderen Bauten. Eben diese Kombination eines Vulkans und eines Obelisken präsentiert sich dem Alchemisten beim Blick aus dem Fenster in Thurneysers Bild *Feuer* oder *Tinctur* (Fig. 3 a).<sup>74</sup> Ausserhalb der Bilderwelt der Alchemie hat Merian deutlich seltener Obelisken verwendet als in den 50 Emblemen der *Atalanta* und das ebenfalls im Kontext von Tod und Verderben. Von 100 Emblemen bei Zingref zeigen lediglich zwei, von den 233 Bibelillustrationen lediglich drei Obelisken.<sup>75</sup> Während Landschaft und Architektur in den Illustrationen der biblischen Geschichten ausgesprochen europäisch anmuten, obwohl sie sich doch ausschließlich im Orient abspielen, sind die alchemischen Allegorien mit antikisierenden und orientalischen Bauwerken aufgeladen – passend zur Mythoalchemie. Merian verankert die orientalische *Bibel* genau so in der europäischen Lebenswelt ihrer gläubigen Leser, wie er die europäische Alchemie mit ihrer orientalischen Wurzeln verknüpft.

Für das Verständnis mancher Details in Merians allegorischen Bildern benötigt man entweder profunde Kenntnis alchemischer Texte oder alchemischer Praxis. Die Probe aufs Exempel machen Experimente, bei denen Maiers/Merians Vorgaben im modernen Laboratorium nachvollzogen werden. Müsste Merian im Bild zum *goldenen König und schwarzen Wolf* nicht auf die Darstellung eines Gewässers verzichten, da doch der trockenen Weg der Goldreinigung beschrieben wird (E. 24)? Die Vorlage zu Merians Bild, der erste der *Zwölf Schlüssel* Basilius Valentinus' jedenfalls zeigt Landschaft und Stadt, aber kein Gewässer wie er es zwischen

73 Maier 1708, E. 27, S. 80; Hofmeier 2007a, E. 27, S. 184f.

74 Thurneysser 1574, S. 112, 137; Hofmeier 2007b, S. 122, 137; Hofmeier 2012: s. 51 Scheibenschnitt für Thurneysser mit Pyramiden und Obelisken.

75 Wüthrich 1993a, S. 1-59 *Merianbibel*, Bild 11, 81 und 214; Abb. 19 und 20 Turm zu Babel. Meinhold 1965, S. 32 zwei Obelisken, Turm zu Babel, Völker zerstreut (Gen 11,8-9); 110 Obelisk (oder Kirchturm?), Samuel starb (1 Sam 25,1), Abigajil vor David, Nabal starb (1 Sam 25,38); 263 zwei Obelisken, Hananias und seine Frau Saphira starben (Apg 5,5-10); Zingref 1619, Nr. 48 *Säulen der Welt*, Nr. 93 *Grabmal Sardanapals*; je zwei Obelisken. Obelisk als eigenes Motiv in Fludd 1619, S. 47 (Tom. 2, Tract. 1, Sec. 2, Port. 3) *Ars memoriae*.

seine beiden Szenen (vorne beißt der Wolf den liegenden König, hinten verbrennt der König den Wolf) und die Stadt im Hintergrund legte.<sup>76</sup> Maiers Emblem 24 schildert den trockenen Weg der Goldreinigung mittels *Antimon*, der deutlich einfacher war, als der zuvor gebräuchliche, teurere nasse Weg mittels Scheidewasser. Merian symbolisiert den alten, nassen Weg durch eine prächtige Stadt jenseits des Flusses oder auf einer Insel im Hintergrund, während im Vordergrund, gleichsam präsenter, in der Gegenwart der neue trockene Weg begangen wird. Die bloße Darstellung eines Gewässers muss nicht zwingend eine Waschung, ein Wasserbad oder den nassen Weg der Alchemie bedeuten. Entscheidend ist bei Merian, wo im Bild das Gewässer liegt.<sup>77</sup> Man ist versucht – um bei der Metapher der Bildsprache zu bleiben – davon zu sprechen, dass sich Merian nicht mit Stichwortlisten begnügt und der Leser seiner Bilder auch auf die Satzstellung zu achten hat.

Merian hat Vokabular und Grammatik der alchemischen Bildsprache vor allem durch Ergänzung geprägt. Reger Gebrauch des Hintergrunds als Informationsträger und kinematographische Szenen sind Eckpfeiler der neuen Grammatik. Mythologische Figuren und Szenen erweitern das Vokabular, jedoch geht jede Sprachreform auch mit Verlusten einher. Welche kanonischen Motive hat Merian verschwinden lassen? Am offensichtlichsten ist das Fehlen von *Retorten* und *Alembiken*. Die Vorläufer *Donum* und *Splendor* platzierten das allegorische Geschehen im Innern großer Retorten, als ob sie die allegorisch repräsentierten Vorgänge noch in der realen Welt des alchemischen Labors verankern wollten (Fig. 2 c). In Reusners *Pandora* wie bei Thurneysser wimmelt es von Retorten auf Öfen, in der Hand des Alchemisten und sogar auf Bäumen.<sup>78</sup> Nicht einmal in den rudimentären Laboratorien Merians sind Retorten zu sehen, denn es handelt sich eher um Essen von Schmieden (wie bei Beccafumi) oder Küchen von Frauen, in denen vor allem Feuer brennt und Wasser kocht.<sup>79</sup> Die Destillation, die zuvor tausendfach durch Öfen und Geräte wie auch durch auffliegende Vögel oder kleine Seelen-Engelchen in zahllosen Bildern auftrat (Fig. 2 a), scheint bei Merian weitgehend zu fehlen. Hat er vielleicht eine andere Möglichkeit gefunden, die grundlegende Operation des Destillierens darzustellen? An Gewässern, die kreuz und quer durch seine Bilder und nicht selten über deren Ränder

76 Thölde 1602, 29 Basilius Valentinus, *Der erste Schlüssel*.

77 Gannon/Jäggy 2022 und Gannon/Jäggy 2023, S. 6 nasser Weg aus E. 24; Principe 2013, 137-171 Experimente nach *Zwölf Schlüsseln*.

78 Reusner, *Pandora* und *Splendor solis*; Thurneysser 1574, 12 von 16 Bildern mit Retorten, Bild 20 (S. 168) und 21 (S. 176) Retorten auf Bäumen; Hofmeier 2007a, S. XLII-XLV.

79 Maier 1618, E. 3, 10, 18, 22.

hinaus fließen, mangelt es nicht, ebensowenig an unterschiedlichen Wolkenformen. Oder liegt der Hinweis auf die Destillation in der Darstellung selbst? Ist doch eine bildliche Darstellung immer ein Destillat der Wirklichkeit.

Während zuvor Bildserien mehrheitlich alchemische Florilegien zierten, entwarf Merian für Michael Maier ein Florilegium der Bilder. Einen alchemischen Vorgang umkreisen nicht nur mehrere *Dicta* von Autoritäten, es umranken ihn zudem mehrere Bilder. Wie bei den Worten soll der unterschiedliche Blickwinkel das Verständnis fördern, wie bei den Sätzen zählt jedes noch so kleine Detail – erst gemeinsam ergeben sie das vollständige Bild des alchemischen Werks.