

Motivmigrationen und Bildtransmutationen

Von der Menagerie Kaiser Rudolfs II. in Merians *Alchemische Weltlandschaft*

Corinna Gannon

Matthäus Merians d.Ä. *Alchemische Weltlandschaft* bildet den Höhepunkt der in Frankfurt verlegten *Alchemica illustrata* und fasst die gesamte alchemistische Lehre visuell zusammen.¹ Diese von Polaritäten geprägte Landschaft ist von einer vielseitigen Fauna bevölkert: Ein Löwe stützt gleichsam einem Wappenhalter gemeinsam mit dem nackten Sol das anthropomorphisierte Symbol der Sonne. Der in einen Hirsch verwandelte Aktaion und Luna tun es ihnen auf der gegenüberliegenden Seite mit dem Mondsymbold gleich. Zu ihren Füßen haben jeweils ein Phönix und ein Adler schützend die Schwingen über vier Globen ausgebreitet, die die vier Elemente darstellen. Die vertikale Bildachse verläuft durch einen weiteren Löwen, dessen zwei Körper sich einen gemeinsamen, die *Quinta essentia* ausspeienden Kopf teilen. Auch das den Horizont einnehmende, kosmische Diagramm beinhaltet Tierfiguren. In der unteren Hälfte, zwischen Fixsternhimmel und den sieben Planeten, sind fünf Vögel auszumachen, die stellvertretend für alchemistische Prozessstufen stehen. Von links nach rechts versinnbildlichen sie die Transformation vom schwarzen Raben über den weißen Schwan, den Basilisken und den Pelikan bis hin zum roten, im Feuer wiedergeborenen Phönix. Das Lamm Gottes und die Taube des Heiligen Geistes vervollständigen den Kreis.

Die Bildsprache der Alchemie arbeitet mit einer Vielzahl von Sinnbildern. Einige Motive scheinen vertraut und beispielsweise der christlichen Bildsprache oder der Emblematik entlehnt. So sind der Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren,² oder

1 Böhme 2014. ► Wagner S. 247-262, S. 249, Fig. 1.

Ich danke Ivo Purš für hilfreiche Anmerkungen und Hinweise während des Entstehungsprozesses dieses Aufsatzes.

2 Schönberger 2018, S. 10f.

der Hirsch³ bekannte Bildformeln aus der christlichen Ikonographie. Löwe und Adler sind beliebte heraldische Figuren und die symmetrisch angeordneten Vögel rufen ornamentale Bildwerke, wie sie etwa Virgil Solis schuf, in Erinnerung.⁴ Bei näherer Betrachtung entziehen sich die vermeintlich bekannten Motive jedoch der gewohnten Bedeutung, denn den Alchemisten dienten sie als ›Decknamen‹.⁵ Ganz im Gegensatz zur modernen Chemie, die Vorgänge und Substanzen durch Elementsymbole, Strukturformeln oder Reaktionsgleichungen ausdrückt, fand die frühneuzeitliche Alchemie poetische Ausdrucksformen und kleidete die Prozesse in märchenhafte Erzählungen. Tiere bilden seit dem späten Mittelalter einen unerlässlichen Bestandteil in der alchemistischen Bildwelt und visualisieren nicht nur die Abfolge von Prozessstufen, sondern stehen auch stellvertretend für einzelne Stoffe⁶ oder veranschaulichen abstrakte Begriffe.⁷ Ebenso trug das Bestreben artifizierlicher Generation von Lebewesen zum Einzug der Fauna in die ›alchemistische Menagerie‹ bei.⁸ Bereits frühe bebilderte Handschriften, wie die *Aurora consurgens* (frühes 15. Jahrhundert), bedienten sich der Fauna und der Fabelwelt. Während im Buch der *Heiligen Dreifaltigkeit* und im *Donum dei* (beide 15. Jahrhundert) menschliche Figuren im Mittelpunkt der Bildwerke stehen, kulminiert die mit Tieren illuminierte Alchemie in der Prachthandschrift *Splendor solis* (16. Jahrhundert).⁹ Sie finden sich hier vor allem in der Bildfolge der sieben Planeten.¹⁰ Im Bauch einer gläsernen Phiole vollzieht sich Schritt für Schritt ein Veredelungsprozess, der den sieben Planeten unterliegt. Angefangen mit dem im geozentrischen Weltbild am weitesten entfernten Planeten, dem Saturn, und dem ihm zugeordneten Metall Blei, entwarf der unbekannte Illuminator für jede Stufe ein Sinnbild. Besonders anschaulich ist die zweite Stufe, die des Jupiters, welche den Kampf zwischen drei Vögeln zeigt. Ihr Gefieder hat die Farbe der alchemistischen Hauptfarben Schwarz (*nigredo*), Weiß (*albedo*) und Rot (*rubedo*). Der Pfau in

3 Kretschmer 2008, S. 187-189.

4 Virgil Solis, *Mancherlei Conterfectisches von Thierlein etc.*, Nürnberg 1557.
<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Vogelfries-Blatt-aus-der-Folge-»Mancherlei-Conterfectisches-von-Thierlein-etc.«/O1911.605/dco0101812>.

5 Principe 1998.

6 Vgl. *Atalanta fugiens*, Emblem 24, das die Reinigung des Goldes (König) durch das Antimon (Wolf) und das Feuer zeigt. Jong 2002, S. 186-190; Gannon 2022a; Gannon/Jäggy 2022. ▶ Gannon/Jäggy, S. 281-286.

7 Obrist 1982.

8 Eis 1964.

9 Zur illuminierten Alchemie: Völlnagel 2012, speziell zum *Splendor Solis*: Völlnagel 2004; Feinstein 2006; Skinner u.a. 2019.

10 Siehe beispielsweise das Manuskript in der British Library, Harley MS 3469, fol. 23r-29r.
<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7881>.

der Phiole untersteht wiederum dem Planeten Venus und symbolisiert hier das Kupfer, sowie die als Pfauenschweif (*cauda pavonis*) bezeichnete Farbabfolge, die der Stoff bei dieser sechsten Stufe annehmen muss.¹¹ Die druckgrafischen Bildwerke der *Alchemica illustrata* prägten vor allem die Kupferstiche und Radierungen Matthäus Merians d.Ä.¹² Auch er ließ sich für seine komplexen Bildfindungen, die von einer tiefen Kenntnis der Materie zeugen, oftmals von der Tierwelt inspirieren. Nahezu die gesamte ›alchemistische Menagerie‹ ist in einer Illustration zu Basilius Valentinus' *Duodecim clavibus* vereint (Fig. 1).¹³ Unter einem turmartigen Athanor befinden sich drei Register mit unterschiedlichen Tieren: im obersten ein bekrönter Löwe, gefolgt von einem ebenfalls bekrönten Adler und einem Basilisken, im mittleren ein Drache, ein Rabe und ein Pfau und im untersten ein Schwan und ein Pelikan. Während Merian sicher auf einen großen Fundus an Bildvorlagen zurückgreifen konnte und zahlreiche illuminierte, alchemistische Schriften studiert haben muss, so darf die zeitgenössische druckgrafische Bildproduktion aus anderen Kontexten nicht aus dem Blick geraten, denn bekannte Motive wurden ›recycled‹ und ›alchemisiert‹. So sind verwandte Tierdarstellungen nicht ausschließlich in alchemistischen Büchern zu finden, sondern auch in Tierfabeln, Tieremblem und Bestiarien. Schritt für Schritt fanden sie Eingang in Merians Weltlandschaften der Alchemie. Exemplarisch soll dies anhand illuminiertes und gedruckter Werke, die am Hof eines der bedeutendsten Förderer der Alchemie entstanden, nachvollzogen werden: der Hof Kaiser Rudolfs II. (1552-1612) in Prag.¹⁴

Für die druckgrafische Produktion zeichnete dort vor allem der Hofkupferstecher Aegidius Sadeler (1570-1629) verantwortlich.¹⁵ Mit den Worten Joachim von Sandrart, der 1622 bei Sadeler in Prag in die Lehre gehen wollte, sei die Kunst dieses *Phoenix unter den Künstlern*¹⁶ nie von jemand anderem in *höhere Würde gebracht*¹⁷ worden. Durch seine meisterhaften Reproduktionsstiche nach den Werken rudolfinischer Maler, wie Bartholomäus Spranger (1546-1611), Hans von Aachen (1552-1615) oder

11 Vgl. https://anthrowiki.at/Cauda_pavonis.

12 Neugebauer 1993a.

13 Erschienen in Maier 1618c, S. 76 und später in den *Vier Traßlätlein von dem grossen Stain* (1625). Vgl. Wüthrich 1972, Nr. 77, S. 95-97.

14 Purš/Karpenko 2016.

15 Zu Sadeler siehe: Limouze 1988; Limouze 1989; Limouze 1990.

16 Sandrart, 2008-2012, Bd. 3, S. 357; Limouze 1988, S. 190. Als *Phoenix* würdigte Karel van Mander auch den Maler und Kupferstecher Hendrick Goltzius (1558-1616). Vgl. Müller 1993, S. 72. Die Astronomen Johannes Kepler (1571-1630) und Tycho Brahe (1546-1601) wurden ebenfalls als *Phönixe* ihres Metiers ausgewiesen. Vgl. Schwarzenfeld 1961, S. 138.

17 Sandrart, 2008-2012, Bd. 3, S. 355.

Fig. 1
 Matthäus Merian d.Ä.,
 Alchemistische Menagerie unter
 einem Athanor, aus: Michael
 Maier (Hg.), *Tripus aureus*,
 Frankfurt a.M. 1618.
 Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ 1148.1.



Joseph Heintz (1564-1609), trug Sadeler maßgeblich dazu bei, den Stil der »Prager Schule«¹⁸ auch jenseits der Mauern des Hradschin bekannt zu machen. Sein Œuvre ist jedoch keinesfalls auf Reproduktionen beschränkt. Er schuf auch zahlreiche eigens konzipierte Bildwerke. 1608 erschien bei dem Prager Verleger Paul Sesse Sadeler's auf antiken Tierfabeln des Aesop basierendes *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier*

18 Zur »Prager Schule« siehe: Da Costa Kaufmann 1988; Reitz 2015, S. 32-55.



Fig. 2
Aegidius Sadeler, Titelblatt des *Theatrum morum*, Prag 1608.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

mit wahren historien zur lehr (Fig. 2).¹⁹ Derartige illustrierte Tierfabeln hatten seit Mitte des 16. Jahrhunderts Konjunktur. Erstmals hatte Gilles Corrozet 1542 die in der Emblematik typische dreiteilige Form mit Tierfabeln zu *Emblemfabeln* vereint.²⁰ 1567 erschienen Eduard de Denes *De warachtighe fabulen der dieren* mit 107 Radierungen von Marcus Gheeraerts d.Ä. (1520/21 bis ca. 1591).²¹ Nur 11 Jahre später folgte eine französische Ausgabe mit dem Titel *Esbatement moral des animaux*, für die ebenfalls Gheeraerts die Illustrationen lieferte.²² Sadeler griff für seine deutschsprachige Ausgabe auf diese Bildvorlagen zurück und übernahm für die insgesamt 139 Fabeln 124 Motive von Gheeraerts. 15 weitere Fabeln dürfen als Inventionen des Prager Kupferstechers gelten.²³ In ihrem Aufbau folgen diese Fabeln der klassischen emblematischen Dreiteilung in Lemma, Icon und Epigramm. Auf das etwa die Hälfte des linken Blattes einnehmende Bild folgt ein Dialog zwischen den dargestellten Tieren oder eine Beschreibung der Handlung in einem Knittelvers, die in einer Moral mündet. Auf der gegenüberliegenden, rechten Seite wird in Prosa eine inhaltlich passende, kurze Erzählung aus der Bibel oder aus antiken Texten wiedergegeben.²⁴ Die verbleibende freie Fläche diene dazu, so Sadeler in seinem Vorwort, dass *ein jeder nach seinem Lust und gefallen etwas zu annotiren*.²⁵ d.h. eigene Gedanken hinzufügen könne. Insgesamt ist das *Theatrum morum*, wie Paul J. Smith es formuliert:

»a kind of memory theatre, in which Aesopian writing (fable text), historical evidence (exemplum) and human morality (motto) are closely connected and, by the use of both illustrations and rhyme, anchored in the reader's memory.«²⁶

Exemplarisch sei die Fabel *Vom Einhorn und Widhopff* betrachtet (Fig. 3): In einer ländlichen, von Bauern bewirtschafteten Umgebung kommt es an

19 Kat. 333, in: Prag um 1600 1988, S. 434; Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen 1938; Landwehr 1972, S. 144, Nr. 592; Smith 2001; Smith 2005; Dobalová 2006.

20 Tiemann 1974, S. 78; Smith 2005, S. 161.

21 Dene 1567.

22 Heyns 1578, siehe hierzu: Smith 2003.

23 Es ist umstritten, ob die Radierungen tatsächlich aus Sadelers Hand stammen. Möglicherweise war auch Isaak Major (ca. 1576- nach 1642) daran beteiligt. Vgl. Limouze 1990, S. 351.

24 In der Originalausgabe sind diese Elemente auf einer Doppelseite verteilt. Der Nachdruck von 1938 setzte sie auf eine gemeinsame Seite.

25 Sadeler 1608, Vorwort, o.S.

26 Smith 2005, S. 169.



Fig. 3
Aegidius Sadeler, *Vom Einhorn
und Widhopff*, aus: Ebd.,
Theatrum morum, Prag 1608.
Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

einem Fluss zu einer Begegnung zwischen dem Fabelwesen und dem kleinen, auf einem Ast sitzenden Vogel. Der beigegefügte Text lautet:

*Das Einhorn rühmet sich gar sehr / Daß es schneweiß und edel wer / Daß
auch Kayser / König und Herrn / Sein Horn als einen Schatz begern. / der
Widhopff sprach: Ich bin nicht schön / Drum kann ich frey sicher bestehn. /
Schönheit / Kunst / Reichthumb / Guht und Gwalt / Heldt man gar hoch
in dieser Welt. / Doch ist grosse Gefahr dabey / Die Armut ist sicher und
frey. / Der Reiche niemals sicher ist / Denn Guht stelt man nach mit List.*

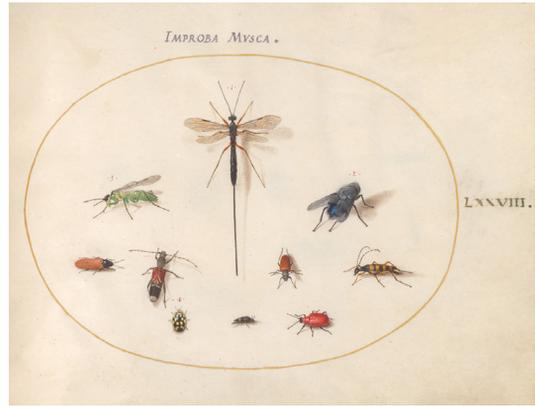
Die Reichtümer und Macht rügende Moral wird durch die von Plutarch stammende Erzählung des Croesus inhaltlich unterstrichen:

*Als sich Croesus wie der Einhorn vor jederman mit gar prächtigen Worten
seines Gutts / Gewalts / Ansehens und Herlichkeit rühmete / sprach zu ihm
Solon der Philosophous: Ob ich schon nicht so reich und mächtig als du / so
bin ich doch so grosser Gefahr nicht unter worffen.²⁷*

27 Sadeler 1608, S. 11f.



< Fig. 4
Gabelbock, *Antilocapra americana* und Bezoarstein.
Wien, öNB, Cod. Min. 129, fol. 17r.



> Fig. 5
Joris Hoefnagel, Tafel LXXVIII,
aus: *Animalia rationalia et
insecta (Ignis)*, Aquarell auf
Pergament, 14,3 × 18,4 cm, ca.
1575/80.
Washington D. C., National Gallery of Art,
Inv. Nr. 1987.20.5.79.

Durch die Wiederholung dieser Moral in einem anderen narrativen Kontext wird deutlich, dass ihre Quintessenz überzeitlich Bestand haben soll.²⁸ Alle Fabeln in Sadelers *Theatrum morum* entsprechen diesem gelehrten Schema.

Von den zahlreichen Tierfabelbüchern, die um 1600 in Umlauf waren, unterscheidet sich dieses durch die Vielzahl exotischer und nicht bei Aesop beschriebener Tiere. Die Bildvorlagen für diese Radierungen können in der kaiserlichen Menagerie und in den zahlreichen Darstellungen von Tieren gesucht werden, die am Prager Hof entstanden sind. Rudolf II. errichtete während seiner 36-jährigen Herrschaft nicht nur die größte Kunstkammer aller Zeiten, sondern setzte seine Sammlung auch unter freiem Himmel durch lebende Tiere aus aller Welt fort.²⁹ In dieser Menagerie tummelten sich etwa Büffel, Auerochsen, Schafe, Löwen und andere Raubkatzen, Adler und exotische Vögel, wie beispielsweise der heute ausgestorbene Laufvogel ›Dodo‹³⁰ sowie eine große Anzahl edler Pferde. Je exotischer die Tiere, desto begehrt waren sie, denn das Zähmen eines wilden Tieres war ein Ausdruck von Naturbeherrschung. Tiere, die verstarben, fanden wiederum Eingang in die Kunstkammer – sie wurden präpariert, bzw. ihre Felle, Zähne, Knochen oder Hörner wurden dort unter den *naturalia* aufbewahrt oder zu *artificialia* weiterverarbeitet. Für Künstler diente diese Artenvielfalt als Studiengegenstand und so entstanden am Prager Hof zahlreiche Tierbücher.³¹ Allen

28 Trunz 1986, S. 898.

29 Vignau-Wilberg 1990, S. 44f.; Jordan Gschwend 2015, S. 26; Dobalová 2015; Jordan Gschwend 2018.

30 Frauenfeld 1868; Staudinger 1990, S. 344f.

31 Hendrix 1997. Folgende Tierbücher sind im Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607/11 verzeichnet:

No. 2688 H. Hoffmans [Hans Hoffmann] *buch in kleinsfolio, darein er allerley thier, vögel, blumen von wasserfarben gemalt.*

voran ist das sogenannte *Museum* Kaiser Rudolfs II. zu nennen, ein von mehreren Künstlern erstelltes, zweibändiges Bestiarium.³² Darunter befinden sich auch einige Darstellungen von *naturalia* und *artificialia* präsentiert auf einem grünen Tisch, mutmaßlich jene *grüne tafel*, die in der Mitte der kaiserlichen Kunstkammer stand (Fig. 4).³³ Maßgeblich geprägt wurde die Tiermalerei am Prager Hof durch den niederländischen Künstler Joris Hoefnagel (1542-1600), in dessen Œuvre es zu einer Synthese von naturalistischen Miniaturen und emblematischen Bildwerken kam.³⁴ Seine Bildvorlagen bezog auch er aus bereits existierenden Tierbüchern.³⁵ Unter anderem stellten Gheeraerts' Illustrationen der Tierfabeln eine wichtige Referenz für ihn dar. Möglicherweise war es Hoefnagel, der diese Radierungen am Prager Hof bekannt machte und damit auch den Grundstein für Sadelers *Theatrum morum* legte.³⁶ Besonders hervorzuheben sind seine *Vier Elemente*, eine vierbändige Serie mit Miniaturen, die auf dem Land, im Wasser und in der Luft lebende Tiere ihrem jeweiligen Element zuordnet. Eine Innovation gelang ihm mit dem Band *Ignis*, in welchem er Insekten dem Element Feuer zuwies. Erstmals wurden diese *niedereren Tiere* in großer Zahl und lange vor Beginn systematischer entomologischer Studien naturgetreu wiedergegeben (Fig. 5).³⁷ Hoefnagels Miniaturen schätzte der Kaiser sehr, denn, glaubt

No. 2693 *Des Jacopo Ligozi meervischbuch uff pergamen, von wasserfarbengrund, ist groß, in rott leder mit silbern abgebrochen clausurn gebunden* (Wien, ÖNB, Cod. Min. 83).

No. 2696 *Des Jacopo Ligozi von miniatur auf pergamen gemalt vogelbuch in kleinregal, in rot leder gebunden, hatt auch silbern abgebrochne clausurn* (möglicherweise Wien, ÖNB, Cod. Min. 131).

No. 2702 *Von vögel, thier und blumen gemalt ein buch in folio, mit zappenhaut überzogen.*

No. 2704 *A. D. ein zaichnusbuch in quarto, überlengt, uff baingeschwembt papir, darein er, Dürer, mit einem silbern stefft etliche conterfettl, thier, stett, gezeichnet, darein auch 3 vögel von meiner D. F. [Daniel Fröschel] hand eingeklebt* (Die drei Fröschel-Zeichnungen finden sich heute möglicherweise in Wien, ÖNB, Cod. Min. 42)

No. 2706 *Von H. Boln [Hans Bol] 1. 1. 1. Drey gleiche uberlengte büchlein, so er H. Bol. Von allerley thier, vögel und visch auf pergamen von wasserf: gemalt* (Kopenhagen, Königliche Bibliothek, GKS 3471).

No. 2780 *Von H. Hoffman [Hans Hoffmann] ein groß buch in pergamen mit lehr papir, darin etliche gemalte thier von seiner und anderer handt eingelegt* (möglicherweise in Wien, ÖNB, Cod. Min 42 eingefügt).

No. 2781 *Von Dieteri Raf: [Dirck de Quade van Ravesteyn] in ein pergamen copert etlicherley mit ölfarb gemalte thier und vögel stuckweis eingelegt.* Vgl. Bauer/Haupt 1976.

32 Wien, ÖNB, Cod. Min 129 und 130. Siehe hierzu: Irblich u.a. 1990.

33 Cod. Min 129, fol. 101, 121, 141, 171, 771, 781, 841, Bauer/Haupt 1976, S. XXVII: *thruhlen und schreibtsche, so an der erden an bemelten grünen tafel nacheinander stehen.*

34 Vignau-Wilberg 1969; Vignau-Wilberg 1986/87; Vignau-Wilberg 2017.

35 Hendrix 1984, S. 92-131, Kapitel 2.

36 Hendrix 1984, S. 61-64 und 197.

37 Hendrix 1984; Bass 2019. Alle vier Bände sind in der Online Sammlung der National Gallery of Art in Washington D.C. einzusehen:

Band I, Ignis: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69668.html>.

man Karel van Mander, habe er 1000 Gulden dafür bezahlt.³⁸ Die vier Bände müssen den in Prag arbeitenden Künstlern ebenso wie die anderen Tierbücher zur Verfügung gestanden haben, denn Hoefnagels Miniaturen wurden in der rudolfinischen Kunst vielfach rezipiert.³⁹ So könnten auch die Insekten im Titelblatt des *Theatrum morum* ein Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit dieser Serie sein (Fig. 2).

Sadeler illustrierte auch die *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum*⁴⁰, eine dreibändige Impresensammlung, die zwischen 1601 und 1603 in Prag erschien. Sie basiert auf einer Kollektion von Wahlsprüchen und Sinnbildern europäischer Fürsten, Kirchenfürsten und Adelige, die der kaiserliche Antiquarius Jacopo Strada (1507-1588) und dessen Sohn Ottavio (1550-1606) zusammengetragen hatten.⁴¹ Nach deren handgezeichneten Vorlagen fertigte Sadeler Radierungen an⁴² und Jakob Typotius (1540-1601) versah die Abbildungen der ersten beiden Bände mit Kommentaren. Nach dem Tod des letzteren im Jahr 1601 übernahm der Arzt, Naturforscher und Mineraloge Anselm de Boodt (1550-1632) diese Aufgabe.⁴³ Dieses Werk gilt als »Höhepunkt der Prager Emblemik« und fand seinen Platz in der kaiserlichen Kunstammer.⁴⁴ Es enthält insgesamt 930 runde Impresen, die auf 196 Bildtafeln verteilt sind.⁴⁵ Der erste Band umfasst die Sinnbilder der Päpste, Kaiser und europäischen Könige, der zweite beinhaltet Impresen der Kardinäle und deutschen Fürsten und der dritte ist den italienischen Fürsten gewidmet. Gemeinsam mit den

Band II, Terra: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69750.html>.

Band III, Aqua: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69823.html>.

Band IV, Aier: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69883.html>.

38 Mander 1604, fol. 263r: *Noch maeckte Hoefnaghel voor den Keyser Rhodolphus vier Boecken, een van alle viervoetighe Dieren, den anderen van de cruypende, den derden, van de vliegende, en den vierden, van de swemmende oft Visschen, en hadder voor in specien duysent gouden Croonen.*

39 Hendrix 1984, Kapitel 4. Die Prager Kunstammer war als »polytechnische Lehrmittelsammlung« zu verstehen, derer sich am kaiserlichen Hof lebende und arbeitende Künstler und Wissenschaftler bedienen konnten. Vgl. Maurice 1985, S. 307-310.

40 Typotius 1972.

41 Zu den Stradas siehe: Fučíková 1988; Jansen 2018.

42 Zahlreiche Vorlagen aus Stradas Hand, die Sadeler bei seiner Übertragung ins Medium der Radierung verwendete, sind erhalten, so z.B. in: Wien, ÖNB, Cod. 9423.

43 Prag um 1600 1988, Kat. Nr. 335, S. 435. Parallel zu diesem Werk hat Typotius seine methodischen Überlegungen zu seiner Arbeit in einer Theorie zur Emblemik niedergeschrieben, die erst posthum 1618 in gedruckter Form erschien: Typotius 1618. Zu De Boodt siehe einführend: Bodt-Maselis/Balis/Marijnissen 1989.

44 Trunz 1986, S. 899. Zum Eintrag im Inventar der rudolfinischen Kunstammer: Bauer/Haupt 1976, S. 132, Nr. 2631 und 2632 als: *Symbola varia* und *Zwey bücher der symbola divinae et humanae*.

45 Vermutlich dienten Medaillen, aber auch die Impresenbücher von Paolo Giovio und Jeronimo Ruscelli als Vorlage. Vgl. Trunz 1986, S. 899.

Wahlsprüchen und Erläuterungen dienen sie als eine »Staatsphilosophie in Form von Bildmeditation.«⁴⁶ In Prag nahm die Emblematik, anders als in Italien mit den teilweise humoresken und verspielten Darstellungen, eine zentrale Funktion in der Deutung der Welt ein. Typotius zufolge sei auch Gott wie ein *Emblematiker* tätig, indem er die Welt mit Sinnbildern versehen habe, welche der Mensch erkennen und verstehen müsse.⁴⁷ Das rückt die Emblematik in die Nähe der ›Signaturenlehre‹, die Lehre gemäß welcher Gott jedes Geschöpf und jedes Ding mit einer charakteristischen ›Signatur‹, d.h. einer bestimmten Form oder Eigenschaft gekennzeichnet habe, die wiederum Aufschluss über dessen Wesen gebe. Vor allem die paracelsische Medizin und Alchemie griffen diese Überzeugung auf.⁴⁸ Mit derartigen emblematischen Darstellungen gelingt also auch der Brückenschlag zur Alchemie, denn die alchemistische Bildwelt und die Emblematik gelten im Kern als verwandt, wie Alison Adams und Stanton J. Linden betonen:

»Alchemical representation, like the traditional emblem, is characteristically a fusion of the verbal and the visual, word and picture, ... alchemical authors and illustrators often and variously draw upon both of the sister arts to vivify, enrich, clarify, allegorize, mystify or even obfuscate their discourse. The objectives of selective revelation and concealment are after all central to both arts.«⁴⁹

Es verwundert somit nicht, dass Motive der Impresen aus der *Symbola divina* auch in alchemistischen Kontexten zu finden sind. Ein anschauliches Beispiel ist das Bild des Kampfes zwischen einem Elefanten und einem Drachen, das einen besonders langen ›Migrationsweg‹ hinter sich hat. Es erschien erstmals in den *Warachtighen fabulen* (Fig. 6)⁵⁰ und muss von dort Eingang in Stradas Impresensammlung gefunden haben (Fig. 7).⁵¹ Das mit dem Motto IVSTA TYRANNORYM PVNITIO (Die gerechte Strafe den Tyrannen) umschriebene Bild ist hier als Imprese des Wolfgang von Pfalz-Zweibrücken (1526-1529) ausgewiesen.⁵² Anschließend findet es sich auch in Sadelers *Theatrum morum*

46 Trunz 1986, S. 900.

47 Typotius 1618, Bd. 1, Nr. 51, o.S.

48 Trunz 1986, S. 902; Mout 1999, S. 47. Zur Signaturenlehre: Ohly 1999.

49 Adams/Linden 1998, S. V.

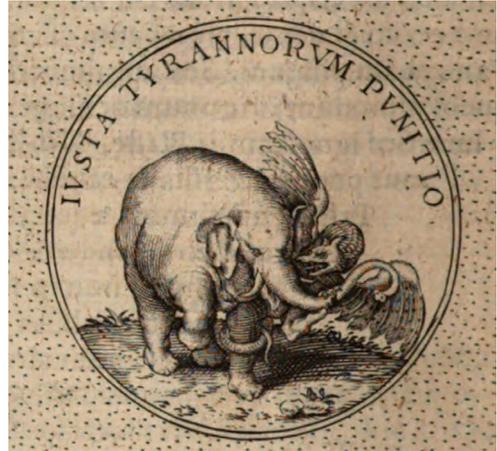
50 Dene 1567, S. 90. Adaptiert wurde es auch in Joachim Camerarius' *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera* ..., Nürnberg 1595, Emblem III. Vgl. Neugebauer 1993a, S. 299.

51 Cod. 9423, fol. 53r sowie in der gedruckten *Symbola Divina*, Band II, Tafel 128.

52 Vgl. auch: Zinckgref 1655, S. 303. In der Vorlage (Cod. 9423) ist genau diese Imprese jedoch als Sinnbild des Kölner Erzbischofs Ernst (1554-1612) vermerkt. Eine deutlich abweichende Variante findet sich in Band I, Tafel 33 in der Imprese des Ludwig VII. von Frankreich.



< Fig. 6
 Marcus Gheeraerts d.Ä.,
Elephant ende Draecke, aus:
 Eduard de Dene, *De warachtighe
 fabulen der dieren*, Brügge 1567.
 Paris, BNF, Sign. RES-Y1-19.



> Fig. 7
 Aegidius Sadeler, Imprese des
 Wolfgang von Pfalz-Zweibrücken,
 aus: *Symbola Divina*, Vol. II,
 Prag 1602, Taf. 128.
 München, BSB, Sign. 2 L.eleg.m. 116 t-1/2.

als Illustration der Fabel *Vom Elephandt und Drachen*⁵³ (Fig. 8) und gelangte schließlich in Michael Maiers alchemistische Schrift *Viatorium. Hoc est, de monitibus planetarum septem seu metallorum* (1618) (Fig. 9), die von den sieben Metallen und ihrer Verwendung in der Medizin handelt und von Matthäus Merian d.Ä. illustriert wurde.⁵⁴ Im Kapitel über das Blei (*De monte saturni*) symbolisieren diese beiden Tiere den Kampf zwischen den gegensätzlichen Prinzipien, *Sulphur* (Elefant) und *Mercurius* (Drache), die nur unter Anstrengung vereint werden können.⁵⁵ Ganz ähnlich verhält es sich mit der Darstellung von einem Chamäleon, das die Imprese des Charles Philippe de Croy (1549-1613) ziert, sich in Sadeler's Fabel *Vom Camellion*⁵⁶ wiederfindet und dann als Illustration des Kapitels *De monte veneris* Eingang in Maiers *Viatorium* fand.⁵⁷ Dieses exotische Tier mag im Kontext der Alchemie überraschen, jedoch wurde es bereits in frühen alchemistischen Texten aufgrund seiner Fähigkeit, die Farbe zu wechseln, ohne dabei seine eigentliche Form zu verlieren – ähnlich wie der Pfauenschweif – als Anspielung auf den sich beim Transmutationsprozess vollziehenden Farbwechsel verwendet.⁵⁸ Von der Welt der Tierfabeln gelangten die Bildformeln folglich in die fürstlichen Impresen, bis sie schließlich eine ›Alchemisierung‹ in Maiers von Merian illustriertem Werk erlebten.⁵⁹

53 Sadeler 1608, S. 61.

54 Maier 1618b, S. 54.

55 Neugebauer 1993a, S. 299.

56 Sadeler 1608, S. 206f.

57 Maier 1618b, S. 82.

58 Lippmann 1919, S. 298f., 342. Denkbar ist auch ein etymologischer Hintergrund, vgl. ebd., S. 673.

59 Die Liste an Tieren, die die Impresen der *Symbola divina* und zugleich die *Alchemica illustrata* bevölkern, ließe sich fortführen, z.B. durch den angeketteten Affen (Band I,



Sadeler's Fabelbuch diente als Inspiration für ein weiteres, reich bebildertes alchemistisches Buch von Maier: das multimedial gestaltete und ebenfalls von Merian illustrierte Gesamtkunstwerk *Atalanta fugiens* (1617).⁶⁰ Maier (1568-1622) gehörte zu den zahlreichen Alchemisten, die am Prager Hof weilten. Anders als die meisten wurde er von Rudolf II. sogar geadelt und durfte sich ›Pfalzgraf‹ nennen.⁶¹ Wie Sadeler ließ er seine in Prag veröffentlichten Bücher bei Sesse verlegen. Wahrscheinlich kam er so mit Sadeler's Bildwelt in Kontakt.⁶² Vor allem bei der Darstellung der Tiere sind Parallelen auszumachen. Es gibt zwar keine offensichtlichen Kopien wie im Fall des Drachen-Elefanten-Kampfes, aber die Inszenierung, räumliche Ausgestaltung, innerbildliche Narration und Gesamtkomposition der Illustrationen ist durchaus vergleichbar.⁶³ Exemplarisch seien hier die Fabel *Vom Fuchs und Lewen* aus dem *Theatrum morum*⁶⁴ (Fig. 10) und die beiden Löwen in Emblem 16 der *Atalanta fugiens*⁶⁵ gegenübergestellt (Fig. 11). Der Dialog zwischen den Tieren findet jeweils in einer von Natur und Kultur zu gleichen Teilen geprägten Landschaft statt. Der

< Fig. 8

Aegidius Sadeler, *Vom Elephandt und Drachen*, aus: Ebd., *Theatrum morum*, Prag 1608. Coburg, Landesbibliothek, Sign. W III 10/15.

> Fig. 9

Matthäus Merian d.Ä., *Sanguinis draconis descriptio*, aus: Michael Maier, *Viatorium*, Oppenheim 1618. München, BSB, Sign. Res/4 Alch. 53.

Tafel 8), den Pelikan (Band I, Tafel 27), den Feuersalamander (Band I, Tafel 35) und die beiden kämpfenden Vögel (Band I, Tafel 45).

60 Maier 1617d; vgl. Wüthrich 1972, Nr. 69, S. 84-89. Zur umfangreichen Literatur zu diesem viel zitierten Werk siehe exemplarisch: Jong 2002; Hofmeier 2007a.

61 Tilton 2003, S. 69-86; Hausenblasová/Purš 2016.

62 Hausenblasová/Purš 2016, S. 346: »The production of Sessius's printing house thus became a medium that enables a direct transfer of Rudolfine art to the decoration of Maier's later publications.«

63 Für Ivo Purš steht es außer Frage, dass Maier und somit Merian Sadeler's Bildvorlagen gekannt haben und damit in die *Atalanta fugiens* eingeflossen sind. Vgl. Korrespondenz am 29.11.2019.

64 Sadeler 1608, S. 118f.

65 Jong 2002, S. 141-145.



< Fig. 10
Aegidius Sadeler, *Vom Fuchs
und Lewen*, aus: Ebd., *Theatrum
morum*, Prag 1608, Radierung,
Coburg, Landesbibliothek,
Sign. W III 10/15.

> Fig. 11
Matthäus Merian d.Ä., *Emblem
16*, aus: Michael Maier, *Atalanta
fugiens*, Oppenheim 1618.
Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5,75.

sich mit erhobenem Schwanz seinem Gegenüber nähernde Löwe scheint nahezu gespiegelt.⁶⁶ Beide Bilder visualisieren, wenn auch in einem anderen Kontext, zwei entgegengesetzte Wesensarten bzw. Prinzipien. Während der Fuchs dem überlegenen Löwen aus der Fabel nicht traut und dessen Nähe scheut, ist das Löwenpaar in Anspielung auf den Ovid'schen Mythos von Atalanta und Hippomenes und dessen mythoalchemischer Interpretation ein Ausdruck des flüchtigen Mercurius (geflügelte Löwin) und des fixierenden Sulphurs (Löwenmännchen ohne Flügel).

Anders als von seinem Frankfurter Kollegen Merian ist von Sadeler nur ein einziges Titelkupfer für ein alchemistisches Buch bekannt: das Titelblatt für Oswald Crolls *Basilica chymica* (1609) (Fig. 12).⁶⁷ Wie Maier, so war auch der aus dem hessischen Wetter stammende Croll (1560-1609) am Hof Rudolfs II. tätig.⁶⁸ Die posthum veröffentlichte *Basilica chymica* war durch den Marburger Arzt Johannes Hartmann, der seine Lehrtätigkeit als Professor der Chemiatrie unter Landgraf Moritz *dem Gelehrten* von Hessen-Kassel auf Crolls Lehren aufbaute, auch jenseits von Prag bekannt geworden.⁶⁹ Mit der Popularisierung des Inhalts ging auch die Verbreitung des Titelkupfers einher. Sadelers vermutlich mit Croll gemeinsam entwickeltes Bild⁷⁰ wurde im Merian'schen Umkreis stark rezipiert, wie etwa im

66 Es lassen sich zahlreiche weitere Parallelen zwischen den beiden Werken ausmachen, so etwa *Von der Schläng und Ambos* und Emblem XXII; *Vom Bauwen und der Schlangen* und Emblem XXV; *Vom Fuchs und Binen/ Vom Fuchs und Rebenstock* und Emblem XXIV.

67 Die deutsche Übersetzung: Croll 1623. Für eine Analyse dieses komplexen Blattes sei auf die sehr ausführliche Studie von Ivo Purš verwiesen. Purš 2015a.

68 Kühlmann 1992; Hausenblasová 2002; Hirai 2016; Hlaváček 2016.

69 Moran 1997.

70 Trunz 1992, S. 72.

Titelkupfer zu Johann Daniel Mylius' *Opus medico-chymicum* (1618)⁷¹ und *Antidotarium medico-chymicum* (1620).⁷² Für die Frage nach der Bedeutung der Tiere in der Alchemie ist Crolls Traktat *De signaturis internis rerum*, der gemeinsam mit der *Basilica chymica* erschien und die paracelsische Signaturenlehre fortführte, von besonderer Relevanz. Basierend auf dieser Lehre übertrug Croll Eigenschaften, die man bestimmten Tieren zuschrieb, auf den Menschen. So stamme das *Großmächtige Mannhafte und Starcke* im Menschen von Löwen und Adlern;⁷³ *gelehrsame Schüler haben ihr Geschwindigkeit zulernten von den Affen, Papageyen und Elephanten, die Ungelehrsamem wiederum haben ihre Unart von den Widdern und Eseln*.⁷⁴ Offensichtlich hatte sich auch Croll von den exotischen Tieren aus der kaiserlichen Menagerie inspirieren lassen, denn fröhliche und lachende Menschen verglich er mit dem aus Indien stammenden Vogel Beo, der dafür bekannt ist, menschliche Stimmen imitieren zu können. Von diesem besaß Rudolf II. zwei Exemplare, wie Croll berichtet:

*Die da immer lachen, [haben diese Eigenschaft von] dem Vogel Maeo [Beo], welche dem Menschen mit grosser Verwunderung können nachlachen. Solcher Vögel wurden dermal ein unserm Keyser Rodolpho aller höchstseligster Gedächtnuß, zweem von dem Türckischen Keyser verehrt: Deren einer auß Unachtsambkeit deß Gartens loß worden und hinweg geflogen: Der ander aber wirdt in Ihrer Mayestät Garten zu Prag beneben andern frembden Vögeln unterhalten.*⁷⁵

Diese Analogie zwischen menschlichem und animalischem Verhalten liegt letztlich auch Tierfabeln zugrunde. Darauf macht Sadeler im Vorwort zu seinem *Theatrum morum* aufmerksam, das nur ein Jahr vor Crolls Werk erschien. Allerdings geht er nicht vom Menschen, sondern vom Tier aus, in dessen Wesen und Verhalten menschliche Tugenden und Vergehen abgelesen und als moralische Exempel vor Augen geführt werden sollen:

Sintemal gar lieblich unnd lustig ist zu betrachten, was massen der Allmechtig Gott nicht allein einer jeden Creatur ihr wesen unnd art gegeben, sondern auch so schöne eigenschafften unnd tugendt ein gepflantzet hat, welche wir Menschen, nicht nur zu unser leiblichen Notdurfft genießen,

71 Mylius 1618. Das Titelkupfer stammt vermutlich nicht von Merian.

72 Wüthrich 1972, Nr. 96, S. 111.

73 Croll 1623, S. 52.

74 Ebd., S. 53.

75 Ebd., S. 56f.



Fig. 13
 Matthäus Merian d.Ä., *In corpore est anima & spiritus*, aus: Buch Lambspring, in: *Dyas chymica tripartita*, Frankfurt a.M. 1625. Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 194.6015.

Oppenheim sollte die *Alchemica illustrata* in den Verlagen von Lucas Jen- nis und Theodor De Bry jedoch bis 1625 gedeihen.⁷⁷ Im Schaffen Merians können Spuren der Prager Illustrationen ausgemacht werden, vor allem in dessen alchemistischen Tierillustrationen. Diese erreichten ihren Höhepunkt im sogenannten *Buch Lambspring*. Der spirituuell- alchemistische Text muss um 1500 entstanden sein und hatte zunächst in illustrierten Handschriften Verbreitung gefunden, bevor er 1625 als Teil des *Musaeum hermeticum* erstmals in gedruckter Form und mit Merians Illustrationen erschien.⁷⁸ In acht der insgesamt fünfzehn Bilder sind Tiere die Protagonisten der Szene.⁷⁹ Sie treten als Paare auf, die sich friedlich nebeneinander durch Merians detailgetreu ausgestaltete Weltlandschaften bewegen oder vermeintliche Macht- und Revierkämpfe ausführen. Die eindrucklichste Begegnung ist jene zwischen einem Einhorn und einem Hirsch, die Merian auf einer Waldlichtung an einem Fluss stattfinden lässt (**Fig. 13**).

⁷⁷ Putscher 1983.

⁷⁸ Wüthrich 1972, Nr. 95a-c, S. 108-110; Völlnagel 2012, S. 176-187. ▶ Zotov, S. 219-233; ▶ Lehnert, S. 199-218.

⁷⁹ Figur 1-8.

Vorsichtig nähern sich der Zwölfender und das Fabelwesen. Als treten sie miteinander in Dialog, haben sie jeweils einen Huf wie zum Gruß gehoben. Beide Tiere sind aus der christlichen Ikonographie bekannt: Der Hirsch ist, wie eingangs erwähnt, ein Christussymbol, während das Einhorn, als Verkörperung der Reinheit und Keuschheit seit dem Mittelalter als beliebtes Mariensymbol galt.⁸⁰ Merian schildert hier jedoch keine Begegnung zwischen Christus und der Jungfrau Maria. Vor dem Hintergrund der spirituellen Alchemie stehen sie für die Seele (Hirsch) und den Geist (Einhorn), die im Körper (Wald) vereint werden. Außerdem haben diese beiden ätherischen Substanzen ihre Entsprechung in den alchemistischen Prinzipien, dem philosophischen *Sulphur* (Hirsch) und dem philosophischen *Mercurius* (Einhorn), die es im *Vas hermeticum* zusammenzuführen gilt.⁸¹ Das hohe Maß an Naturtreue dieser Darstellung kann im Kontext der naturwissenschaftlich motivierten Wiedergabe der Fauna um 1600, wie sie am Prager Hof praktiziert und gefördert wurde, gesehen werden. Der Ursprung des gesteigerten Maßes an Interaktion zwischen den tierischen Protagonisten, die im Vergleich mit den handschriftlichen Vorlagen des *Buchs Lambspring* fast menschliche Züge aufweisen, darf sicher auch in der Bildtradition der Emblemfabel gesucht werden. Aufgrund der aufgezeigten Schnittpunkte zwischen Sadeler und Merian können die Grafiken des kaiserlichen Hofkupferstechers bei der Genese der in Frankfurt entwickelten alchemistischen Bildwerke somit durchaus miteinbezogen werden, die sich auch als »alchemistische Tierfabel« bezeichnen ließen.

Die Genese alchemistischer Bildmotive, so haben diese kurzen Ausführungen zu zeigen versucht, ist sehr komplex: Herkömmliche Bildformeln erlebten eine mehrstufige »Transformation«, bis sie in einem neuen Zusammenhang »wiedergeboren« wurden. Die Migrationswege der Bildrezeption sind dabei oft verschlungen und durchlaufen unterschiedliche Stadien in ihrem »Verwandlungsprozess«. Die diese Bilder generierenden Künstler wurden dadurch selbst an einem quasi-alchemistischen Prozess teilhaftig. Zwar müssen Sadeler und Merian auch jenseits ihrer Tätigkeit als Illustratoren mit den Inhalten der Alchemie vertraut gewesen sein, allerdings vollzogen sie das Opus magnum auf ihre eigene Weise mit dem Grabstichel oder der Radiernadel nach.⁸²

80 Helas 2015.

81 Völlnagel 2012, S. 177. Zum Prinzipienpaar Schwefel und Quecksilber siehe: Figala 1998.

82 Zu Merian als »Radierer-Alchemist«: siehe den Kurzbeitrag von Corinna Gannon in diesem Band.