

# Die Alchemische Weltlandschaft von 1618

## Zur Synthese einer Ikone der Alchemie

Berit Wagner

Bei der *Alchemischen Weltlandschaft* handelt es sich um eine der wichtigsten programmatischen Bildschöpfungen aus dem Themenkomplex der spirituellen Alchemie (Fig. 1). Anhand ihrer Ikonographie mitsamt den suggerierten Verbindungslinien zwischen Akteuren, einzelnen Kompartimenten und den verschiedenen Sphären lassen sich die kosmologischen Grundannahmen der christlichen Alchemiker und deren Utopie einer Weltharmonie ablesen.<sup>1</sup> Bereits vielfach Gegenstand inhaltlicher Interpretationen, wurde weit weniger über die Genese des Meditationsbildes aus kunsthistorischer Perspektive geschrieben. Dabei ist dieser Aspekt zielführend, da er das für die Thematik typische Zusammenlaufen unterschiedlicher Strömungen anschaulich verdeutlicht und der alchemischen Ikonographie einen festen Platz innerhalb der europäischen Bild- und Kunstgeschichte zuweist.

Kreiert wurde die Faltafel 1618 für das dreibändige Medizin- und Alchemiebuch *Opus medico-chymico* von Johann Daniel Mylius,<sup>2</sup> um wenig später auch losgelöst vom illustrativen Ursprungskontext in Kompilationen von alchemischen Bildserien Aufnahme zu finden. Ohne direktes Vorbild gelang Merian eine fein ausgeklügelte Bildsynthese, die zwischen wissenschaftlich anmutendem Kreisschema und mimetischer Schilderung oszilliert. Wenn es das höchste Ziel der frühneuzeitlichen Alchemie war, dualistische Gegensatzpaare zu vereinen, so ist Merian hier die hybride Vereinigung von kosmographisch-stufenförmigem Diagramm

- 1 Siehe die *Alchemische Weltlandschaft* mit Annotationen und die verschiedenen Einträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. (Stichwortsuche).
- 2 Das Werk – Mylius 1618/1620 – besteht aus drei Bänden: *Basilica medica; Secundus Basilica Chymica; Tertius Basilica philosophica*. In Bd. 3, angefügt an das Blatt mit der *Alchemischen Weltlandschaft*, folgen *Bedenken zum Stein der Weisen*. Humbert 2012, S. 32-38 und *passim*. Die Radierung befindet sich nicht immer an der korrekten Stelle. Es ist teils Konfusion entstanden, da Autoren wie Trenczak (1965) oder Wüthrich (2007) mit dem Exemplar in Basel gearbeitet haben, in welchem sich die Radierung im Band 2 eingeklebt findet.

und zeichnerischer Landschaftsdarstellung gelungen, die einprägsam die »Philosophie auf einen Blick«<sup>3</sup> vor den Augen der Betrachter ausbreitet. Und war die Technik der Radierung vermittels besonderer Schraffuren prädestiniert, das alchemische Prinzip der Vereinigung der Gegensätze zu verbildlichen, so handelt es sich bei der *Alchemischen Weltlandschaft* mit ihrem subtilen Spiel von Licht und Schatten um Merians Opus magnum auf diesem Gebiet. Nichtsdestotrotz bezog sich die meriansche Innovation auf ikonographische Vorbilder, denen hier exemplarisch nachgespürt werden soll.

Den hier verwendeten Titel verdankt das Blatt dem Kulturhistoriker Hartmut Böhme, der dasselbe 1993 in seine Untersuchung zur »Hermetischen Ikonologie der vier Elemente«<sup>4</sup> integrierte und dort als *Alchemische Weltlandschaft* einführte. Böhme bezog sich auf einen der kenntnisreichen Aufsätze Marielene Putschers, die Merians Bildfindung als »heroischen Versuch«<sup>5</sup> der alchemisch-kosmographischen Welt Darstellung bezeichnete. Andere Autoren wie beispielsweise Edith Trenczak, Rosamunde Neugebauer oder der Merian-Spezialist Lucas Heinrich Wüthrich haben das Blatt mit Bezeichnungen wie *Systemblatt* oder *Programm- und Universalbild der Alchemie* etc. überschrieben.<sup>6</sup>

Oliver Humberg, aus wissenschaftshistorischer Sicht der beste Kenner der Schriften von Johann Daniel Mylius, spricht von einer *Allegorie der Alchemie*. Dabei verweist er auf briefliche und in der Vorrede zur *Basilica chymica* gefallene Bemerkungen des Autors, die darauf hinweisen, dass derselbe bei der Bebilderung seines Buchs stellenweise *caballistica visiones* berücksichtigte und grundsätzlich von kabbalistischen Überlegungen beeinflusst war.<sup>7</sup> Offenbar war Mylius – als Teil des Zirkels um den ausführenden Radierer<sup>8</sup> – an der Realisierung der Illustrationen beteiligt. Insbesondere mit der Visualisierung der *Alchemischen Weltlandschaft*, die das menschliche Verhältnis zur Naturmagie in den Mittelpunkt rückt, macht Mylius klar, dass nach seiner Auffassung die Alchemie – im Unterschied zur Iatrochemie – »auf die Transmutation von Mensch und Metallen«<sup>9</sup> im Ganzen zielte.

3 Bauer 2000 über das Ziel hermetisch-neoplatonischer Darstellungen um 1600.

4 Wiederabdruck vgl. Böhme 2014.

5 Putscher 1983, S. 27.

6 Zur Einführung in die Ikonographie und den Kontext der *Alchemischen Weltlandschaft* vgl. die Beiträge in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. von Yale Engel und Tess Sperber (2021); Fabian Ohlenschläger (2021) mit der Forschungsliteratur.

7 *Basilica chymica* ist Bd. II des *Opus medico-chymico*. Humberg 2012, S. 35-37, 44f., 66. In einem Brief spricht der Autor von *meas Caballisticas visiones*.

8 Vgl. den Beitrag zur »Trias der Bildideen«, ► Wagner, S. 33-66.

9 Humberg 2012, S. 37.

Die in diesem Kontext zentrale Rolle der Bildmeditation im Spannungsfeld zwischen individuellem Gebet und laborantischer Empirie verbildlichte erstmals Heinrich Khunraths *Oratorium & Laboratorium* 1595. Entworfen von Khunrath persönlich, wurde der betende Philosoph inmitten eines kunstkammerähnlichen Raums mit Labor und Gebetszelt ebenfalls zu einer der Ikonen der alchemischen Ikonographie (► S. 238, Fig. 1). In einem vergleichbaren räumlichen Setting mit dem von Khunrath eingeführten ikonographischen Bildformular bietet sich Mylius in der Miniaturform eines Medaillons am Ende des *Opus medico-chymico* in der spirituell aufgeladenen Situation des ›Alchemikergebets‹ dar (S. 325, Fig. 3, ). Mylius betont in der Umschrift, dass bei all seinem Wandeln auf göttlichen Wegen Jesus Christus sein Kompass sei und er sich folglich als Naturforscher in einer christlichen Traditionskette sehe.<sup>10</sup>

Bemerkenswert ist jeweils die intime Schilderung des individuellen Zugangs zu den Weltgeheimnissen. Genau dieser individuelle Blick auf die Alchemie ist das Thema der *Alchemischen Weltlandschaft*. Dieselbe gehört mitsamt dem in der Zentralachse als Hauptfigur positionierten Naturphilosophen auch performativ eng zusammen mit dem Bildmotiv des ›betenden Philosophen‹. Schließlich sollte das ausgebreitete Faltblatt das Gedankengebäude der philosophischen Alchemie – bei Mylius folgerichtig als *Basilica philosophica* (*Basilika der Philosophie*) bezeichnet – auf die zweidimensionale Bildfläche bannen und im Anschluss an die wortreiche *Praefatio* als Initiations- und Meditationsbild für den einzelnen *Filius doctrinae* dienen.<sup>11</sup>

Die detailreiche Radierung wird nach langen Passagen des mehrbändigen Opus sichtbar und wurde augenscheinlich als transformatorischer Höhe- und Ruhepunkt zugleich konzipiert.<sup>12</sup> Nach den Strapazen der Lektüre wird der Sehsinn aktiviert, die Augen beginnen über den vorsichtig aufgeklappten Bildträger zu wandern, um in die *Alchemische Landschaft* mit ihren unterschiedlich beleuchteten Bedeutungs- und

> Fig. 1

*Alchemische Weltlandschaft*,  
34,4 × 26 cm (Platte: 35 × 28 cm),  
aus: Johann Daniel Mylius,  
*Opus medico-chymicum*,  
Frankfurt a.M. 1618/20, Bd. 3.  
Frankfurt a. M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

<sup>10</sup> Zum katalogartigen Bildzyklus der sogenannten ›Siegel der Philosophen‹ am Ende des *Opus medico-chymico* siehe Khan 2021 und Purš 2021. Die meisterhaft kompilierten und zusammengesetzten Siegel stammen, wie die meisten Illustrationen des Buchs, nicht von Merian und bedürfen als zentrales Kompendium weiterer Untersuchung. Die Siegel befanden sich ebenso in dem *Hermetico-Spagyrischen Lustgärtlein* (Jennis 1625), im Titelblatt bezeichnet als *kunstreiche chymico-sophische Emblemata ... der wahren Hermetischen Philosophen*.

<sup>11</sup> *Nicht allein sehr dienstlich Augen und Gemuet dardurch zu erlueßigen, sondern zugleich ein scharffes nachdenken der Natur bey allen Filijs Doctrinae, zuerwecken. Vgl. ebd.*

<sup>12</sup> Nach Einsicht in verschiedene Exemplare zeigt sich, dass bereits im Entstehungsjahr das radierte Faltblatt an jeweils unterschiedlichen Stellen in die Publikation des Theosophen und Arzthalchemisten Johann Daniel Mylius eingebunden wurde, was davon zeugt, dass das Bild als ein eigenständiges Medium anerkannt wurde.



In praefationem tertiam









Bildzonen zu blicken. Das Bild oder die *Theosophische Figur*<sup>13</sup> – um einen von Lucas Jennis verwandten Quellenbegriff zu benutzen – war gedacht als handlungstragendes Komplementär zu den ausführlichen Texten und Argumentationen, mit welchem der Betrachter mindestens ebenso Zeit zubringen konnte wie mit den Texten auf dem langen Weg zu den Geheimnissen der Natur.

Zweifelsohne hätten Merian, der Verleger Jennis und der Autor Mylius in Anlehnung an den Titel ein architektonisches Modell für die Darstellung der *Basilica philosophica* entwickeln können, entschieden sich aber für eine, wenn auch zurückgenommene, Weltlandschaft als Schaubühne und unterstrichen somit die Bedeutung der Natur für die Beobachtungs- und Nachahmungsprozesse der Alchemie. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die Weltlandschaft im Medizin- und Alchemiebuch mutmaßlich den letzten Teil einer Serie von vier Klapptafeln darstellt,<sup>14</sup> die sich von abstrakten Diagrammen bis zur Darstellung des Irdischen in der *Alchemischen Weltlandschaft* ›fortentwickeln‹. Bezüglich dieser erzählerischen Dramaturgie sticht auch hier eine Parallele zu den vier mit großer Sicherheit vorbildlichen theosophisch-kabbalistischen Rundbildern des khunrathschen *Amphitheatrum sapientiae aeternae* mit dem erwähnten *Oratorium et Laboratorium* (1595) ins Auge, da sich auch dort die Kreisdiagramme zunehmend in mimetische Darstellungen transformieren.

Im Unterschied zum überwiegenden Teil der figürlichen, häufig ostentativ narrativen Darstellungen der Alchemie betont das Bildmotiv des Naturmagiers kein Stadium der dynamischen Transformation, sondern vielmehr den Status quo des erhabenen, eindeutig kultischen Verharrens. Das Reich der Alchemie wird als harmonisch in sich geschlossenes Beziehungsgeflecht imaginiert. Mit deutlichen Anklängen an christliche Bildtraditionen fungieren feierlich präsentierte Personifikationen als Kultbilder einer Weltanschauung, deren zentraler Bezugspunkt – unter der Einwirkung der alles umspannenden christlichen Trinität – offensichtlich die Natur ist.

Wohl die wichtigste konzeptionelle Vorlage für Merian war das auf den ersten Blick unscheinbare, vergleichsweise grob gearbeitete Kosmogramm in der 1613 auf Deutsch publizierte *Occulta philosophia* mit der

13 Vgl. Titelblatt von *Hermetico-Spagyrischen Lustgärtlein* (Jennis 1625). Dort ist die Alchemische Weltlandschaft bereits ohne Text, mit eliminierte Bezeichnung und als eigenständiges Bild bzw. als Teil 3 der insgesamt vier großformatigen Faltblätter des *Opus medico-chymico* eingebettet. Im *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum* von 1678 wiederum als Teil 4.

14 Humberg 2012, S. 35ff. Zu beachten ist die jeweils unterschiedliche Bindung der (laut Humberg kabbalistischen) Tafeln, die in den überlieferten Bänden nicht übereinstimmt. Siehe auch den Beitrag Mylius, *Opus medico-chemico*, 1618/20 in *Bebilderung der Alchemie* 2021ff. (Berit Wagner) mit Ausführungen zum Gesamtkontext der Illustrationen.



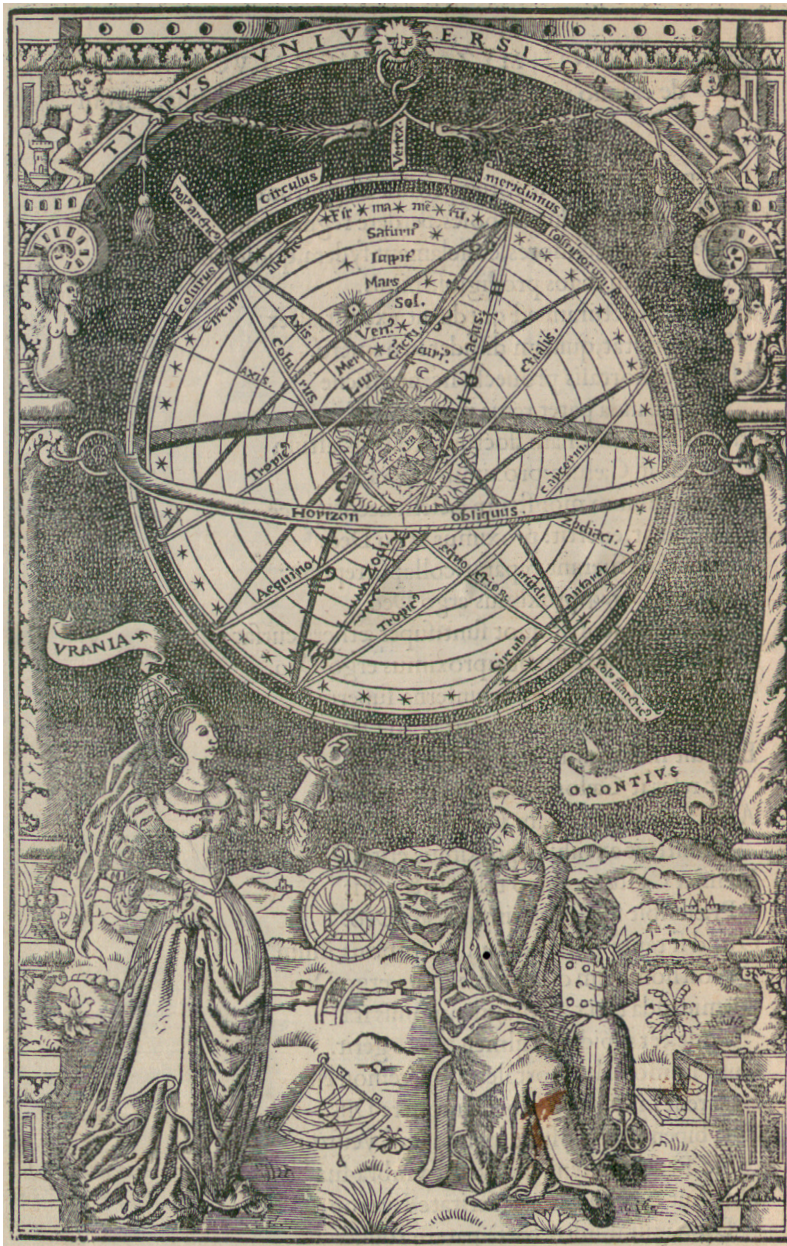


Fig. 2  
Der Astronom Oronce Finé und  
seine Muse Urania, Frontispiz,  
aus: Oronce Finé, *De mundi  
sphaera, sive cosmographia*,  
Paris 1542.

Zürich, ETH-Bibliothek, Sign. Rar 8912.

bipolaren Zweiteilung der Welthälften und einem Artifex in zentraler Position, die wahrscheinlich der Frankfurter Kupferstecher und spätere Kollege Merians, Eberhard Kieser, ausgeführt hat.<sup>15</sup> Das Systembild ist

<sup>15</sup> ▶ S. 46, Fig. 6.

im Kontext der kontinuierlichen Weiterentwicklung ikonographischer Bildtypen als Vorläufer der merianschen Bildfindung anzusehen, sofern es sich um ein symmetrisch angelegtes Schau- und Lehrbild der gesamten paracelsischen Alchemie handelt (► Wagner, S. 46, mit Fig. 6). Im Anschluss an die Zeilen *Ist Sulphur, Sal, Mercurius, / Inferius sicut superior* wird die Göttin Diana (Luna) dem Apoll (Sol) gegenübergestellt, während *Der alt der erste anfang ist / Offenbar durch Hermetisch list*.<sup>16</sup> Gott, nach ihm der Mensch als Alter Deus, der Weise, der Hermetiker ist aktiv an den Geschehnissen beteiligt und ins Zentrum gesetzt.

Durch das Einfügen der märchenhaft anmutenden Akteure in das meriansche Systembild mit einer realistisch geschilderte Auen- und Berglandschaft wird – anders als beim mutmaßlichen Vorläufer von 1613 – die Illusion der Unmittelbarkeit verstärkt.<sup>17</sup> Einerseits erzeugt das landschaftliche Panorama die Tiefenräumlichkeit und Weitläufigkeit gegenüber der auf Nahsicht angelegten Akteure im Vordergrund. Die Akteure und Symbole sind aber nicht nur in die Landschaft eingestellt, sie sind in all ihren Bestandteilen enthalten. Somit erhält die präsentierte Natur die Funktion des Handlungsträgers, der sich mit dem Bildthema, die Welt in ihrer Ganzheit zu zeigen, verknüpft: Auf der Licht- und Sonnenseite, die von der kontrollierten Ratio regiert wird, bietet sich urbar gemachtes Land mit bewirtschafteten Feldern, Zäunen und einer Burg als Zeichen der Zivilisation im Hintergrund dem Betrachterauge. Die menschliche *Ars* modelliert *Natura*, wohingegen sich dieselbe auf der Schattenseite in ursprünglicher Schönheit darbietet. Typischerweise hat die Darstellung keinen kanonischen Charakter, sondern ist das Zeugnis eines individuellen, in der Trias von Autor, Verleger und Künstler gemeinsam realisierten Versuchs, die geheimnisvollen Weltzusammenhänge darzustellen.

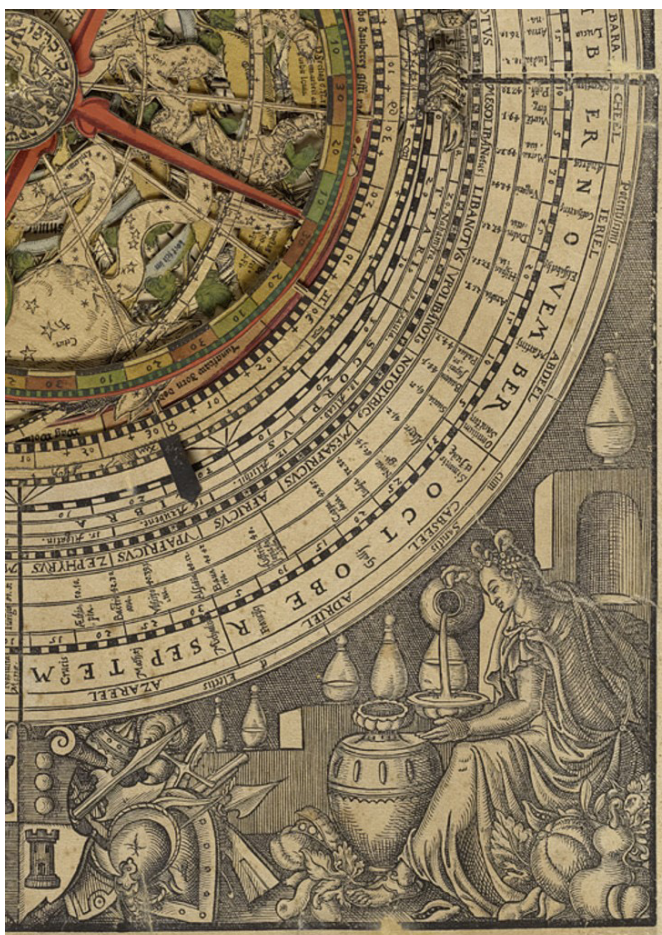
Die kompositorische Verbindung von oberer und unterer Sphäre bzw. Kreisdiagramm und mimetischer Schilderung der irdischen Welt leitet sich vom weit verbreiteten Typus der mittelalterlichen Planetenkindebilder ab. Somit greift die Komposition die Sehgewohnheiten des elitären, in der Astrologie bewanderten Publikums auf. Anstelle eines in einen Kreis eingeschriebenen Planetengottes – man denke an die ganzseitigen Prachtminiaturen im norditalienischen Astrologiebuch *De sphaera*<sup>18</sup> – werden die alchemisch-astrologischen Prinzipien beider Welten inklusive des im Zentrum verorteten Symbols für den Stein der Weisen in das Kreisdiagramm integriert. In direkter Linie, unterhalb

16 *Occulta philosophia* 1613, S. 71 und 70.

17 Putscher 1983, S. 25; Neugebauer 1993a, S. 307, Nr. 237.

18 *De sphaera*, Italien, 1460/70, *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*, a.x.2.14=Lat. 209 (<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>).





**Fig. 3**  
Die Paracelsische Tinktur,  
Detail von *Deus Martis Circkel*  
und *Lauff*, aus: Leonhard  
Thurneysser zum Thurn, *Deus*  
*Menschen Circkel*, Berlin 1575.  
Dresden, SLUB, Sign. Astron.71.

des Kreises, ist der christliche Naturmagier verortet. Ganz anders als die Planetenkinder ist dieser den Einflüssen aber nicht ›ausgesetzt‹, sondern bildet den würdigen Gegenpart zur oberen Sphäre. In dieser Form der vertikalen Gegenüberstellung von Himmelskugeln und Mensch wäre vergleichsweise an die Darstellung von Atlas als Weltenträger bzw. als Träger der Armillarsphäre zu denken.<sup>19</sup> Weiterhin entwickelte sich eine Darstellungstradition des Astronomen in der Landschaft mit Armillarsphäre oder einem Kreisdiagramm heraus (**Fig. 2**).<sup>20</sup> Ein gewichtiger

19 Vgl. z.B. Albrecht Aldegrever, *Herkules und Atlas*, 1550 oder Atlas im Bildzyklus der *Aurelia philosophia*, in: *Oculta philosophia* 1613, S. 47.

20 Vgl. Oronce Finé, *De mundi sphaera, sive cosmographia*, Paris: Simon de Colines 1542, (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb1196814>). Dort ist der Astronom und Autor mit der Muse Urania dargestellt.





**Fig. 4**  
 Johann Sadeler d.Ä., nach  
 Maerten de Vos, *Saturnus*,  
*bezeichnet Joan. Sadler scalp.*  
*et excud. / M. de Vos figuravit;*  
*SATURNUS*, aus: Serie der  
*Planetenkinder (Planetarum*  
*effectus et eorum in signis zodiaci)*,  
 Antwerpen 1585.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-  
 OB-7465.

Vorläufer in der Ikonographie der Alchemie, nicht zuletzt aufgrund einer integrierten, tatsächlich beweglichen Drehscheibe zur Berechnung günstiger Konstellationen für die Horoskop- und Tinkturenproduktion, muss Leonhard Thurneysers (1531-1596) interaktives Papierastro-labium *Des Menschen-Circkel* von 1575 gewesen sein.<sup>21</sup> Nirgendwo sonst war vorher der Konnex zwischen Astrologie und der paracelsischen Tinktur als Heilmittel besser in Szene gesetzt. Auffällig ist die Parallele,

<sup>21</sup> Hofmeier 2012, S. 62-72; Karr Schmidt 2008. Berliner Exemplar vgl. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000402900000000>.



dass Thurneyssers Astrolabium, ähnlich wie Merians Weltlandschaft, den Menschen ins Zentrum rückt (**Fig. 3**).

In der *Alchemischen Weltlandschaft* wird die obere Sphäre, anders als bei den Planetenkindern oder dem ächzenden Atlas, nicht mit dem bunten Treiben der irdischen Welt oder der Last des Titanen gespiegelt, sondern mit einer feierlichen Gegenüberstellung auf Augenhöhe, die sich in der Landschaft mit dem statuarisch angeordneten Figurenpersonal ausbreitet und in der Gestalt des Naturmagiers im Sternenmantel zuzuspitzen scheint. Auch steht der Philosoph nicht wie der Astronom in kühler, beobachtender Distanz zur oberen Welt, sondern bildet mit derselben eine Einheit.

Hier liegt auch die Ursache dafür, dass Merian keine wild zerklüftete Weltlandschaft aus der Vogelperspektive zeigt, was den Möglichkeiten der zeitgenössischen gemalten Weltlandschaften entsprochen hätte. Diese zu imaginieren ist vielmehr Aufgabe des Betrachters, da alle Komponenten der Bildintention auf ein harmonisches Zusammenspiel ausgerichtet sind. Gleichwohl kommt Merian dem Hauptthema der frühneuzeitlichen Weltlandschaft nach, indem er eine allumfassende ›Naturidee‹ darbietet und die Frage nach der Position des Menschen in der Natur stellt. Trotz relativ großem Augenmerk auf die Personifikationen und Elementensymbole im Vordergrund ist die Landschaftsschilderung kein Beiwerk, sondern verschmilzt mit dem Bildpersonal zu einer Einheit.

Auch die gesteigerte Monumentalität der Bildkomposition orientiert sich am – mit mehreren Weltlandschaften ausgestatteten – Zyklus der *Planetenkinder*, den Johann Sadeler d.Ä. (1550-1600) 1585 nach Marten de Vos gestochen hat.<sup>22</sup> Die Zugänglichkeit dazu liegt in Frankfurt als Kunst- und Handelszentrum und im Zirkel um Merian auf der Hand. Bei Sadeler beziehungsweise De Vos sind vordergründiges Bildpersonal und der perspektivisch untergeordnete Blick in die kleinteilige Weltlandschaft zu einer kohärenten Bilderzählung verwoben (**Fig. 4**).<sup>23</sup> Auf dem zugehörigen Titelbild dieses Zyklus hält Jupiter zudem ein großes Kreisdiagramm der Himmelsphären mit dem Zodiakus in seiner Linken. Wie später in der *Alchemischen Weltlandschaft* wird der nächtliche Sternenhimmel mit einem Sternenkranz auf dunklem Fond dargestellt.

Den Übergang in die physische Welt markiert dort ein dickes Band sich auftürmender Wolken, die vermittels zahlreicher unterschiedlicher Hell- und Dunkelwerte dem Dualismus von Licht und Schatten ausgesetzt sind. Durchweg ist die Radierung nach diesem Prinzip geordnet, welches sich

22 *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci*. Vgl. König 2021, dort auch zur Verbindung der Sadelers nach Frankfurt; Meißner 2014, S. 58f.

23 In den zur Serie gehörigen *Planetenkinder(n) des Saturn* befindet sich die Darstellung einer Allegorie der Alchemie als buchgelehrter Magier (r. u.), die weiterer Untersuchung bedarf.

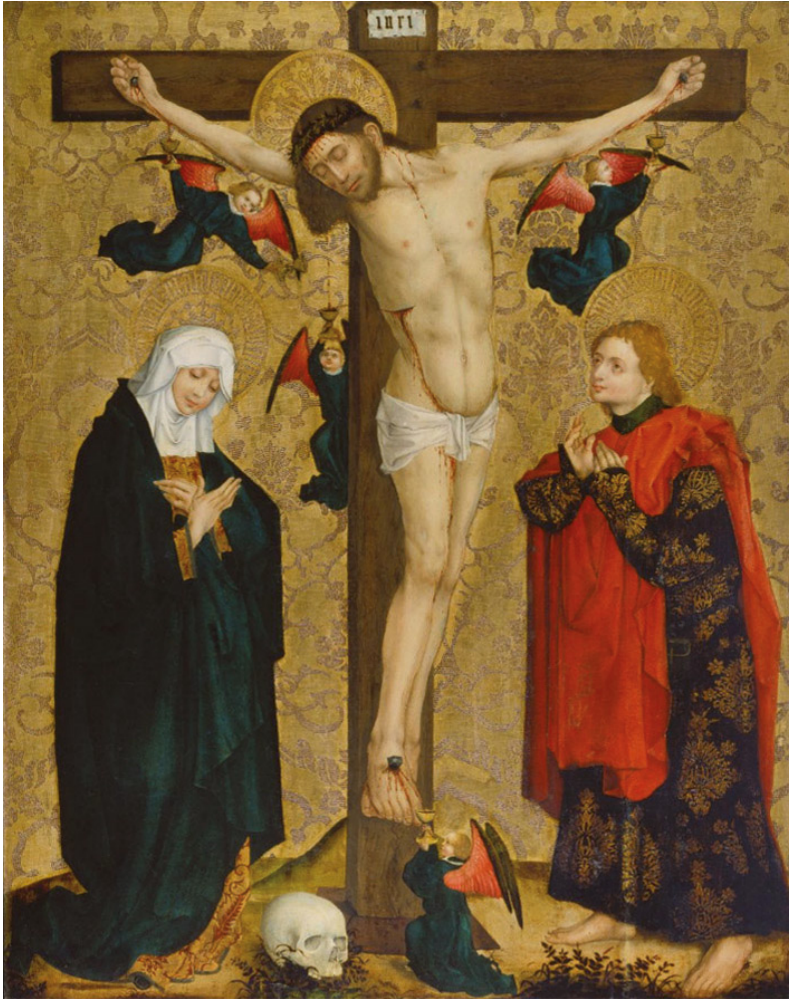
auch in den Picturae der *Atalanta fugiens* (1617/18) beobachten lässt.<sup>24</sup> Wesentlich scheint hier die formgebende Rolle des talentierten Radierers. Je näher an der Himmelsphäre der oberen Welt, desto energischer formieren sich die Wolken, um sich am verschwommenen Horizont nahezu aufzulösen. Links sind die freundlich beleuchteten Wolken eines Sommertages zu sehen, deren Gestalt und Konturen sich aber in den höheren Sphären verdichten. Dicht zusammengedrängte, dunkel geballte Wolken beherrschen die rechte Szenerie und lassen auf ein anstehendes Gewitter schließen. Was der aufmerksame Adept in der Betrachtung der Natur lernen kann, spiegelt Merian in seiner artifiziellen Schilderung mithilfe eines komplexen Linien- und Schraffursystems. Es evoziert ein Spiel mit dem Betrachterauge, das vergleichend zwischen linker und rechter Sphäre wandert und die bildnerischen Konsequenzen der mehr oder weniger in die Druckplatte eingedrungenen Radiernadel verfolgt und somit die Handlungsfähigkeit des Artifex links und rechts der Vertikalachse nachvollziehen kann. Entsprechend unterteilt die vertikale Achse – die sich vom hebräischen Tetragrammaton durch den rubinrot gedachten Stein der Weisen hindurch nach unten zu dem Magier im Sternenmantel zieht – das Universalbild in die Reiche von Sol und Luna; männlich und weiblich; Licht und Schatten; Feuer und Wasser; Sulphur und Mercurius.

Um den Grad der Feierlichkeit und das Innehalten in der geforderten meditativen Betrachtung zu betonen, konzipierte Merian gewissermaßen ein Kultbild, das mit der horizontalen Reihung seiner Ikonen an das archaische Bildformular der mittelalterlichen Altarretabel erinnert. Den monumentalen Aufreihungen der katholischen Heiligen mit ihren Attributen vergleichbar, flankieren die äußeren Gegensatzpaare die in der Mitte angeordneten Zeugnisse gelungener Vereinigung, wobei der Naturphilosoph – wie ein Hohepriester am Altar stehend – die transmutierte Tinktur darbietet. Eine frappierende ikonographische und semantische Analogie lässt sich zum mit ausgebreiteten Armen am Kalvarienberg dargestellten Gekreuzigten herstellen, dessen Blut – die heilende Tinktur – auch in der Tradition der niederländischen und mittelhheinischen Kunst, mit der Merian vertraut war, oftmals von umfliegenden Engeln in Kelchen aufgefangen wird (Fig. 5).<sup>25</sup> Nicht selten sind insbesondere in der Druckgraphik beim Motiv des Kalvarienbergs links und rechts des Kreuzstammes ebenso Sonne und Mond zu sehen. Statuarischer Aufbau, der Verzicht auf das Narrativ handelnder Personen oder Prozesse, sind

24 ▶ Hofmeier, S.S. 91-122.

25 Vgl. z.B. *Kreuzigung Christi*, ca. 1420, Mittelrhein, Städel Museum, Inv. Nr. HM 1 oder *Kreuzigung Christi mit Maria und dem Evangelisten Johannes*, 1450-1460, Mittelrhein, Städel Museum, Inv. Nr. HM 45.





**Fig. 5**  
*Kreuzigung Christi mit Maria*  
*und dem Evangelisten Johannes,*  
 1450/60, Mischtechnik auf  
 Tannenholz, Mittelrhein.  
 Frankfurt a.M., Städel Museum  
 (Dauerleihgabe des Historischen Museums  
 Frankfurt am Main) Inv. Nr. HM 45.

dem Inneren verschiedener spätmittelalterlicher Wandelaltäre entlehnt, deren Festtagsseite, nach den vielen Vorerzählungen von Außenseite und Wandlungen, schließlich das Heiligste offenbart.<sup>26</sup> In diesem Kontext wird das Universalbild zum Altarbild und die meditativ-visionäre Lektüre der alchemischen Abhandlung zu einem Akt der privaten Frömmigkeit. Der Naturmagier ist ein menschliches Wesen – das Alter Ego des betenden Philosophen –, das dem von Mylius beschworenen Vorbild des von Unreinheiten befreiten christlichen Alchemisten entspricht. Unter dem Regnum der Trinität nimmt der Alchemist die Geschicke der Welt in die Hand. Mit

<sup>26</sup> Vgl. z.B. Der *Große Friedberger Altar*, Mittelrhein, 1370/80 mit der feierlichen Reihung des heiligen Personals.

stillem Ernst bietet er mit erhobenen Armen zwei Beile als Insignien der Alchemie als Scheidekunst dar. Eine derartige, erneut an die christliche Liturgie erinnernde Pose des Zurschaustellens von Kelch oder Hostie sah sich Merian aber vielleicht auch bei Johann Theodor De Bry und Balthasar Schwan ab, die die *Zwölf Schlüssel des Basilius Valentinus* 1618 radiereten und die in der Körperhaltung mit dem Naturmagier der *Alchemischen Weltlandschaft* vergleichbare, archaisch wirkende Figur des Mercurius mit zwei zepterähnlichen Äskulapstäben aus der Holzschnittvorlage von 1602 kopierten (Fig. 6).<sup>27</sup> Das in der Forschung auf Merian gepachtete Hinzufügen einer Landschaft ist bereits hier als Bildstrategie zu beobachten.

Die Reihe der Bildzitate und das Beziehungsgeflecht der alchemischen Ikonographie verzweigt sich einmal mehr durch die Hinzunahme der alchemischen Mythenallegorese, um kurz noch einen letzten Aspekt im Rahmen der Synthese der *Alchemischen Weltlandschaft* zu beleuchten. Hier handelt es sich um die Hirschfigur, die der weiblichen Nacht- und Naturgöttin Luna zugesellt ist.<sup>28</sup> Ist in Ovids *Metamorphosen* die Figur des Aktaion bekanntlich eine tragische, da sie als Strafe für die Neugier, Diana beim Bade zu erblicken, in einen Hirsch verwandelt wird, den die eigenen Hunde zerreißen, wird Aktaion hier zum Symbol des sublimierten Wahrheitssuchers, dessen Wesen sich beim Anblick der Naturgeheimnisse ändert. Der verwandelte Jäger scheint eine Vorstufe des ultimativen Alchemisten im Sternenmantel zu sein. Ein hermetisches Kleeblatt mit drei Blättern wird als Attribut in die Höhe gezeigt. Die Figur ist und bleibt rätselhaft, insbesondere weil Mylius Aktaion – anders als viele andere mythologische Figuren – in seinem *Opus medico-chymico* nirgends erwähnt. Vermutlich handelt es sich um eine Zugabe Merians und seiner Auftraggeber im Verlag.<sup>29</sup>

Deutlich wird: Die *Alchemische Weltlandschaft* ist das Produkt zahlreicher, von den verschiedenen Akteuren innerhalb der ›Trias der Bildideen‹ im Verlag eingebrachter Einflüsse und keine Bildinnovation im eigentlichen Sinn. Zahlreiche weitere, hier nun exemplarisch zu nennende Details, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, ließen sich anführen. Entlehnt ist etwa auch die Löwenfigur dem allegorischen Zyklus in der *Alchymia* des Andreas Libavius (1605),<sup>30</sup> die, in Frankfurt entstanden, die Frankfurter

27 Johann Theodor De Bry und/oder Balthasar Schwan, *Zwölf Schlüssel des Basilius Valentinus*, in: Maier 1618c, hier S. 30. Siehe Lehnert 2021 zu den älteren Vorlagen von 1602.

28 Unterschiedliche Auslegungen finden sich bei Trenczak 1965, S. 228f.; Neugebauer 1993a, S. 307, Nr. 237; Wüthrich 2007, S. 234. Dort als Symbol für die Silbergewinnung.

29 Siehe etwa Großschedel von Aicha 1629.

30 Vgl. Teil II, *De lapide philosophorum*, Tractus IV, *Commentariorum alchymie*, S. 56, aus: Libavius 1606, UB Frankfurt, Sign. Occ. 29 (<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/drucke/content/pageview/11852915>). Darauf verweist bereits Trenczak 1965, S. 330f. mit Abb.





**Fig. 6**  
 Johann Theodor De Bry /  
 Balthasar Schwan, *Zweiter*  
*Schlüssel des Basilius Valentinus*,  
 aus: Michael Maier, *Tripus*  
*aureus*, Frankfurt 1618.  
 Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1148,1.  
 ▶ S. 315, Fig. 2.

Tradition der *Alchemica illustrata* aufnimmt. Vereinigt dargestellt sind die Löwen von Sulphur und Mercurius, die sich nunmehr einen Kopf teilen und das Podest des Alchemisten bilden. Dem Löwenkopf eines anthropomorphen Wasserspeiers vergleichbar, entrinnt die *tinctoria rubia* der Alchemisten, das Lebenselixier und Hauptziel der medizinischen, spirituellen und gleichzeitig natürlich gottesandten Alchemie. Nicht zufällig bildet der kleine chymische Hügel die Form des aufstrebenden Dreiecks, da sich aus der Dreieinigkeits der Prinzipien die Einheit des Steins bildet. Die Bäume symbolisieren pflanzenhaft keimende, sich entwickelnde Stoffe, besonders Metalle, weswegen in den Baumkronen verschiedene chemische Zeichen bekannter, aber auch unbekannter, noch zu erforschender Metalle prangen. Vorbild für Hügel und Bäume ist erneut eine Bildfindung aus Frankfurt, nämlich das Titelblatt der *Occulta philosophia* (Azoth) von 1613 (▶ S. 45, Fig. 5), und ebenso der an die Handsteine der Kunst- und Wunderkammern erinnernde *Mons philosophorum* aus der *Alchymia vera* (1604).<sup>31</sup>

> **Fig. 7**  
 Detail aus *Alchemische*  
*Weltlandschaft*, **Fig. 1.**  
 Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 1150, Bd. 3.

31 Abb. vgl. Soukup 2016, S. 206, Abb. 110. Siehe auch Chodorowski 2023.



