

Matthäus Merian d.Ä. als Radierer-Alchemist

Corinna Gannon

Lässt man den Blick beispielsweise durch die *Alchemische Weltlandschaft* wandern,¹ so drängt sich die Frage auf, ob der Künstler dieses komplex gestalteten, detailliert ausgearbeiteten und nuanciert schraffierten Systemblatts, Matthäus Merian d.Ä., selbst Kenntnis von der geheimen Kunst der Alchemie hatte.

Der Entstehungsprozess einer Radierung, wie der *Alchemischen Weltlandschaft*, ist ein hoch komplexer, mehrstufiger, transformativer Vorgang: das Stechen eines seitenverkehrten Motivs in eine entsprechend präparierte Metallplatte, das sich wie durch Zauberhand mit Hilfe einer Ätzflüssigkeit in das Material hineinfrißt; das Einfärben der Platte mit Tinte, die nur in den Vertiefungen haften bleibt, um dann während des Druckprozesses an ein weißes Blatt abgegeben zu werden und einen seitenrichtigen Abdruck zu hinterlassen.² Es erscheint nicht abwegig, dass die frühneuzeitlichen Künstler in diesem Prozess etwas von der »Großen Kunst« wiederentdeckten und sich teilweise selbst als radierende Alchemisten wahrnahmen, deren Handwerk für Außenstehende ebenso rätselhaft angemutet haben mag wie das der laborierenden Alchemie.

Die Wege von Künstlern und Alchemisten kreuzten sich in vielerlei Hinsicht. Sie waren Rivalen und Verbündete zugleich, verfolgten sie doch ein gemeinsames Ziel: die Transformation von Materie. Während Künstler der Alchemie auf kunsttechnologischer Ebene zahlreiche Innovationen zu verdanken hatten, wie beispielsweise in der Herstellung von Farben und der Verarbeitung von Metallen, so bäugten sie die Goldmacherei skeptisch und warfen den Alchemisten Vermessenheit gegenüber dem Schöpfergott vor, dessen Primat dadurch bewusst herausgefordert wurde. Alchemisten wiederum sahen die Erzeugnisse des Kunsthandwerks und der bildenden Künste lediglich als zweitklassige Imitationen der Natur, die in der Transmutation versagten.³ Dieses ambivalente Verhältnis

¹ ▶ S. 250f., Fig. 1.

² Umfassend zum Werkprozess: Stijnman 2012.

³ Grundlegend hierzu: Newman 2005, Kapitel 3.

brachte gerade aufgrund der Rivalität neue und verbesserte Methoden hervor. Die Radierkunst ist ein Erzeugnis dieser fruchtbaren Begegnung zwischen Kunst und Alchemie.

Dass ein Interesse an der Alchemie mit der Praxis des Radierens Hand in Hand ging, zeigt der Fall Parmigianino (1503-1540). Der Italiener war einer der wenigen Maler, die dieses Handwerk beherrschten. Teil der Legende um den Künstler sind aber auch seine alchemistischen Neigungen, die, will man Giorgio Vasari Glauben schenken, letztendlich zu seinem finanziellen Ruin geführt haben.⁴ Womöglich ist es aber diesem Exkurs in alchemistisches Territorium geschuldet, dass Parmigianino begann, sich in der Radierkunst zu versuchen und sie letztendlich auch als eigenständige Kunstform etablierte. Dies muss zwangsläufig mit einer intensiven Phase des Experimentierens mit verschiedenen Techniken, Materialien und Chemikalien einhergegangen sein.⁵

Die Alchemie steckt bei der Radierung vor allem im Ätzzvorgang der Platte, während dessen sich das vom Künstler in den Ätzgrund geritzte Motiv scheinbar wie von selbst in das Metall gräbt. Anders als beim Kupferstich ist die Linienführung der Radierung daher wesentlich freier und das Gesamtbild wirkt weniger starr. Ab 1600 war nördlich der Alpen die Salpetersäure (HNO_3), besser bekannt als *Aqua fortis*, das Ätzmittel der Wahl.⁶ Sie wurde seit dem 13. Jahrhundert in einem aufwändigen Destillationsverfahren hergestellt. Rezepturen und Angaben zu ihrer Verwendung finden sich oft in alchemistischen Handschriften.⁷ Martin Ruland d.J. beschrieb dieses *Starke Wasser* in seinem *Lexicon Alchemiae* (1612) u.a. als Lösungsmittel für Gold.⁸ Salpeter spielte nicht nur als Bestandteil dieses Scheidemittels eine Rolle, sondern auch bei sämtlichen anderen alchemistischen Prozessen.⁹ Vor allem Paracelsus (1493/94-1541) und seine Nachfolger räumten dem *Salniter* sowohl eine besondere makro- als auch mikrokosmische Bedeutung ein. Es handele sich hierbei, wie der Schweizer Arzt und Alchemist in seiner *Grossen Wundartzney* ausführte, um eine von den Gestirnen ausgehende Emanation, die makrokosmisch für das Zustandekommen von Gewittern und mikrokosmisch für fiebrige Erkrankungen im menschlichen Körper verantwortlich sei. Aus Salpeter bestünde nach Robert Fludd (1574-1637) zudem der lebenspendende, luftige Geist, mit dem der Kosmos seiner Auffassung nach

4 Burioni 2009, S. 32.

5 Fagiolo dell'Arco 1970, S. 73; Nova 2006, S. 10; Jenkins 2019, S. 130.

6 Stijnman 2012, S. 200.

7 Ebd., S. 48f.; Orenstein/Stijnman 2019.

8 Ruland 1612, S. 48f.

9 Ebd., S. 345-347.

durchzogen sei.¹⁰ Im 16. Jahrhundert hatte sich eine regelrechte Industrie zur Gewinnung des Salpeters entwickelt, da er auch zur Herstellung von Schwarzpulver verwendet wurde.¹¹ Stets wurde dieser Stoff mit transformativen Prozessen assoziiert, die in der Freisetzung von Energie kulminierten. Auch der Ätzzvorgang ist eine exotherme Reaktion, bei der Wärme freigesetzt wird.¹²

Wenngleich ungewiss ist, wie vertraut Künstler mit der Herstellung und alchemistischen Bedeutung des *Aqua fortis* waren, das sie in der Regel bereits fertig zubereitet erwarben, so lässt sich mit Sicherheit sagen, dass sie den Umgang mit dem *Starken Wasser* meisterhaft beherrschten und um seine das Metall ätzende, aber durchaus auch gesundheitsschädliche Wirkung wussten. Scheinbar spielerisch machten sie sich dieses Wissen bei der tonalen Abstufung von Schattierungen zunutze, indem sie die Metallplatte der Ätzflüssigkeit kürzeren oder längeren Zeiträumen aussetzten, dies manchmal auch mehrfach wiederholten oder die Konzentration der Ätzflüssigkeit variierten.

Die Radierkunst kennt nur Schwarz und Weiß. Kaum ein anderes Medium scheint besser geeignet, um alchemistisches Gedankengut zu visualisieren, in dem es so häufig um die *separatio* und *coniunctio*, die Trennung und Zusammenführung von Gegensätzen geht. Die Hell-Dunkel-Kontraste in Merians *Alchemischer Weltlandschaft* verleihen dem Blatt daher nicht nur Plastizität und Tiefenräumlichkeit, sondern sind zugleich sinnstiftend für die Interpretation. Der Gehalt des Systemblatts generiert sich in eben dieser Kontrastierung von Licht und Schatten. Ikonographisch werden die Polaritäten durch Sol und Luna repräsentiert. Merian belässt es aber nicht bei dieser symbolischen Gegenüberstellung, sondern unterstreicht sie zusätzlich durch gezielt stärker oder schwächer ausgeprägte Schraffuren. Optisch scheint das Blatt vertikal in zwei Hälften zu zerfallen, deren Achse exakt durch die Bildmitte verläuft. Besonders deutlich wird die unterschiedliche Bearbeitung mit Blick auf die Wolkenbänder. Während sie auf der linken Tagseite durch einfache Parallelschraffuren entstehen, sind es auf der rechten Nachtseite dichte Kreuzschraffuren, aus denen sie geformt werden.

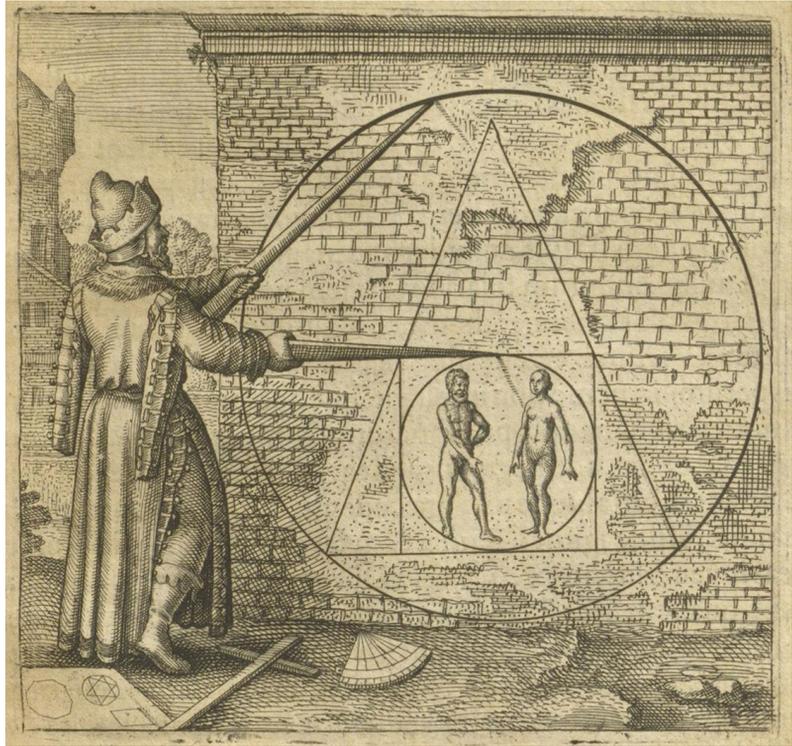
Es existieren keine schriftlichen Zeugnisse über eine Auseinandersetzung vonseiten Merians mit der Alchemie. Die komplexen Bildfindungen gehen vermutlich nicht (allein) auf den Künstler zurück und können daher nur als ein Indiz für eine Kenntnis alchemistischer Theorien und Praktiken gewertet werden. Ein solches Indiz hat Michael Gaudio in

¹⁰ Debus 1964.

¹¹ Schwarzpulver besteht aus Salpeter, Kohle und Schwefel. Jütte 2011, S. 268-273.

¹² Stijnman 2012, S. 200.

Fig. 1
 Matthäus Merian d.Ä.,
Emblem 21, aus: Michael Maier,
Atalanta fugiens 1618.
 Frankfurt a.M., UB, Sign. 8° P 5:75



Emblem 21 von Michael Maiers *Atalanta fugiens* erkannt (**Fig. 1**).¹³ Das Icon zeigt einen Adepten, der mit einem überdimensionalen Zirkel symbolisch das Opus magnum nachvollzieht. Die beiden anthropomorphisierten Polaritäten und die geometrischen Figuren sind hier als Stufen des Transmutationsprozesses zu verstehen und weisen gleichzeitig auf die Parallelen zwischen Alchemie und Geometrie hin. Als Paradebeispiel für eine unlösbare geometrische Aufgabe schien die sogenannte Quadratur des Kreises geradezu prädestiniert, um die Erschaffung des Steins der Weisen zu verbildlichen.¹⁴ Die Geometrie weist aber nicht nur eine ideale Verwandtschaft zur Alchemie auf, sondern auch eine praktische zur Radierkunst, gehörten Zirkel und Lineal doch auch zum Handwerkszeug eines jeden Radierers oder Kupferstechers.¹⁵ Insofern mag man in dem von Merian gezeigten, zeichnenden Adepten durchaus eine selbstreferentielle Note erkennen.

Während ikonographische Analysen nicht ausreichend sind, um sich der »Alchemie des Radierens« anzunähern, sei zusätzlich ein anderer

¹³ Gaudio 2020.

¹⁴ Jong 2002, S. 169-176. Siehe auch Maier 1616a.

¹⁵ Stijnman 2012, S. 199.

methodischer Zugang gewählt: der der Produktionsästhetik.¹⁶ Diese umfasst Überlegungen zu Art und Weise der Herstellung eines Werkes anhand von Spuren des Entstehungsprozesses. Über Merians Werkprozess ist immerhin bekannt, dass er sich bei der Präparation des Ätzgrundes einer Innovation bediente, die auf seinen Lehrer Dietrich Meyer zurückgeht. Der sogenannte weiche Ätzgrund, bei dem man dem Bienenwachs, mit dem man die Metallplatte traditionell überzog, zusätzlich Harz oder Asphalt beimischte, erlaubte eine noch feinere Ausführung der Motive.¹⁷ Für den Ätzvorgang, so wusste Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* (1675) zu berichten, habe Merian *gemein Scheidwasser* verwendet.¹⁸

Exemplarisch lässt sich Merians Vorgehen anhand seiner Illustrationen der Kosmogonie in Robert Fludds *Utriusque cosmi* (1617) nachvollziehen. Für den Zustand des Nichts vor dem biblischen *Fiat lux*, der Schöpfung des Lichts, wurde eine Darstellungsform gewählt,¹⁹ die den modernen Betrachter an Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat (1915) denken lässt: eine quadratische, durchgehend aber nicht homogen radierte Fläche, die die lineare Kunst der Radierung zu negieren scheint (Fig. 2). In mehreren Schichten hat Merian das Quadrat bearbeitet. Der Künstler ließ allerdings kein symmetrisches Gitternetz entstehen, sondern setzte weitere spiralförmige, an Wolken erinnernde Strukturen in das Schwarz. Jegliche Kontraste sind abwesend und doch erzeugt der Verlauf der Radiernadel eine tiefenräumliche Struktur. Während des Ätzvorgangs wurden die feinen, nah beieinander liegenden Gräben im Metall zusätzlich vertieft und verbreitert, ohne dass die Textur des Linienerwerks im Druck verloren ging.²⁰ In der Sprache der Alchemie, wie auch Fludds begleitender Text deutlich macht, ist hier die Phase der nigredo dargestellt. Eindrücklicher könnte die Schwärzung, die erste Stufe in der Bereitung des Steins der Weisen, wohl kaum visualisiert werden. Für Fludd stellten die Dunkelheit, das Nichts und das Chaos, aus dem das

16 Semsch 2005.

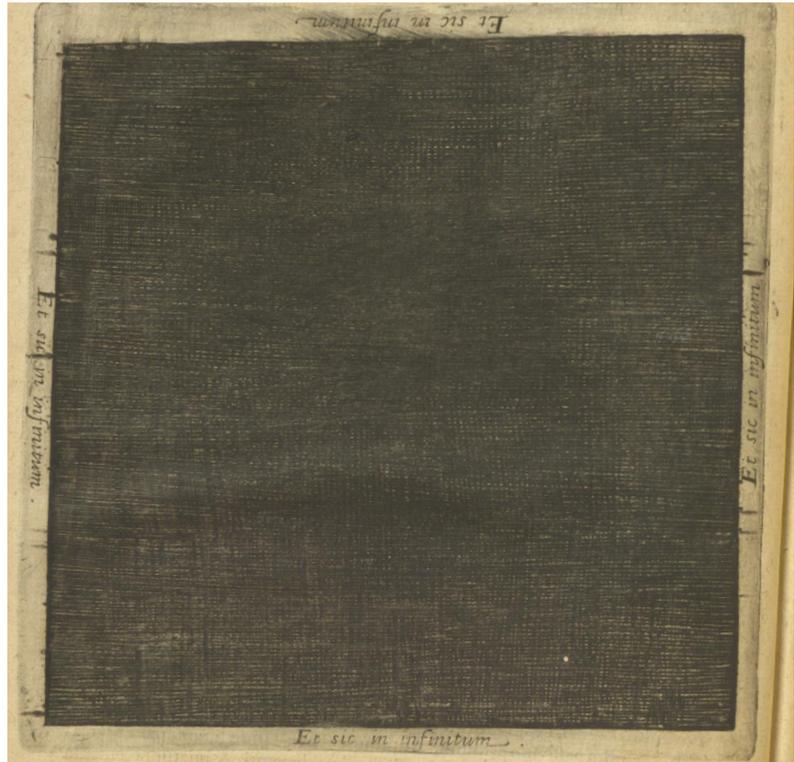
17 Wüthrich 2007, Kap. I; Stijnman 2012, S. 197.

18 Sandrart 2008-2012, Bd. 1, Buch 2 (Skulptur), Kap. VI, *Vom Kupferstechen und der Etzkunst*, S. 50. In diesem Dialog zwischen Ätzflüssigkeit und Metall ließe sich, so Gaudio, auch die Kupferplatte alchemistisch semantisieren. Im Vorwort zu seiner *Atalanta fugiens* bezeichnet Michael Maier die von Merian geschaffenen Radierungen als *der Göttin Venus oder dem Kupffer ... eingegrabene Chymische Geheimnuß*, die mit ihrem Reiz und ihrer Anmut (*Venere sive gratia*) über die Sinne des Betrachters Eingang in seinen Verstand finden sollen. Somit setzt sich die Alchemie über die in das Metall der sinnlichen Venus gegrabenen Bilder auch rezeptionsästhetisch fort. Vgl. Gaudio 2020. Deutsche Übersetzung zit. nach: Hofmeier 2007a, S. 77.

19 Fludd 1617, S. 26.

20 Anschaulich beschrieben von Bredekamp 2012, S. 28f.

Fig. 2
 Matthäus Merian d.Ä.,
De tenebris (Et sic in infinitum),
 aus: Robert Fludd, *Utriusque
 cosmi*, Oppenheim 1617, S. 26.
 Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 37



Licht entsprang, den Ursprung allen Seins dar. Mit dem Licht als Manifestation des Göttlichen habe die Schöpfung ihren Anfang genommen.²¹ Entsprechend ist das schwarze Quadrat im zweiten Bild zu Fludds Kosmogogenese von ersten Lichtstrahlen durchbrochen, die das Chaos allmählich in symmetrischen Strukturen zu ordnen beginnen (**Fig. 3**).²² Zwar basieren Merians Illustrationen vermutlich auf Skizzen, die Fludd zuvor angefertigt hatte,²³ die komplex-monochrome Ausführung des vielschichtigen schwarzen Quadrats der Schöpfung muss jedoch dem Künstler zugeschrieben werden. Nur Merian verfügte über die Expertise, wie sich der Ätzzvorgang auf die von seiner Hand gesetzten Linien auswirken würde und welche ästhetische Wirkung dadurch zu erzielt werden konnte. Es ist verlockend, diese Bilder von der Erschaffung des Kosmos als Ausgangspunkt zu nehmen für Reflexionen über eine Metaebene im künstlerischen Schaffensprozess. Dieser scheint konträr zur Kosmogogenese zu verlaufen. Während letztere im Nichts ihren Anfang nimmt, ist die Hand des Künstlers nirgends präsenter als in der völligen Abwesenheit

²¹ Debus 1965, S. 266f.

²² Fludd 1617, S. 29.

²³ Rösche 2008, S. 90. ▶ Frietsch, S. 141-160.

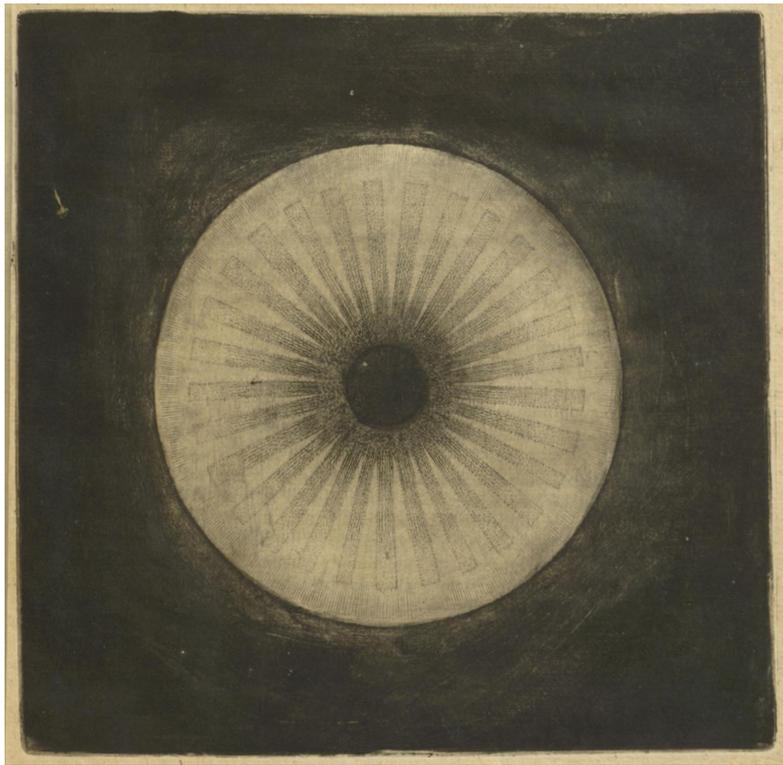


Fig. 3
 Matthäus Merian d.Ä.,
De tenebris (Fiat lux), aus:
 Robert Fludd, *Utriusque cosmi*,
 Oppenheim 1617, S. 29.
 Frankfurt a.M., UB, Sign. Occ. 37

von Licht. Fludds schwarzes Quadrat treibt diesen Widerspruch ins Extrem. Das Nichts wird durch ein Übermaß an verdichteter Materie visualisiert. Die Erschaffung des Lichts erlaubt zwar ein Sichtbarwerden von formenden Strukturen, drängt die Präsenz des Künstlers zugleich aber zurück. Dort wo Licht ist, bleibt die Druckplatte unversehrt. Schatten sind die Spuren der Radiernadel und des künstlerischen Werkprozesses im Dialog mit dem ätzenden *Aqua fortis*. Und doch ist es letztlich die Hand des Künstlers, die das Licht von der Dunkelheit scheidet, wie das *starke Wasser* Gold und Silber zu trennen vermag. Bedenkt man den kosmologischen Stellenwert, den der Salpeter für Fludd hatte, so erfährt der Ätzworgang, bei dem diese Ingredienz beteiligt war, eine weitere, kosmologische wie produktionsästhetische Dimension.

Mit der Herstellung einer Druckplatte war der Entstehungsprozess eines druckgraphischen Blattes bei Weitem noch nicht abgeschlossen. Das Einfärben der Platte mit eigens zubereiteter Tinte und der kraftaufwändige Druckvorgang fanden jedoch separat statt, zeitlich und räumlich versetzt und in der Regel durch anderes, spezialisiertes Personal. Erst in der Druckwerkstatt wurde das quasi-alchemistische Opus der Radierkunst vollendet und das Können des Radierers sichtbar. Der Erfolg hing

maßgeblich von der Expertise des Druckers in Bezug auf Material und Technik ab. Wenngleich ungemein schlechter dokumentiert, beforscht und oft als selbstverständlich erachtet, ist die Radierkunst ohne diesen entscheidenden letzten Schritt undenkbar.²⁴ Die Alchemie des Radierens macht die Zusammenarbeit mehrere Akteure erforderlich. Es bedarf neben den eigentlichen Stechern nicht nur der Entwerfer, sondern auch der Drucker und nicht zuletzt der Verleger. Für das Gelingen dieses Opus magnum fand Merian in der Kooperation mit den Verlagen Johann Theodor de Brys und Lucas Jennis' d.J. in Oppenheim und Frankfurt am Main die besten Voraussetzungen.

24 Stijnman 2012, S. 207f.