

J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main
Fachbereich 09 / Kunstgeschichtliches Institut

Erstgutachterin: Dr. Berit Wagner

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Kristin Böse

Das Buch Lambspring

Ein alchemistisches Emblembuch von der illuminierten Handschrift bis zum Druck

Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.)

[überarbeitete Fassung 2023]

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Forschungsstand	6
3. Das Buch Lambspring: Alchemistische Wandlungsprozesse in Wort und Bild	9
3.1 Ursprünge und Inhalt des Traktats	9
3.2 Quellen aus der älteren Alchemieliteratur	15
3.3 Funktion und ursprüngliche Zielgruppe des Werks	17
3.4 Das Buch Lambspring als Emblembuch	20
3.5 Das Verhältnis von Manuskripten und Druck	23
4. Das Buch Lambspring im Sammelband <i>Dyas chymica tripartita</i> (1625)	26
4.1 Der Publikationskontext der Druckausgabe	26
4.2 Matthäus Merian, Lucas Jennis und ihr Umfeld	28
4.3 Merians Radierungen	32
4.4 Die Zeichnungen im Pharmaziemuseum Basel – Vorbilder oder Nachzeichnungen?	39
5. Die illustrierten Handschriften	40
5.1 Ms. P 2177, Zentralbibliothek Zürich	41
5.2 Hs 16752, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg	44

5.3 Cod. 10102, Österreichische Nationalbibliothek Wien	46
5.4 2° Ms. Chem. 11 [4, Universitätsbibliothek Kassel	48
5.5 Cod. M I 91, Universitätsbibliothek Salzburg	50
5.6 Überlieferungsgeschichte und Herausbildung einer Ikonographie	53
6. Detailuntersuchungen zu drei einzelnen Figuren	55
6.1 Figur II	55
6.2 Figur IX	61
6.3 Figur X	69
6.4 Zwischenfazit zum Text-Bild-Verhältnis	81
6.5 Bezüge zu zeitgenössischen Druckwerken	83
7. Eine Handschrift nach dem Druck? Codex 829 der Stiftsbibliothek Admont	85
8. Fazit	88
9. Abbildungen	91
10. Abbildungsverzeichnis	102
11. Quellenverzeichnis	112
12. Literaturverzeichnis	114

1. Einleitung*

Allegorische Bildfolgen haben sich in den illustrierten alchemischen Traktaten der frühen Neuzeit seit dem 15. Jahrhundert als wichtige Handlungsträger etabliert. Sie bieten einen alternativen Zugang zu den oft verschlüsselten Inhalten, indem sie die sinnbildlichen Motive der Texte durch ihre Darstellung auf einer unmittelbaren Ebene sichtbar machen.¹ Das Buch Lambspring ist beispielhaft für diese Eigenschaft der allegorischen Alchemieliteratur. Es handelt sich um ein spätmittelalterliches Lehrgedicht über den Stein der Weisen, das im konzisen Rahmen von fünfzehn sinnbildlichen Figuren alchemistische Transmutations- und Veredelungsprozesse schildert. Anhand der 1625 erschienenen Druckausgabe des Traktats mit Radierungen von Matthäus Merian dem Älteren untersucht diese Arbeit die Bildsprache der Lambspring-Illustrationen. Diskutiert werden insbesondere die möglichen Einflüsse von Bildern aus Lambspring-Manuskripten des 16. Jahrhunderts auf Merians Darstellungen, sowie die Beziehungen zu anderen alchemischen Druckwerken aus dem Umfeld des Künstlers.

Die im Zentrum stehende, von Matthäus Merian dem Älteren illustrierte Ausgabe des Traktats erschien als Teil der Sammelschrift *Dyas chymica tripartita* bei Lucas Jennis in Frankfurt am Main. Es handelt sich um die erste deutschsprachige, illustrierte Druckausgabe des Texts. Ebenfalls im Jahr 1625 wurden Merians Radierungen zur Illustration einer lateinischen Lambspring-Übersetzung im Sammelband *Musaeum hermeticum* genutzt, die auch von Jennis verlegt wurde. Die Entstehung des ursprünglich deutschsprachigen Vers-Bild-Traktats wird auf das späte 15. Jahrhundert datiert², wobei die früheste erhaltene Überlieferung die mit einer 1556 unterzeichneten Widmung versehene Handschrift Ms. P 2177 der Zentralbibliothek Zürich ist. In

* Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung der gleichnamigen Masterarbeit der Autorin von 2019. Dieselbe ist entstanden im Rahmen des Forschungs- und Studierendenprojektes *Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600* am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a.M. unter Leitung von Berit Wagner.

¹ Vgl. Putscher, Marielene, *Das Bild der Welt zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Alchemie und Kosmographie in den Bildern von Johann Theodor de Bry (1561-1623) und Matthäus Merian (1593-1650)*, in: *Gelehrte Bücher vom Humanismus bis zur Gegenwart*, hrsg. von Bernhard Fabian und Paul Raabe, Wiesbaden 1983, S. 17-50.

² Vgl. Telle, Joachim, *Lamspring*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 5, 2., neu bearbeitete Auflage, Berlin u.a.O. 1985, Sp. 524-530.

fünfzehn allegorischen Lehrgedichten beschreibt der Text aufeinander folgende Zustände und Wandlungsprozesse bei der Gewinnung des Steins der Weisen. Jedem Gedicht ist in den illustrierten Fassungen jeweils ein Bild mit Motto und Epigramm zugeordnet. Da in dieser Arbeit der Fokus auf den Illustrationen liegt, werden reine Text-Fassungen des Traktats nicht behandelt. Neben dem 1625 erschienenen Druck sind bisher sechs illustrierte Handschriften bekannt, von denen vier auf das mittlere bis späte 16. Jahrhundert datiert werden. Sie befinden sich heute – soweit feststellbar ihrer Chronologie nach aufgelistet – in Zürich, Nürnberg, Wien, Kassel, Salzburg und Admont. Bisher wurden die illustrierten Manuskripte des Traktats in der Literatur lediglich erwähnt und teilweise in Form einer Bestandsaufnahme, ohne detailreiche Untersuchung des Bildprogramms, kurz im Einzelnen beschrieben.³ Eine umfassende Untersuchung der Illustrationen aus kunsthistorischer Perspektive mit Vergleich der einzelnen Handschriften untereinander wurde noch nicht vorgenommen. Eine solche Gegenüberstellung ist sinnvoll, um Beziehungen zwischen den Manuskripten zu erforschen und die Tradierung der Bildtypen nachzuvollziehen. Auch Merians Radierungen wurden bislang noch nicht im Detail mit den Illustrationen der älteren Handschriften abgeglichen. Diesbezüglich ist auch das Verhältnis der Medien Handschrift und Druck in einer Zeit des gleichzeitigen Bestehens relevant. Es ist zu untersuchen, auf welche Weise das Lambspring-Bildprogramm mit den spezifischen Eigenheiten des jeweiligen Mediums arbeitet und was die Herausgabe als Manuskript oder als Druck über das Entstehungsumfeld und die Adressaten eines Werks aussagt. Darüber hinaus soll auch das Text-Bild-Verhältnis des Traktats an sich beleuchtet werden, denn Bild und Text bilden im Buch Lambspring eine fest miteinander verbundene Einheit. Bereits die frühesten erhaltenen Manuskripte ordnen jedem Gedicht eine Illustration zu. Thematisiert werden die bildliche Umsetzung allegorischer Inhalte und die Eigenständigkeit der Illustrationen als Bedeutungsträger. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem Entstehungskontext von Merians Bildprogramm, sowie auf dessen Verhältnis zum Text und zu den Illustrationen der älteren Manuskripte. Der Frage nach einer Vorbildfunktion der Handschriften wird durch Vergleiche nachgegangen, wobei auch die Einflüsse möglicher Auftraggeber und Rezipienten auf die Darstellungsweise reflektiert werden. Im vorgegebenen

³ Siehe z.B. Buntz, Herwig, *Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1969, S. 90-98.

Rahmen ist eine vollständige ikonographische Untersuchung des gesamten Bildprogramms des Drucks und der Manuskripte nicht möglich, daher beschränkt sich die Auswahl auf drei Illustrationen, anhand derer sich unterschiedliche Aspekte in Merians Umgang mit den Vorbildern herausstellen lassen.

Zu Beginn der Arbeit erfolgt eine Wiedergabe des aktuellen Forschungsstands zum Buch Lamspring. Daran schließt die formale und inhaltliche Vorstellung des Traktats und seiner mögliche Textquellen und Adressaten an. Da das Werk den Kriterien eines Emblembuchs entspricht, wird in Vorbereitung auf die Untersuchung der Illustrationen die Gattung der Emblematik in Bezug auf die Alchemieliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts erläutert. Anschließend folgt eine Einführung in die illustrierten Textfassungen des Traktats. Als Ausgangspunkt wird zuerst die im Sammelband *Dyas chymica tripartita* enthaltene Druckausgabe mit Merians Radierungen beschrieben. Relevant ist dabei ihr künstlerisches und verlegerisches Entstehungsumfeld. Die alchemistischen Vorkenntnisse des Künstlers Merian und des Verlegers Jennis werden zur Kontextualisierung der Radierungen dargelegt. Daraufhin werden die älteren illustrierten Handschriften vorgestellt und durch erste Vergleiche zueinander in Beziehung gesetzt. Den Schwerpunkt der Arbeit bilden die Detailuntersuchungen zu den Figuren II (Ritter und Drache), IX (Herr des Waldes) und X (Salamander). Merians Radierungen werden zunächst genau beschrieben und im Anschluss mit den Illustrationen aller älteren Handschriften verglichen. Ähnlichkeiten und Unterschiede werden aufgezeigt. Bei der Thematisierung der ikonographischen Entwicklung der einzelnen Motive und der Ursprünge der Bilderfindungen werden die Darstellungstraditionen alchemistischer Sinnbilder miteinbezogen. In diesem Entwicklungskontext besitzt auch die Verbindung von Bild und Text Relevanz. Es soll gezeigt werden, auf welche Weise die Bilder die Inhalte der ihnen zugeordneten Gedichte wiedergeben und welchen Grad an Textunabhängigkeit sie aufweisen. Darüber hinaus widmet sich dieser Abschnitt der Arbeit Merians Abweichungen sowohl von den Vorbildern als auch von der Textvorlage und deren möglichen Gründen, zu denen die Anpassung an die Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums zählt. Um das Nachwirken der Druckausgabe zu beleuchten, folgt ein kurzer Exkurs über eine Lamspring-Handschrift im bislang noch nicht ausführlich beschriebenen Codex 829 der Stiftsbibliothek Admont. Diese wird auf das 17./18. Jahrhundert datiert und wurde somit nach dem Druck angefertigt. Textlich ist sie fast

identisch mit Jennis' Ausgabe, jedoch zeigt die Bilderfolge einige Abweichungen, indem sie unterschiedliche Aspekte der Vorbilder zusammenfügt und zudem durch Anleihen am typischen Bildprogramm des alchemistischen Traktats *Donum Dei* ergänzt. Die besonderen Entstehungsumstände dieses Manuskripts werden diskutiert. Abschließend werden die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchung zusammengefasst. Darauf basierend wird die Beziehung zwischen den Bildern der Druckausgabe und der Handschriften vor dem Hintergrund der alchemistischen Manuskript- und Druckkultur des 16. und 17. Jahrhunderts ausgewertet.

2. Forschungsstand

Die bislang ausführlichste Untersuchung des Traktats aus germanistischer Perspektive unternahm Herwig Buntz 1968 in seiner Dissertation „Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts“, die 1969 publiziert wurde⁴. Buntz arbeitet die textlichen und ideengeschichtlichen Ursprünge des Werks in alchemistischen Quellen des Mittelalters heraus. Er erwähnt die illustrierten Manuskripte aus Nürnberg, Wien und Salzburg, während die Handschriften aus Zürich, Kassel und Admont noch fehlen. Joachim Telle fügt 1985 dem Forschungsstand von Buntz fünf weitere Handschriften mit und ohne Illustrationen hinzu und stellt Bezüge zu früheren alchemistischen Schriften wie dem *Rosarium philosophorum* (14. Jahrhundert) her.⁵ Jörg Völlnagel widmet sich 2012 aus kunsthistorischer Perspektive dem Traktat und thematisiert insbesondere Merians Radierungen.⁶ Er sieht ein wichtiges Vorbild der Darstellungsweise in der auf 1579 datierten Lambspring-Handschrift, die in Straßburg entstanden ist (Hs 16752 des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg). Inhaltlich wurden 1971 die Lambspring-Embleme von Heinrich-Karl Fierz rein psychologisch als Sinnbilder innerer Zustände und Wandlungsprozesse gedeutet.⁷ Dieser These widerspricht Telle, indem er auf die vorhandenen stoffkundlichen und praktisch-

⁴ Buntz 1969 (wie Anm. 3).

⁵ Telle 1985 (wie Anm. 2).

⁶ Völlnagel, Jörg, *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012.

⁷ Fierz, Heinrich-Karl, *The Lambspring figures*, in: *The well-tended Tree. Essays into the Spirit of our Time*, hrsg. von Hilde Kirsch u.a., New York 1971, S. 143-158.

alchemistischen Aspekte des Lehrgedichts verweist. Er nimmt an, dass sowohl „äußerliche“, stoffliche Prozesse als auch innere Wandlungen durch die Sinnbilder beschrieben werden.⁸ Marielene Putscher widmet sich in ihrer 1975 erschienenen Publikation „Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen“⁹ der Lambspring-Bildfolge, die sie in Gruppen von jeweils 5 Figuren unterteilt. Dabei wertet sie die Darstellungen inhaltlich unter dem Gesichtspunkt des Konzepts „Spiritus“ aus und sieht dementsprechend den Schwerpunkt der Embleme in der bildlichen Darstellung geistiger Wandlungsvorgänge. Sie schreibt nur den Figuren VI bis X eine stoffliche Ebene zu.¹⁰

Zum Verständnis des künstlerischen und verlegerischen Umfelds der Druckausgabe von 1625 und dem dieser Zeit zugrunde liegenden Weltbild, das sich in den Emblemen widerspiegelt, trägt Putschers 1983 erschienener Aufsatz „Das Bild der Welt zu Beginn des 17. Jahrhunderts“¹¹ bei. Darin beschreibt die Autorin das Bild als ein Medium, das auf eine unmittelbare Weise Realität vermittelt¹², sowie die besondere Beziehung zwischen Bild und Wort in illustrierten alchemistischen Werken, und weist auf die einfache, zugleich sehr komplexe Bildsprache der Lambspring-Figuren hin.¹³ Sie charakterisiert Merian und Jennis als Vertreter der hoch entwickelten Spätphase der Alchemieliteratur und Merians Lambspring-Radierungen als letzte Ausprägung dieses Spätstils.¹⁴ Stefan Laube erläutert im Katalog der Ausstellung „Goldenes Wissen“ (2014/15) weiterführend die Besonderheiten der alchemistischen Bildsprache und ihre Eigenständigkeit.¹⁵ Im Bild habe sich alchemistischen Gelehrten eine Möglichkeit eröffnet, die von ihnen empfundenen universellen Wahrheiten unmittelbar und ohne die Barriere der Sprache auszudrücken.¹⁶ Dieser Gesichtspunkt ist auch für die Untersuchung des Text-Bild-Verhältnisses der Lambspring-Figuren von Bedeutung. Bezüglich des Herstellungskontexts der Druckausgabe

⁸ Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), Sp. 528.

⁹ Putscher, Marielene, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1975.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 74.

¹¹ Putscher 1983 (wie Anm.1).

¹² Vgl. ebd., S. 17 f.

¹³ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 26 ff.

¹⁵ Laube, Stefan, *Bilder aus der Phiole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie*, in: Ausst.kat. *Goldenes Wissen. Die Alchemie, Substanzen, Synthesen, Symbolik* [Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Bibliotheca Augusta: Augusteerhalle, Schatzkammer, Kabinett) vom 31. August 2014 bis zum 22. Februar 2015], hrsg. von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube, S. 73-86.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 86.

charakterisieren Edith Trenczaks Aufsatz „Lucas Jennis als Verleger alchemistischer Bildertraktate“ (1965)¹⁷ und Rosamunde Neugebauers Artikel „Die alchemistische Buchillustration Merians“ (1993)¹⁸ das künstlerische und verlegerische Umfeld um Matthäus Merian und Lucas Jennis als eine Gruppierung von Personen mit tiefgreifender Kenntnis alchemistischer Themen in Text und Bild. Lucas Heinrich Wüthrichs Biographie Merians gibt Aufschluss über die Entstehung der Beziehungen zwischen Merian, den Frankfurter Verlegern Jennis und de Bry und bekannten Autoren alchemistischer Werke wie Michael Maier und Robert Fludd, und schildert darüber hinaus die Einflüsse zeitgeschichtlicher und persönlicher Ereignisse auf die Arbeit des Künstlers.¹⁹ Bei der Tradierung des Lamspring-Traktats spielt der mediengeschichtliche Übergang vom Manuskript in den Druck eine Rolle. Diesbezüglich thematisiert der 2003 veröffentlichte Aufsatz „Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland“²⁰ von Wolfgang Augustyn das Bestehen und die Aufgaben der Handschriften in einer Zeit, in der sich der Druck als Technik bereits etabliert hatte. Sven Limbeck untersucht im Ausstellungskatalog „Goldenes Wissen“ mit seinem Aufsatz „Alchemische Literatur zwischen Handschrift und Buchdruck“²¹ speziell die Tradierung alchemistischer Texte und stellt die weit verbreitete, teilweise exklusive Überlieferung in Manuskriptform auch nach Etablierung des Buchdrucks fest. Er diskutiert den alchemistischen Geheimhaltungstopos als mögliche Ursache dieses Phänomens.

¹⁷ Trenczak, Edith, *Lucas Jennis als Verleger alchemistischer Bildertraktate*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* (1965), S. 324 – 337.

¹⁸ Neugebauer, Rosamunde, *Die alchemistische Buchillustration Merians*, in: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9. - 7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993 - 13.2.1994) ... zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren*, hrsg. von Wilhelm Bingsohn, Frankfurt am Main 1993, S. 294-311.

¹⁹ Wüthrich, Lucas Heinrich, *Matthäus Merian der Ältere. Eine Biographie*, Hamburg 2007.

²⁰ Augustyn, Wolfgang, *Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland*, in: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, hrsg. von Gerd Dicke und Klaus Grubenmüller, Wiesbaden 2003, S. 5-47.

²¹ Limbeck, Sven, *Alchemische Literatur zwischen Handschrift und Buchdruck. Mediengeschichtliche Beobachtungen zur Überlieferung der Alchemie*, in: *Ausst.kat. Goldenes Wissen. Die Alchemie, Substanzen, Synthesen, Symbolik* [Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Bibliotheca Augusta: Augusteerhalle, Schatzkammer, Kabinett) vom 31. August 2014 bis zum 22. Februar 2015], hrsg. von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube, S. 43-54.

3. Das Buch Lambspring: Alchemistische Wandlungsprozesse in Wort und Bild

3.1 Ursprünge und Inhalt des Traktats

Die Benennung des Traktats als „Buch Lambspring“ basiert auf der Selbstbezeichnung des Autors, der sich in der Vorrede des Texts namentlich vorstellt.²² Die Schreibweise variiert in den unterschiedlichen Ausgaben; Varianten sind „Lambspring“, „Lamspring“, „Lampspring“, „Lambsprung“, „Lamspringk“, Lambspringck“ und „Lampert Spring“.²³ In dieser Arbeit wurde die auf dem Titelkupfer des Traktats im Sammelband *Dyas chymica tripartita* verwendete Schreibweise „Lambspring“²⁴ übernommen. Die Identität des Autors ist historisch nicht verfolgbar, wenngleich er auch in alchemistischer Literatur des Öfteren erwähnt wird, wie beispielsweise 1617 in Michael Maiers *Symbolae aureae mensae*.²⁵ Herwig Buntz siedelt den Autor geographisch im niederdeutschen Raum an, da der Name dort mehrfach in historischen Dokumenten nachweisbar sei.²⁶ Zudem seien in einigen Manuskripten des Traktats an zwei Stellen niederdeutsche Wortformen zu verzeichnen; ob diese der ursprünglichen Fassung des Gedichts entstammen, ließe sich aber nicht feststellen.²⁷ Eine Zugehörigkeit des Verfassers zur Benediktinerabtei Lamspringe bei Hildesheim zweifelt Buntz an, da es sich um ein Nonnenkloster gehandelt habe.²⁸ Der Titel des Traktats selbst variiert; in einigen Manuskripten ist das Werk ganz ohne Titel überliefert, in anderen weist er auf das Thema des Traktats hin. Dazu gehören Bezeichnungen wie „De Lapide Philosophico“²⁹ und „Ein herzlicher Teutscher Tractat

²² *Buch des Lambspring*, in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625 (Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 83-117, hier S. 85.

²³ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 89; Telle 1985 (wie Anm. 2), Sp. 524.

²⁴ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 83.

²⁵ Vgl. Buntz (wie Anm. 3), S. 89.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 90.

²⁹ Nicolaus Maius, *Lamspring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92), <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MI92/mI92digi.htm> [25.08.19], fol. 2r.

vom Philosophischen Steine³⁰. Ist ein Titel vorhanden, wird auch der Name des Autors mitgenannt. Formal besteht das Werk aus einer Vorrede von 52 Versen und 15 aufeinander folgenden Lehrgedichten, denen jeweils eine Illustration zugeordnet ist. Die Bilder werden zudem durch ein zweizeiliges Motto und, von den Figuren I bis X, von einer lateinischen Bildunterschrift ergänzt. Bei den Figuren XI bis XV entfällt die *Subscriptio*. Diesen Aufbau behalten alle bekannten illustrierten Fassungen des Texts bei. Es kann vermutet werden, dass der Traktat ursprünglich in deutscher Sprache geschrieben wurde. Die ältesten erhaltenen Handschriften wurden, abgesehen von den lateinischen Bildunterschriften, auf Deutsch verfasst. Buntz erwähnt, dass in der ersten Druckausgabe des Texts im Rahmen der Sammlung *Triga chemica* (1599) der Herausgeber Nicolas Barnaud darauf hinweise, das Werk aus dem Deutschen ins Lateinische übersetzt zu haben.³¹ Die Entstehungszeit des Traktats vermutet Buntz im 15. Jahrhundert. Hinweise darauf seien Sprache, Stil und „die Verwendung sehr alter Quellen“³², die hier in Abschnitt 3.2 näher betrachtet werden sollen. Telle hält ebenfalls die Entstehung des Werks spätestens um 1500 für wahrscheinlich.³³ Im Inhaltsverzeichnis von *Dyas chymica tripartita* findet sich Lamspring bei den Traktaten des so bezeichneten „Mittel alters“³⁴. Dagegen wird in demselben Inhaltsverzeichnis ein 1423 datierter Traktat unter den Schriften der „Alten Philosophen“ aufgeführt.³⁵ Diese Differenzierung lässt den Schluss zu, dass um 1625 eine Entstehungszeit des Lamspring-Traktats frühestens gegen Ende des 15. Jahrhunderts angenommen wurde.

Thematisch beschreibt der Traktat in gängigen alchemischen Sinnbildern Zustände und Transmutationsprozesse bis zum Erreichen des edelsten Zustands, des Steins der Weisen. Es folgt nun zunächst ein kurzer Überblick über den inhaltlichen Aufbau.

Die Vorrede dient der Vorstellung des Autors. Lamspring beschreibt sich in der ersten Person als Adliger („auß freyem Gschlecht“³⁶), der das alchemistische Geheimnis nach langer Arbeit ergründet und Weisheit erlangt habe. Gottes Hilfe nennt

³⁰ Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 83.

³¹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 90.

³² Ebd., S. 101.

³³ Vgl. Telle

³⁴ *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*, hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 4.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 85.

er dabei als einen wichtigen Faktor in seinem Erkenntnisprozess. Mit dem Verfassen und Veröffentlichen des Traktats wolle er nun auch anderen Adepten einen Weg aus dem Irrtum hin zur Erkenntnis weisen.³⁷ Dabei können seine Anspielungen auf die harte, lang andauernde Arbeit, die mit dem Erkenntnisgewinn verbunden ist, sowohl bezogen auf praktizierte Alchemie als auch auf Gedankenprozesse verstanden werden. Lambspring rät zur strengen Geheimhaltung, da sonst Spott drohe.³⁸ Der Topos der Geheimhaltung wird auch im weiteren Text des Lambspring-Traktats aufgegriffen.³⁹ Die an die Vorrede anschließenden 15 Sinnbilder werden von Putscher in drei Gruppen von jeweils fünf Emblemen unterteilt. Die erste Gruppe sei die Darstellung eines psychologischen Prozesses, die zweite Gruppe behandle die Umwandlung des Stoffes und die Figuren der dritten Gruppe seien Symbole einer geistigen Wandlung.⁴⁰ Buntz hingegen trennt lediglich die ersten zehn Figuren als Stufen des Prozesses von den folgenden fünf Figuren, die wiederum eine in sich geschlossene allegorische Darstellung des Prozesses bilden.⁴¹ Die von Buntz vorgenommene Unterteilung erscheint sinnvoll, da die ersten zehn Figuren übergreifend einen ähnlichen Schauplatz und eine ähnliche Erzählweise zeigen und alle ein Epigramm besitzen, während die Handlung der Figuren XI bis XV eindeutig in sich geschlossen und von dem zuvor geschilderten Prozess abgegrenzt ist. Die Bilder besitzen zudem keine Epigramme.

Inhaltlich behandeln die ersten zehn Gedichte in sinnbildlicher Sprache Zustände und Transformationsprozesse mit besonderem Schwerpunkt auf Koexistenz und Konflikt zweier unterschiedlicher Wesen. Der Prozess endet mit dem Erreichen des Steins der Weisen, den das Gedicht zu Figur X beim Namen nennt.⁴² Die abschließenden fünf Gedichte erzählen die Allegorie eines alten Königs, seines Sohnes und eines spirituellen Führers. Praktische Aspekte der Alchemie wie Substanzen und Arbeitsschritte treten in diesem Teil vollständig in den Hintergrund, weshalb die Darstellung einer vorrangig geistigen Wandlung hier angenommen werden kann.⁴³ Beide Abschnitte schildern jeweils einen Vervollkommnungsprozess durch Transformationen.

³⁷ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 85 ff.

³⁸ Vgl. ebd., S. 87.

³⁹ Vgl. ebd., S. 88; 90.

⁴⁰ Vgl. Putscher 1975 (wie Anm. 9), S. 73-76.

⁴¹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 110.

⁴² Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 106.

⁴³ Vgl. Putscher 1975 (wie Anm. 9), S. 74 ff.

Es folgt ein kurzer Überblick über die inhaltlichen Abläufe, die in den Gedichten und Bildern erzählt werden. Das erste Gedicht beschreibt zwei Fische, die im Meer schwimmen, und enthält die Anweisung, sie miteinander, bzw. Schwefel mit Schwefel zu kochen.⁴⁴ Gedicht und Epigramm erläutern, dass das Meer für den Körper, die beiden Fische für Geist und Seele stehen. Inhaltlich behandelt das zweite Gedicht ein schwarzes Tier, das weiß werde, wenn man seinen Kopf abschlage⁴⁵ – im üblichen Herstellungsprozess des Steins der Weisen ein Symbol für die Stufe der *Nigredo* und deren Überwindung.⁴⁶ Der Vorgang wird im Bild durch einen Ritter dargestellt, der das genannte Tier – in Drachen- oder Hundegestalt – mit einem Schwert angreift. Das dritte Gedicht beschreibt einen Hirsch und ein Einhorn, die in einem Wald leben und zusammengeführt werden müssen. Auch sie stehen für *Spiritus* und *Anima*.⁴⁷ Die anschließende Gedicht IV schildert einen wilden Löwen und eine Löwin, die bezwungen und in den Wald zurückgetrieben werden sollen.⁴⁸ Es folgt Gedicht V mit dem erbitterten Kampf eines Wolfes gegen einen Hund, bei dem sich beide Wesen gegenseitig töten. Nachdem sie wieder lebendig geworden seien, sei aus ihnen die „hoechst Arzney“ zu gewinnen.⁴⁹ Hier findet die Läuterung durch Konflikt erstmals in expliziter Form statt. Das sechste Gedicht schildert einen Drachen, der sich selbst vom Schwanz her verzehrt und auf diese Weise aus seinem Gift Medizin hervorbringe.⁵⁰ Hier wird das bekannte Symbol des Ouroboros aufgegriffen.⁵¹ In dem folgenden Gedicht VII werden zwei Vögel in einem Nest beschrieben. Während einer von ihnen davonfliegen wolle, bleibe der andere stets im Nest. Die bestehende Verbindung zwischen den beiden sei dabei essenziell und werde nicht aufgelöst.⁵² In Gedicht VIII töten sich ein weißer und ein roter Vogel gegenseitig im Kampf, wandeln sich zu Tauben und verbinden sich schließlich zu einem Phönix. Mit diesem Schritt habe der Phönix den Tod besiegt und ewiges Leben erlangt.⁵³ Das neunte Gedicht zeigt mit dem Herrscher des Waldes den vorläufigen Abschluss des Veredelungsprozesses. Der König habe all seine Feinde überwunden und habe sich aus dem „schlimmsten“ zum

⁴⁴ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 88.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 90.

⁴⁶ Vgl. Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998, S. 20 ff.

⁴⁷ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 92.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 94.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 96.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 98.

⁵¹ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 207.

⁵² Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 100.

⁵³ Vgl. ebd., S. 102.

„besten“ entwickelt.⁵⁴ Als seine Fähigkeiten werden typische Eigenschaften des Steins der Weisen aufgezählt: das Generieren von Macht, lang andauernder Gesundheit, Reichtum und Universal-Arznei.⁵⁵ Doch ist die Entwicklung erst mit Gedicht X ganz vollendet. Es behandelt den im Feuer lebenden Salamander, dessen Veredelung wieder durch Tod und Wiedergeburt eintritt. Sein Blut sei die „höchste Medizin“⁵⁶ und könne Metalle und alle Lebewesen veredeln. Aus ihm sei der Stein der Weisen entstanden, der an dieser Stelle erstmalig in eindeutigen Worten im Traktat genannt wird.⁵⁷ Insgesamt ist auffällig, dass sich die geschilderten Ereignisse von Gedicht II bis Gedicht VIII in einem Wald abspielen. Das Verlassen und Beherrschen des Waldes mit Gedicht IX kommt der Veredelung und Erkenntnis gleich und zeigt die Vollendung des Werks.

Die Gedichte XI bis XV schildern ebenfalls in sich abgeschlossen einen Läuterungsprozess. In Gedicht XI werden zunächst die handelnden Personen vorgestellt: Es handelt sich um einen alten König, seinen Sohn und einen spirituellen, im Bild geflügelt dargestellten Führer, den der Vater gerufen habe, um seinem Sohn die Welt zu zeigen. Laut der zweizeiligen *Inscriptio* über dem Bild steht der Vater für *Corpus*, der Sohn für *Spiritus* und der Führer für *Anima*.⁵⁸ Das erste Gedicht deckt einen relativ großen Handlungsrahmen ab. Nach der Vorstellung der Personen beschreibt es, wie der Führer den Sohn auf einen hohen Berg bringt und ihm von dort aus die Welt und den Himmel zeigt. Anschließend äußert der Sohn den Wunsch, zu seinem Vater zurückzukehren, da dieser in seiner Abwesenheit sehr leide.⁵⁹ Die Illustration zeigt lediglich die drei Figuren nebeneinanderstehend und scheint den Moment des Aufbruchs festzuhalten, sie stellt nicht den Blick von der Bergspitze dar, der im Text den meisten Raum einnimmt. Dieser ist jedoch auf der Illustration zu Gedicht XII zu sehen.⁶⁰ Die geflügelte Gestalt und der Sohn stehen auf einem Felsen, der eine weite Landschaft im Hintergrund überblickt. Am Himmel sind Sonne und Mond zu sehen. Die Darstellung symbolisiert die Gesamtheit der Welt. Das Gedicht ist kurzgehalten und behandelt das Gespräch zwischen Führer und Sohn und die

⁵⁴ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 104.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 106.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 109.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 108.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 111.

anschließende Rückkehr zum Vater. Gedicht XIII schildert die Worte des Vaters, dass die Rückkehr seines Sohns ihn wiederbelebt habe.⁶¹ Anschließend verschlingt der Vater den Sohn. Es folgt Gedicht XIV, in dem der Vater Gott bittet, ihm seinen Sohn zurückzugeben, und sich anschließend schlafen legt, wobei sein Schwitzen betont wird. Ein silberner Regen fällt vom Himmel auf ihn herab und leitet einen weiteren Wandlungsprozess ein.⁶² Das abschließende Gedicht XV stellt schließlich die neu entstandene, immerwährende Einheit aus Vater, Sohn und spirituellem Führer dar. Ein neuer Sohn sei aus dem Vater hervorgegangen und auch der Vater sei gewandelt. Sie selbst und ihre „Früchte“⁶³ erfreuen sich nun der Unsterblichkeit. Der Text verweist mit der Erwähnung des „Sanguinischen Mantels“⁶⁴, mit dem die drei Figuren behangen seien, auf das Stadium der *Rubedo*, der finalen Rotfärbung des Steins der Weisen.⁶⁵ Die gezeigte „Dreieinigkeit“ weist deutliche Bezüge zu Vater, Sohn und Heiligem Geist des Christentums auf. Dass solche Parallelen zwischen dem Stein der Weisen und der christlichen Dreifaltigkeit beabsichtigt und üblich waren, zeige laut Buntz beispielsweise eine Passage im 1617 erschienenen Werk *Arcani artificiosissimi aperta arca*, das einen Vergleich zwischen den Einheiten von Sal-Sulphur-Mercurius, Leib-Seele-Geist und Vater-Sohn-Heiliger Geist vornehme.⁶⁶ Auffällig ist bei Lambsprings Figur XV zudem ein enger Bezug zwischen Text und Bild. Die letzten vier Verse des Gedichts haben beschreibenden Charakter: „Und sitzen auff eim Stuel / Vattr und Sohn / Auch des altn Meisters Angsicht schon / Ist in der mitten im befangen / Und mit Sanguinischem Mantel bhangen.“⁶⁷ Die zugehörige Illustration zeigt ebendieses Szenario. Im Gegensatz dazu fällt auf, dass sich bei den Figuren XI und XII Diskrepanzen zwischen Gedicht und Illustration zeigen. Das Geschehen im Text geht durch die Aspekte der Zeitlichkeit und der Innensicht der Akteure über die bildlichen Darstellungen hinaus. Das letzte Gedicht – und somit auch der Traktat insgesamt – endet mit einem Lob Gottes: *SOLI DEO LAVS ET GLORIA. AMEN.*⁶⁸ Somit zeigt der Verfasser wieder die bereits in der Vorrede betonte christliche Grundhaltung.

⁶¹ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 112.

⁶² Vgl. ebd., S. 114.

⁶³ Ebd., S. 116.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 174 f.

⁶⁶ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 105.

⁶⁷ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 116.

⁶⁸ Ebd.

3.2 Quellen aus der älteren Alchemieliteratur

Der Traktat nimmt Anleihen an unterschiedlichen Textquellen der allegorischen Alchemieliteratur. Telle weist auf die Kenntnis des Autors von spätmittelalterlichen alchemistischen „Gemeinplätzen“⁶⁹ wie Wahrheitsanspruch, Verpflichtung zur Geheimhaltung und Geduld bei der langwierigen Arbeit hin. Buntz stellt fest, dass sich der Verfasser an der „Körper-Geist-Seele-Lehre“ aus der arabischen Alchemie orientiere.⁷⁰ Diese Philosophie lässt sich beispielsweise schon in der um 1420 verfassten *Aurora consurgens* nachweisen.⁷¹ Kerngedanke der Richtung ist das Lösen der flüssigen Bestandteile eines Stoffes (*Spiritus* und *Anima*) von den festen (*Corpus*) und die anschließende Wiedervereinigung unter geänderten Bedingungen.⁷² Die drei Elemente werden als Teile einer Einheit begriffen; diese Denkweise kommt bei Lamspring bereits in Figur I zum Ausdruck: „Zwey Fisch es seindt / doch eins nur war. Seind gleichwohl zwey / doch nur einding / in ihm / die drey Ding alle sind / Corpus, Spiritus, Anima, [...]“⁷³. Der lateinische Untertitel der Illustration erläutert ebenfalls: „Mare est Corpus, Duo Pisces sunt Spiritus & Anima.“⁷⁴. Die Aufteilung in diese drei Bestandteile sowie deren Lösen und Binden spielt auch in den meisten der anderen Figuren eine zentrale Rolle. In Figur III sollen Einhorn (*Spiritus*) und Hirsch (*Anima*) aus dem Wald (*Corpus*) herausgeführt und wieder hineingetrieben werden.⁷⁵ Auch die Figuren IV, V, VIII, XI, XII und XIII benennen im Gedicht oder in den Beischriften der Illustrationen explizit *Corpus*, *Spiritus* und *Anima*. Der hintere Teil des Lamspring-Traktats (Figuren XI-XV) gibt eine Allegorie des arabischen Alchemisten Alphidius wieder, die sich ebenfalls in die Lehre von Körper, Geist und Seele eingliedern lässt.⁷⁶ Alphidius ist als historische Person nicht nachverfolgbar; die ihm zugeordneten Schriften sind fast gänzlich handschriftlich tradiert.⁷⁷ Seine Allegorie erzählt die im vorherigen Abschnitt zusammengefasste Geschichte von

⁶⁹ Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), S. 527.

⁷⁰ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 104.

⁷¹ *Die vffgehnde Morgenrödtte*, in: *Alchemistische und Astronomische Schriften*, Bl. 1-50, um 1420 (Staatsbibliothek Berlin, MS. Germ. qu. 848), Bl. 10 r.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 88.

⁷⁴ Ebd., S. 89.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 92 f.

⁷⁶ Vgl. Wels 2021, S. 69-76; Buntz 1969, S. 103 f.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 103.

Vater, Sohn und spirituellem Führer und schildert damit die Loslösung vom *Corpus* und die anschließende Himmelswanderung von *Spiritus* und *Anima*. Auf die Wiedervereinigung mit dem *Corpus* folgt die Entstehung von etwas Neuem. Ein möglicher Ursprung dieser Allegorie könne laut Buntz in den Worten der Tabula Smaragdina von Hermes Trismegistos liegen, dass das Untere im Oberen zu finden sei.⁷⁸ Die von Buntz im Anhang beigefügten Varianten des Texts⁷⁹ lassen erkennen, dass Lambspring sich sehr eng an die Vorlage hält. Lediglich das Verschlingen des Sohns durch den Vater bei der Rückkehr ist ein Aspekt, der nicht in allen Textvarianten enthalten ist, aber von Lambspring übernommen wurde.

Darüber hinaus bezieht sich Lambspring im Text selbst namentlich auf „Alexander“ und „Hermes“. Das Gedicht von Figur V eröffnet er mit den Worten: „Alexander aus Persen schreibt / frey Daß der Wolff und Hund im Than sey / Erzogn / doch zeigt uns der Weiß an Daß sie beidt einen Ursprung han“⁸⁰. Die in dieser Figur vorgestellte Allegorie von Wolf und Hund, die einander bekämpfen und töten, basiert laut Buntz auf der im Mittelalter Alexander dem Großen zugeordneten Schrift „Sendschreiben des Königs Alexandri“.⁸¹ Hermes wird in den Gedichten VII und IX erwähnt: Gedicht VII behandelt die Jungen von „Hermetis Vogel“⁸², während in Gedicht IX der König des Waldes über sich aussagt, Hermes habe ihn „den Hoger“⁸³ genannt. Diese Bezeichnung finde sich laut Buntz nicht in den bekannten Hermesschriften.⁸⁴ Anhand mehrerer Parallelen vermutet Buntz aber, dass Lambspring den Hermes Trismegistos zugeschriebenen *Tractatus aureus* gekannt habe.⁸⁵

Telle nennt als weitere Textquelle das dem 14. Jahrhundert entstammende Bildgedicht „Sol und Luna“ aus dem *Rosarium philosophorum*. Auf Versen dieses Gedichts basiere der Text zu Lambsprings Gedicht IX. Darüber hinaus bestehe die Möglichkeit, dass sich vereinzelte Verse Lambsprings an einer deutschsprachigen Vers-Bild-Allegorie über das *Mercurius philosophorum* mit Namen „Das nackte Weib“ und

⁷⁸ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 104: „Was unten ist, ist wie das, was oben ist, [...] Es steigt von der Erde zum Himmel und steigt wieder auf die Erde herab und empfängt die Kraft des Oberen und Unteren.“

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 160-164.

⁸⁰ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 96.

⁸¹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 102.

⁸² Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 100.

⁸³ Ebd., S. 104.

⁸⁴ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 102 f.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 103.

einem Lehrgedicht namens „Vom Stein der Weisen“ orientieren.⁸⁶ Diese Anleihen zeigen, dass Lamspring als Verfasser mit landessprachlicher, allegorischer Alchemieprosa und deren üblichen Sinnbildern vertraut war.

3.3 Funktion und ursprüngliche Zielgruppe des Werks

Nachdem der vorherige Abschnitt die dem Buch Lamspring zugrundeliegende Lehre von Körper, Geist und Seele thematisiert hat, soll nun die Funktion des Traktats betrachtet werden. Nach Putscher existieren von Anfang an zwei verschiedene Sorten alchemistischer Schriften: Praktische Werke zur Arbeit im Labor und allegorische Werke, die ein Geschehen in Bildern beschreiben.⁸⁷ Es kann festgehalten werden, dass es sich bei Lamsprings Traktat nicht um ein Rezeptbuch zur praktischen Anwendung handelt, denn Laborgerätschaften und Mengenangaben werden nicht erwähnt. Der Kern des Werks scheint theoretischer Natur zu sein. Die in Text und Bild dargestellten Konzepte von Wandlung und Veredelung bis zum Erreichen des Steins der Weisen werden in Sinnbildern verschlüsselt vorgestellt und regen so zur Reflektion an. Dennoch kann der Traktat nicht gänzlich von praktischer Alchemie gelöst werden. Dies beweist die elaborierte Anleitung zur Herstellung eines *Elixir(s) aus des Lamspringks Figuren*, die Johann Daniel Mylius 1623 an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel sandte.⁸⁸ Daran ist zu sehen, dass auch vorrangig allegorische Traktate als sehr eng mit der Laborarbeit verknüpft gelesen und Allegorie und Praxis als Einheit begriffen wurden. Im Lamspring-Text selbst finden sich an einigen Stellen die Namen chemischer Stoffe und Anweisungen, wie mit ihnen zu verfahren sei, wenn auch die Kontinuität und Ausführlichkeit dieser Nennungen allein aus heutiger Sicht nicht ausreichen, um ein nachvollziehbares Rezept zu erstellen. Das erste Gedicht gibt beispielsweise den Rat, „Schwefel mit Schwefel“ zu kochen⁸⁹, und das lateinische Epigramm von Figur VI lautet: „Mercurius, recte & Chymice praecipitatus vel

⁸⁶ Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), S. 527.

⁸⁷ Vgl. Putscher 1983 (wie Anm. 1), S. 22.

⁸⁸ 2° Ms. chem. 19[3 der Universitätsbibliothek Kassel, fol. 259:125r-261:126r
<https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1381745635760/259/>.

⁸⁹ Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 88.

sublimatus, in sua propria aqua resolutus & rursus coagulatus.“⁹⁰ Auch Figur VII enthält im Epigramm konkrete Anweisungen zum Lösen und Binden der Quecksilberkomponenten eines Gemischs⁹¹, während das Epigramm von Figur VII die praktisch orientierte Schreibweise beibehält, aber statt mit konkreten Stoffbezeichnungen mit den sinnbildlichen Begriffen *Corpus*, *Spiritus* und *Anima* arbeitet.⁹² Insgesamt finden sich mit Ausnahme des ersten Gedichts nur in den lateinischen Bildunterschriften klar formulierte Hinweise auf praktische Vorgehensweisen und reale Substanzen. Auch gängige alchemistische Begriffe der Vorgänge bei der Herstellung des Steins der Weisen wie *Putrefactio* (Figur II), *Mortificatio* und *Albificatio* (Figur V) sind nur in den Epigrammen vorhanden. Die Gedichte hingegen beschreiben die Prozesse und Wandlungsvorgänge ausschließlich in allegorischer Form und nennen keine Substanzen beim Namen. So deutet beispielsweise in Gedicht XIV der silberne Regen, der den Körper des schwitzenden Königs erweicht⁹³, auf einen chemischen Vorgang hin.⁹⁴ Es kann davon ausgegangen werden, dass alle allegorischen Lambspring-Figuren Entsprechungen in der angewandten Alchemie besitzen; im Vordergrund steht aber die verschlüsselte Bildsprache und nicht die praktische Verwertbarkeit. Generell scheint der Traktat also in erster Linie über ein theoretisches Konzept zu philosophieren und Erkenntnis fördern zu wollen. Fierz sieht von seinem psychologischen Standpunkt aus Text und Bild des Buchs Lambspring in erster Linie als Darstellung einer psychischen Entwicklung.⁹⁵ Er bezeichnet die Figuren als bewussten Ausdruck menschlicher Zustände durch den Verfasser und betont die Wichtigkeit der „inneren“ Bilder, die Lambspring entstehen lassen.⁹⁶ Fierz' Betrachtungsweise kann mit berücksichtigt werden, jedoch ist eine rein psychologische Deutung der Lambspring-Figuren aufgrund der vorhandenen praktischen Züge des Werks nicht sinnvoll. Vielmehr verdeutlicht der Traktat durch seine Verwendung von Sinnbildern und die dualen Text-Bild-Einheiten die unterschiedlichen Ebenen, auf denen alchemistische Bilder und Konzepte betrachtet werden können, und die wiederum eine untrennbare Einheit bilden. Die Zielgruppe des Werks könnten somit Personen gewesen sein, die mit der

⁹⁰ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 99.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 101.

⁹² Vgl. ebd., S. 103.

⁹³ Vgl. ebd., S. 114.

⁹⁴ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 53 f.

⁹⁵ Vgl. Fierz 1971 (wie Anm. 7), S. 144.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 145.

alchemistischen Symbolwelt, aber auch mit den wichtigsten Stoffen und Vorgängen vertraut waren und die Zeit und Muße besaßen, die vielschichtigen, in Text und Illustrationen ausgedrückten Gedankengänge nachzuvollziehen. Als alleinige Anleitung für praktizierende Alchemisten war das Werk vermutlich nicht ausreichend und aufgrund fehlender Mengen- und Stoffangaben auch nicht geeignet. Dennoch diente es sicher auch praktisch tätigen Adepten zur Weiterbildung und Kontemplation. „Die alchemische Praxis bestand eben nicht nur in der Labortätigkeit, sondern zunächst in der Lektüre und Meditation alchemischer Texte“⁹⁷, so Limbeck.

Es muss außerdem bedacht werden, dass sich die Nutzung des Traktats im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte verändert haben kann. Telle attestiert dem Werk in der frühen Neuzeit und im Barock große Beliebtheit auch über Landesgrenzen hinaus, was die Verbreitung der lateinischen Übersetzung von Barnaud sowie das Vorhandensein englischer (17. Jh.) und französischer (um 1750) Übersetzungen bezeugen würden.⁹⁸ Diesem Erfolg lägen „Aktualität und Gebrauchswert des Lamspringschen Werkes für Alchemisten“⁹⁹ zugrunde. Zusätzlich zu Mylius‘ Ausführungen von 1623 findet sich ein Hinweis auf die praktische Nutzung des Traktats in einer Ausgabe von *Dyas chymica tripartita* von 1625, die in digitalisierter Form vom Getty Research Institute zur Verfügung gestellt wird.¹⁰⁰ Neben den Gedichten und Illustrationen finden sich zahlreiche handschriftliche, deutsche und englische Notizen, die die Sinnbilder mit Praxisbezug erläutern, sowie Zeichnungen der Planeten- und Metallsymbole. Diese Bearbeitungsspuren beweisen selbstverständlich nicht, dass der Lamspring-Traktat in jedem Fall praktisch genutzt wurde. Sie verdeutlichen aber die unterschiedlichen Ebenen und Nutzungsmöglichkeiten des Werks.

⁹⁷ Limbeck 2014 (wie Anm. 21), S. 50.

⁹⁸ Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), S. 528.

⁹⁹ Ebd., S. 529.

¹⁰⁰ *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzlich deutsche philosophische Tractätlein*, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, <https://archive.org/details/dyaschymicatripa00gras/page/82> [22.10.19].

3.4 Das Buch Lambspring als Emblembuch

Die Bilder des Buch Lambspring greifen die sinnbildlich gemeinten Motive des Texts auf und setzen sie direkt ins Bild um, indem sie die geschilderten Vorgänge und Wesen ohne einen Hinweis auf ihre eigentlich allegorische Natur darstellen.¹⁰¹ Durch die Übertragung der mehrdeutigen, verschlüsselten Sprache der Alchemie in Bilder bot sich nach Laube die Möglichkeit, „die Vieldeutigkeit zu kontrollieren, ohne sie zu verlieren“¹⁰². Die fünfzehn Illustrationen des Lambspring-Traktats sind in vielen Manuskripten großflächig gestaltet; mehrheitlich nehmen sie sogar eine eigene Seite ein. Dies spricht für ihre inhaltliche Relevanz. Zusätzlich enthalten einige Manuskripte zur Bebilderung der Vorrede die Darstellung eines fiktiven Wappens Lambsprings. Die Druckausgaben von 1625 und das in der Stiftsbibliothek Admont aufbewahrte Manuskript verfügen zudem über ein eigenes Titelbild, das einen Alchemisten zeigt. Dieses wird bei der Betrachtung der Druckausgabe in Abschnitt 4 genauer untersucht. Der Aufbau der fünfzehn zentralen, in allen illustrierten Fassungen vorhandenen Bilder mit Motto und Epigramm entspricht den Kriterien der Gattung *Emblemata*. Somit kann das Buch Lambspring zu den Emblembüchern gerechnet werden, einer Gattung, die generell im 17. Jahrhundert beliebt war und die auch in der alchemischen Literatur Verbreitung fand.¹⁰³ Durch ihre bedeutungsvolle Verbindung von Bild und Text bietet sie sich zur Darstellung der mehrdeutigen Inhalte der allegorischen Alchemie an.¹⁰⁴ Bei den Lambspring-Emblemen bezeichnet das Motto das Thema des Bildes, während das lateinische Epigramm meist das Sinnbild auf einer praktischen Ebene erklärt. Die literarische Gattung der Emblematik werde laut Wüthrich durch Andrea Alciatis Veröffentlichung des ersten Emblembuchs 1531 begründet, habe ihre Blütezeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts erlebt und sei noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein beliebt gewesen.¹⁰⁵ Matthäus Merian habe bereits 1614 in Paris für den Verleger Luc Lamiel mehrere emblematische Sittenbilder (*Emblemata Amatoria*) geschaffen und in den folgenden Jahren weitere Emblembücher unterschiedlicher

¹⁰¹ Vgl. Neugebauer 2003 (wie Anm. 18), S. 296.

¹⁰² Laube 2014 (wie Anm. 15), S. 75.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 82 ff.

¹⁰⁴ Vgl. Neugebauer 2003 (wie Anm. 18), S. 295.

¹⁰⁵ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 243.

Thematiken illustriert.¹⁰⁶ Seine Erfahrung mit der Gattung zeigt sich auch in der sicheren Umsetzung der Illustrationen von Michael Maiers 1617 erschienenem Werk *Atalanta fugiens*, die ebenfalls zu den Emblemata zählen. Es sei angemerkt, dass das Buch Lambspring schon in der frühesten erhaltenen Handschrift von 1556 als EmblemBuch konzipiert ist. Der Aufbau und die Text-Bild-Verbindungen sind somit nicht auf Merian zurückzuführen, sondern sind als Teil eines frühen Konzepts des Werks zu betrachten. Es ist nicht bekannt, ob der Traktat in seiner ursprünglichen Form schon als EmblemBuch entworfen wurde, oder ob vorher eine reine Textform existierte. Ein Hinweis auf eine von Beginn an mitgedachte Bebilderung könnte am Ende der Vorrede zu finden sein. Darin schreibt „Lambspring“: „[...] Nun die vorred wir lassen bleiben / Und fahn‘ an die Kunst zu beschreiben / Mit Reimen / Figurn warhafft und eben / Auffs klaerste an den Tag zu geben.“¹⁰⁷ Hier werden die „Figuren“ erwähnt. Allerdings müssten nicht notwendigerweise die illustrierenden Bilder mit dem Wort gemeint sein, sondern es könnte sich auch um eine Bezeichnung für die Sinnbilder im Text handeln. Dafür, dass mit den erwähnten „Figuren“ die Bilder gemeint sind, spricht die Tatsache, dass in den Handschriften und im Druck in der Regel über den Illustrationen, nicht über dem Reim, die Bezeichnung „Erste Figur“ etc. zu lesen ist. Der Großteil aller erhaltenen Manuskripte beinhaltet die Emblemata, was für die Wichtigkeit der Bilder spricht. Es ist auffällig, dass sich die einander entsprechenden Illustrationen der unterschiedlichen Handschriften zwar leicht in den Darstellungsweisen, nicht aber inhaltlich bzw. in den generellen Motiven unterscheiden. Dies deutet auf eine Relevanz der Motive für den Text hin. Die Illustrationen können aufgrund der engen Text-Bild-Bindung nicht weitreichend abgewandelt werden, da sonst ein Teil der inhaltlichen Bedeutung der Sinnbilder verschwinden würde. Sie sind ein fester Bestandteil des Traktats. Buntz geht sogar so weit, den Text lediglich als „Bildexegese“¹⁰⁸ zu bezeichnen. In den Texten seien viele unreine Reime vertreten und die Gedichte seien eher einfach, was den Fokus von der Sprache aufs Bild bzw. auf die Textinhalt-Bild-Verbindung verlagere.¹⁰⁹ Im Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters wird ebenfalls die

¹⁰⁶ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 243 ff.

¹⁰⁷ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 87.

¹⁰⁸ Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 61.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 109.

Ansicht vertreten, der Text diene der Bildexegese.¹¹⁰ Die nicht bebilderte Lambspring Handschrift Wien Cod. 11347 unterstütze diese These, indem sie die Illustrationen der Vorlage ausführlich beschreibe. Laut Ott weise das Text-Bild-Verhältnis des Werks auf das „Bildverständnis der Neuzeit“ voraus und verbinde die „alchemistische Ikonographie mit der Emblemik des Barock“¹¹¹. Tatsächlich sind Lambspring Manuskripte, die keinen Bezug auf die Bilder nehmen, selten. Telle nennt lediglich das noch nicht digitalisierte Fragment 2° Ms. Chem. 2, Fasz. IV, 11 r-v der Murhardschen Bibliothek Kassel und das Manuskript Cod. 284.1 Extrav., 32v-48r der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.¹¹² Darüber hinaus existiert die 1599 erschienene, nicht illustrierte Druckausgabe der lateinischen Übersetzung von Barnaud.

Die Wichtigkeit der Bilder in illuminierten Manuskripten entspringt bereits einer Zeit vor der Popularität der Emblemik. Laut Wolfgang Augustyn handele es sich bei Bildern in spätmittelalterlichen Handschriften im Verhältnis zum Text um eine „in vielen Fällen gleichgestellte, gleichrangige Form der Mitteilung“¹¹³. Diesbezüglich finde sich schon im Prolog des zur Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen *Bestiaire d'amour* von Richart de Fournival die Aussage, dass sowohl „peinture“ als auch „parole“ zur Vermittlung von Inhalten geeignet seien.¹¹⁴ Die Buchillustration habe nicht nur zur Veranschaulichung der Inhalte, sondern auch als Angebot einer „zusätzlichen Verständnishilfe“¹¹⁵ gedient. Ein solches Verhältnis zwischen Bild und Text kann auch bei den alchemistischen Illustrationen des Buch Lambspring vermutet werden. Insgesamt ist die festgestellte Tendenz zu illustrierten Fassungen des Werks nicht ausreichend, um die Gedichte als reine Bildexegese zu interpretieren. Aufgrund ihrer Größe und ihrer relativen Unveränderlichkeit kann aber festgehalten werden, dass die Bilder eine erhebliche inhaltliche Rolle im Traktat einnehmen. Anhand von drei der Lambspring-Figuren wird in Abschnitt 6 dieser Arbeit die Beziehung zwischen Bild und Text im Detail untersucht.

¹¹⁰ Vgl. *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters / begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgef. von Norbert H. Ott, Bd. 1.1, Lieferung 1-5, OH „Alchemie – Alexander der Große“ in Lieferung 2*, München 1991, S. 27.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), Sp. 525.

¹¹³ Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 10.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 11, mit Verweis auf: *Li Bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival et Li Response du Bestiaire*, hrsg. v. Cesare Segre, Mailand 1957, S. 3-8.

¹¹⁵ Ebd., S. 11.

3.5 Das Verhältnis von Manuskripten und Druck

Mit der Datierung der bekannten illustrierten Lambspring-Manuskripte zwischen 1556 und 1607 (abgesehen von der auf das 17./18. Jahrhundert datierten Ausnahme der Stiftsbibliothek Admont) fällt seine Tradierung auf eine Zeit, in der der Buchdruck sich bereits etabliert hatte. Dennoch scheint die Überlieferung rein handschriftlich stattgefunden zu haben. Der erste, nicht bebilderte Druck wurde 1599 veröffentlicht, die von Merian illustrierte Druckausgabe erst 1625 am Ende der Veröffentlichungs-Hochphase alchemischer Drucke. Dieser späte Übergang in den Druck soll im Folgenden vor dem Hintergrund der Manuskript- und Druckkultur zu Beginn der frühen Neuzeit betrachtet werden.

Die Gründe für die rein handschriftliche Überlieferung des illustrierten Traktats bis 1625 können in den Charakteristika des Werks und des Mediums liegen. Zu den Vorteilen der Technik Druck zählen die schnelle Reproduktion und Verbreitung, während Handschriften wegen der nicht beliebig wiederholbaren Vervielfältigung einen intimeren Charakter besitzen. Gerd Dicke und Klaus Grubenmüller bezeichnen das Medium der Handschrift im späten 15. und 16. Jahrhundert als eine „Domäne des Privaten, des individuellen Leseinteresses, des Konzeptes oder auch der repräsentativen Exklusivität“¹¹⁶. Dem in der Alchemie verbreiteten Geheimhaltungstopos, der auch in Lambsprings Text propagiert wird, entspricht die Tradierung in Handschriften von und für ausgewählte Personen durchaus. Laut Wolfgang Augustyn seien im Laufe des 16. Jahrhunderts profane Manuskripte im Gegensatz zu Drucken immer seltener geworden; fand trotzdem eine rein handschriftliche Überlieferung statt, habe es sich vermutlich um ein Werk gehandelt, das nur einem eingeschränkten Benutzerkreis zur Verfügung stehen und nicht beliebig vervielfältigt werden sollte.¹¹⁷ Zur Gleichzeitigkeit von Manuskripten und Drucken nach der Erfindung des Buchdrucks in Europa schreibt Augustyn, anstelle der in früheren Publikationen oft geschilderten Differenz von Handschrift und Druck als Repräsentanten zweier aufeinander folgenden Entwicklungsstadien auf dem Weg zur Moderne sei vielmehr die simultane Nutzung beider Medien zu beobachten; die

¹¹⁶ Dicke, Gerd / Grubenmüller, Klaus (Hrsg.): *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, Wiesbaden 2003, S. 2.

¹¹⁷ Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 45.

Ablösung der Handschrift durch den Druck sei bis weit ins 17. Jahrhundert geprägt von vielfältigen Wechselbeziehungen.¹¹⁸ Für das Zusammenwirken von Handschrift und Manuskript nennt David McKitterick zahlreiche Beispiele wie handschriftliche Anmerkungen in Druckwerken und für Illustrationen freigelassene Bereiche.¹¹⁹ Auch Christopher Burlinson spricht sich dagegen aus, dass mit der Erfindung des Drucks die Anfertigung von Handschriften obsolet geworden sei¹²⁰; bei der Produktion von Manuskripten habe sich stattdessen die Aufmerksamkeit der Schreiber auf die Besonderheiten der Gattung wie Einzigartigkeit und Exklusivität gerichtet. In höfischen Kontexten sei in der frühen Neuzeit tendenziell eine Bevorzugung der Handschrift gegenüber dem Druck zu erkennen, so Burlinson.¹²¹ Augustyn erwähnt ebenfalls dieses Phänomen und nennt als Ursache das Repräsentationsbedürfnis der Fürsten (und ihrer Nacheiferer), das durch den Besitz eines eigens in Auftrag gegebenen, exklusiven Manuskripts befriedigt worden sei.¹²² Bezüglich des Verhältnisses von Manuskript und Druck im Themengebiet der Alchemie schreibt Limbeck, dass bis weit in die Neuzeit hinein sowohl ein gleichrangiges „Nebeneinander von exklusiv handschriftlicher und exklusiv gedruckter Überlieferung“¹²³ als auch Verflechtungen der beiden Techniken festzustellen seien. Der sprunghafte Anstieg gedruckter Publikationen sei erst im späteren 16. Jahrhundert anzusetzen und habe seinen Höhepunkt zu Beginn des 17. Jahrhunderts erreicht. Dennoch sei die Handschrift auch als exklusiver Überlieferungsträger bestehen geblieben. Die Gründe dafür seien darin zu sehen, dass es sich bei der Alchemie nie um eine akademische Disziplin gehandelt habe und dass das Medium der Handschrift durch seinen persönlichen Charakter für viele Alchemisten eine adäquate Ausdrucksform der „Unzugänglichkeit des Arkanums“¹²⁴ gewesen sei. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts verzeichnet Limbeck die Entstehung eines neuen, kleinformatigen und ausschließlich auf Papier geschriebenen Handschriftentypus, der von den Besitzern selbst hergestellt worden sei und dem persönlichen Gebrauch

¹¹⁸ Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 5 f.

¹¹⁹ McKitterick, David: *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450–1830*, Cambridge 2003, S. 21.

¹²⁰ Burlinson, Christopher: *Manuscript and Print, 1500–1700*, 2016, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-86> [10.11.19].

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 45.

¹²³ Limbeck 2014 (wie Anm. 21), S. 44.

¹²⁴ Ebd., S. 54.

gedient habe.¹²⁵ In dieser Form sei es häufig zu Sammlungen der „Lesefrüchte“¹²⁶ der Adepten gekommen, die der Kontemplation und Weiterbildung dienten. Eine Entwicklung der Gattung Handschrift zu einem „privaten Aufzeichnungs- und Arbeitsmedium“¹²⁷ sei erkennbar. Vor diesem Hintergrund bieten sich mehrere mögliche Erklärungen für die späte Übertragung des Lamspring-Traktats in den Druck und die im 16. Jahrhundert exklusiv handschriftliche Überlieferung. Denkbar wäre nach der Argumentation von Augustyn beispielsweise eine Tradierung des Werks in vornehmlich höfischen Kreisen. Diese Annahme trifft zumindest auf die Salzburger Handschrift von 1607 zu, und auch bei der prunkvoll illustrierten Züricher Handschrift von 1556 ist ein adliger Auftraggeber wahrscheinlich. Andererseits fallen einige der Lamspring-Manuskripte (Nürnberg, Wien, Kassel) in die von Limbeck beschriebene Kategorie der kleinformatischen Handschriften für den privaten Gebrauch; ein höfischer Kontext kann nicht immer vorausgesetzt werden. Das der Gattung Handschrift eigene Kriterium der relativen Einzigartigkeit und Intimität in Verbindung mit dem Geheimhaltungstopos kann als mögliche Ursache der späten Übertragung in den Druck vermutet werden. Laut Augustyn sei der Übergang eines Werks in den Druck von vielen inhaltlichen und ökonomischen Faktoren abhängig gewesen und unterscheide sich je nach Einzelfall.¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Limbeck 2014 (wie Anm. 21), S. 47 f.

¹²⁶ Ebd., S. 50.

¹²⁷ Ebd., S. 43.

¹²⁸ Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 32.

4. Das Buch Lambspring im Sammelband *Dyas chymica tripartita* (1625)

4.1 Der Publikationskontext der Druckausgabe

Die erste deutschsprachige Druckausgabe des Lambspring-Traktats erschien im Jahr 1625 im Verlag von Lucas Jennis, illustriert mit Radierungen von Matthäus Merian dem Älteren. Die Datierung findet sich auf dem Titelkupfer des Sammelbands. Das Buch Lambspring mit Merians Illustrationen wurde in diesem Jahr zweimal als Teil von alchemischen Traktatsammlungen von Lucas Jennis verlegt. Im Sammelband *Dyas chymica tripartita* ist das Werk auf Deutsch vertreten. Wenig später erschien es in lateinischer Sprache im *Musaeum hermeticum*, einem weiteren Sammelwerk, das die ersten sechs Traktate von *Dyas chymica tripartita* auf Latein enthält.¹²⁹ 1678 wurden Merians Bilder erneut als Teil einer bei Hermann Sande erschienenen, erweiterten Auflage des *Musaeum hermeticum* abgedruckt. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf den Text und die Seitengestaltung der deutschsprachigen Lambspring-Ausgabe. Merians Illustrationen werden als Ausgangspunkt der Untersuchungen verwendet, da es sich bei ihnen um die erste Übertragung des Bildprogramms in den Druck und gleichzeitig um die Spätphase des Werks handelt.¹³⁰

Der Sammelband *Dyas chymica tripartita*. wurde von H.C.D., kurz für Hermannus Condeesyanus Doctor [aller Wahrscheinlichkeit nach ein Pseudonym des Arztalchemisten Johannes Rhenanus (um 1580-nach 1632)]¹³¹, der als Leibarzt von

¹²⁹ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 236 ff.

¹³⁰ Die einzig bekannte, möglicherweise nach dem Druck entstandene Lambspring-Handschrift in der Klosterbibliothek Admont stellt einen Sonderfall dar und wird in einem späteren Abschnitt separat behandelt.

¹³¹ Alternativ identifizierten Claus Priesner (1998) und andere Condeesyanus als Johann Grasse (1560-1618/23), der am Hof des Kölner Erzbischofs Ernst von Bayern als Berater tätig war. Die Identifikation als Johannes Rhenanus erfolgte durch Carlos Gilly (1994) und Joachim Telle (2011). Gillys Argumentation beinhaltet die Tatsache, dass Rhenanus' Name dem Pseudonym „Hermannus Condeesyanus“ als Anagramm einbeschrieben ist (Gilly, *Adam Haslmayr. Der erste Verkünder der Manifeste der Rosenkreuzer*, Amsterdam/Stuttgart 1994, S. 150, Anm. 32). Volkhard Wels (2021) schließt sich dieser Identifikation an. Er untermauert die Zuschreibung mit Rhenanus' enger Beziehung zu Christian I. von Anhalt-Bernburg, an dessen Hof er sich 1623 aufhielt, und an den sich die Widmung von *Dyas chymica tripartita* richtet. Darüber hinaus sei im ersten Band des ebenfalls Christian I. gewidmeten Werks *Harmonia inperscrutabilis chymico-philosophicae* (Frankfurt: Eifrid 1625) Condeesyanus als Herausgeber angegeben, während Band 2 Rhenanus als Herausgeber nenne

Landgraf Moritz von Hessen-Kassel tätig war] herausgegeben und enthält zu Beginn eine Widmung an Christian I., Fürst von Anhalt-Bernburg. In dieser preist Condeesyanus die große Anzahl der deutschen Philosophen und nennt die in der Schrift vertretenen Autoren.¹³² Durch seine Kenntnisse inszeniert er sich selbst als Gelehrten. Neben dem Buch Lamspring beinhaltet die Sammelschrift acht weitere alchemische Traktate, die nach „Alten Philosophen“, Autoren des „Mittelalters“ und „noch lebenden“ Autoren unterteilt sind.¹³³ Lamspring wird zusammen mit Basilius Valentinus, von dem vier Traktate enthalten sind, zu den Autoren des Mittelalters gezählt. Thematisch widmen sich die anderen Traktate ebenso wie das Buch Lamspring dem „Philosophischen Steine“; Basilius Valentinus werden zudem auch zwei Schriften über das Zubereiten von „Arzney“ und über die Substanz „Sulphur Victriolo“ und Magnete zugeordnet. Abgesehen von Hinricus Madathanus, Basilius Valentinus und Lamspring werden die Verfasser nicht namentlich genannt. Die Titelseite des Buchs lässt Schlüsse auf den Adressatenkreis zu: Die enthaltenen „Sechs herzliche[n] Teutsche[n] Philosophische[n] Tractaetlein“ seien „Nunmehr aber Allen Filiis Doctrinae zu Nutz an Tag geben / und mit schoenen Figuren geziert“. ¹³⁴ Diese Widmung weist auf ein relativ großes Publikum hin und verkörpert nicht die in Lamsprings Vorrede gepriesene Geheimhaltung. Die überlieferten Traktate sollen durch die Herausgabe als gedruckter Sammelband nun der Gesamtheit der „Filiis Doctrinae“, also einem gelehrten Leserkreis, zugänglich gemacht werden. Dieses Ziel korrespondiert mit der Rolle des Drucks als günstiges Medium zur Bereitstellung von Texten für ein größeres Publikum. Rhenanus äußert sich in seiner Widmung an Christian I. selbst über den scheinbaren Widerspruch, zur Geheimhaltung aufrufende alchemistische Traktate in den „offenen Druck“ zu bringen. Einerseits gehe es bei der Veröffentlichung darum, den „Feinden der Wahrheit“ Gottes Wirken zu beweisen, andererseits sollen sich die „wahren Nachforscher“ in ihren „Fundamentis“ vergewissern können.¹³⁵ Das Werk richtet sich an eine deutschsprachige Leserschaft, was ebenfalls für Volksnähe spricht. Die Bezeichnung der abgedruckten Schriften als „Philosophische Tractaetlein“ weist zudem darauf hin, dass die Aufgabe der Texte

(Wels, Volkhard, *Alphidius und Lamspring um 1600. Verrätselungen in der frühneuzeitlichen (A)Chemie in religionshistorischem Kontext*, in: Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jutta Eming und Volkhard Wels, Wiesbaden 2021, S. 84f.

¹³² *Dyas chymica tripartita* 1625 (wie Anm. 34), S. 5-9.

¹³³ Ebd., S. 4.

¹³⁴ Ebd., S.1.

¹³⁵ Ebd., S. 8 f.

vom Herausgeber eher im geistigen Studium als in der praktischen Anwendung gesehen wurde. Der Lambspring-Traktat kann im Kontext des Sammelbands ebenfalls unter diesen Aspekten betrachtet werden.¹³⁶ Darüber hinaus sind für die Präsentation des Texts und der Illustrationen auch die Bezüge des Künstlers und des Verlegers zur alchemistischen Themenwelt relevant, da diese sich auf die Gestaltung auswirken können. Der folgende Abschnitt behandelt daher kurz Merians und Jennis' biographische Hintergründe, um ihren Bezug zur Alchemie zu erläutern und die Entstehungsvoraussetzungen der illustrierten Lambspring-Druckausgabe darzulegen.

4.2 Matthäus Merian, Lucas Jennis und ihr Umfeld

Matthäus Merian d.Ä. wurde 1593 in Basel geboren. Seine Familie besaß ein Sägewerk, wohingegen er selbst von seinem Vater ursprünglich in den Beruf des Glasmalers geleitet wurde und ab 1609 seine Ausbildung zum Kupferstecher in Zürich begann. Merian fertigte während seiner künstlerischen Schaffenszeit eine Vielzahl von eigenständigen und illustrierenden Zeichnungen, Kupferstichen und Radierungen unterschiedlicher Themengebiete wie Topographie, Religion und Naturwissenschaften an. Laut Wüthrich illustrierte Merian insgesamt rund 20 Werke mit alchemistischer Thematik, sowohl für die *Officina Bryana*, für die er ab 1616 arbeitete, als auch für den Verlag von Lucas Jennis dem Jüngeren.¹³⁷ Beide zählten zu den bedeutendsten Verlagshäusern alchemischer Literatur im 17. Jahrhundert, sie publizierten Werke der bekanntesten alchemistischen Gelehrten ihrer Zeit wie Michael Maier, Robert Fludd und Johann Daniel Mylius.¹³⁸ Merians enge Verbindung zu den Verlegern ergab sich, da er von 1616 bis 1620 in Oppenheim am Rhein lebte und für den aus religiösen Gründen aus Frankfurt dorthin übergesiedelten Johann Theodor de Bry arbeitete. Hinzu kam noch eine persönliche Bindung an den Verlag, als Merian im Jahr 1617 Magdalena de Bry, die Tochter von Johann Theodor, heiratete. Bei der Familie de Bry handelte es sich selbst um Kupferstecher; der Verlag publizierte Werke

¹³⁶ Vgl. Limbeck 2014 (wie Anm. 21), S. 54.

¹³⁷ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 210.

¹³⁸ Vgl. Neugebauer 2003 (wie Anm. 18), S. 296.

der Themenschwerpunkte Geschichte und Reisen und tat sich auch auf dem Gebiet der Emblematik hervor.¹³⁹ Zwischen 1620 und 1624 lebte und arbeitete Merian in Basel. Nach dem Tod seines Schwiegervaters übernahm er den de Bry Verlag¹⁴⁰, den er ab 1626 unter seinem eigenen Namen in Frankfurt am Main fortführte. Da Merian nur zwischen den Jahren 1616/17 und 1625 Arbeiten zur Alchemie anfertigte, zählen die Illustrationen des Buch *Lamspring* zu seinen letzten Werken dieser Thematik. Wüthrich nimmt an, dass Merian bereits während der frühen Jahre in seiner Heimatstadt Basel Kenntnisse der alchemistischen Bildwelt gewonnen haben könnte, denn dort habe der aus Lucca stämmige Peter Perna in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere alchemistische Bücher, unter anderem von Paracelsus, verlegt und das Interesse an diesem Themengebiet wachgehalten.¹⁴¹ Das vollständige Abbrechen alchemistischer Illustrationen nach 1625 begründet Wüthrich damit, dass Merian möglicherweise von der Ernsthaftigkeit der Alchemie nicht mehr überzeugt gewesen sei.¹⁴² Mögliche Gründe seien aber auch Merians Berufseinstieg als Verlagsbesitzer und das damit einhergehende Zurückgehen seines eigenen künstlerischen Schaffens.¹⁴³ Neugebauer führt sowohl den Beginn eines neuen Weltbilds, eingeleitet durch Kopernikus, als auch das Einsetzen des Dreißigjährigen Kriegs als Gründe für den plötzlichen Rückgang alchemischer Publikationen an. Das „ganzheitliche Denken der mystischen Idealisten“¹⁴⁴ habe diesen einschneidenden Veränderungen nicht Stand gehalten. Infolgedessen habe sich Merian den traditionellen ikonographischen Gebieten der Topographie und Bibelillustration zugewandt.¹⁴⁵ Zu Merians alchemistischen Arbeiten für den de Bry Verlag zählen unter anderem Illustrationen der Publikationen von Robert Fludd und Michael Maier. Die 50 Radierungen zu Maiers 1617 erschienenem Werk *Atalanta fugiens* greifen einige Elemente der *Lamspring*-Illustrationen bereits voraus; Wüthrich bezeichnet die *Lamspring*-Stiche deshalb als „Ergänzung“¹⁴⁶ zu ihnen. Zu den miteinander

¹³⁹ Vgl. Soltek, Stefan, *Matthaeus Merian – Verleger seiner Zeit*, in: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9. - 7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993 - 13.2.1994) ... zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren*, hrsg. von Wilhelm Bingsohn, Frankfurt am Main 1993, S. 276-282, hier S. 277.

¹⁴⁰ Vgl. Putscher 1975 (wie Anm. 9), S. 114.

¹⁴¹ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 210.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 210.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 244.

¹⁴⁴ Neugebauer 2003 (wie Anm. 18), S. 297.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 236.

verwandten Illustrationen der beiden Werke gehören beispielsweise zwei Landschaftshintergründe, die sich an der Umgebung von Bad Cannstatt am Neckar orientieren, der Kampf von Hund und Wolf, die zwei Löwen und der Salamander im Feuer.¹⁴⁷

Lucas Jennis der Jüngere, Verleger der Sammelbände *Dyas chymica tripartita*, *Musaeum hermeticum* und zahlreicher weiterer alchemistischer Traktate, wurde 1590 als Sohn eines Goldschmieds mit gleichem Namen geboren, der 1575 von Brüssel nach Frankfurt gezogen war.¹⁴⁸ Aufgrund der Verwandtschaft von Goldschmiedekunst und Alchemie kann vermutet werden, dass ihm viele Aspekte der Alchemie von Anfang an vertraut gewesen sein könnten und ihm deshalb der Einstieg in das Themengebiet leicht fiel. Mit Jennis' Bezug zur Alchemie und seiner Position als Verleger beschäftigt sich Edith Trenczak in ihrem Aufsatz „Lucas Jennis als Verleger alchimistischer Bildtraktate“.¹⁴⁹ Im Zeitraum zwischen 1616 und 1630 verlegte Jennis zahlreiche alchemistische Traktate. Darüber hinaus seien das persönliche alchemische Interesse und die Kenntnis des Verlegers an der hochwertigen, bewussten Auswahl der illustrierenden Kupferstiche und Radierungen, an den teils selbst verfassten Vorreden der Werke und an seinem freundschaftlichen Kontakt mit Autoren wie Daniel Stoltzius erkennbar.¹⁵⁰ Spätestens als seine verwitwete Mutter 1607 in die Verlegerfamilie de Bry einheiratete, sei Jennis mit illustrierenden Kupferstichen und Emblemen im Rahmen des Verlagswesens in Kontakt gekommen. Trenczak vermutet, dass Jennis 1609 zusammen mit seinen Stiefbrüdern Johann Israel de Bry und Johann Theodor de Bry d. J. nach Oppenheim am Rhein gezogen sei.¹⁵¹ Seit 1616 verlegte er dann eigenständig in Oppenheim und Frankfurt, beispielsweise Traktate von Michael Maier. Bereits 1617 ist seine Verlagstätigkeit nur noch in Frankfurt nachweisbar. Dennoch sei eine weitere Zusammenarbeit mit Johann Theodor de Bry eine naheliegende Schlussfolgerung.¹⁵² Auch mit dem von 1617 bis 1620 in Oppenheim für de Bry arbeitenden Matthäus Merian kam Jennis zu dieser Zeit in Kontakt; Merian fertigte die Illustrationen für von Jennis verlegte Schriften von Johann Daniel Mylius an. Zudem

¹⁴⁷ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 237 f.

¹⁴⁸ Vgl. Trenczak 1965 (wie Anm. 17), S. 324.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., sowie S. 335.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 325.

¹⁵² Vgl. ebd.

wurde Jennis durch die Hochzeit von Magdalena de Bry und Merian zu dessen Stiefcousin.

Es kann zusammengefasst werden, dass sowohl Merian als auch Jennis bei ihrer Beschäftigung mit dem Buch *Lambspring* durch ihre beruflichen Tätigkeiten als Kupferstecher und Verleger bereits umfangreiche Vorkenntnisse der alchemistischen Gedankenwelt und ihrer Bildsprache besaßen, da sie häufig mit entsprechender Literatur und bekannten Persönlichkeiten des Gebiets in Kontakt waren. Von einer routinierten Zusammenarbeit bei der Produktion der *Lambspring*-Druckausgabe kann nach ihren vorhergehenden Kooperationen ebenfalls ausgegangen werden. Die zahlreich publizierten alchemistischen Traktate und Autoren wie Maier, Fludd und Mylius beweisen, dass ein Schwerpunkt des Frankfurter Verlegerkreises um de Bry, in dem Jennis und Merian verkehrten, zumindest bis 1625 auf alchemistischer Literatur lag. Diese Schwerpunktsetzung kann sich zum Teil in der Nachfrage zeitgenössischer Leser begründen. Durch die einflussreichen, zwischen 1614 und 1616 veröffentlichten Traktate der Rosenkreuzer gewann die mystische Richtung der Alchemie an Popularität, was sich auch in den Verlagsprogrammen von Jennis und De Bry niederschlug.¹⁵³ Jennis' Veröffentlichung gleich dreier alchemischer Traktatsammlungen im Jahr 1625 und die im selben Jahr gedruckte Zweitaufgabe von *Dyas chymica tripartita* deuten darauf hin, dass diese, auch in Kombination mit Merians hochwertigen Radierungen, zu dieser Zeit sehr gefragt waren. Wüthrich und Trenczak setzen zusätzlich aber auch ein persönliches thematisches Interesse der an den Publikationen Beteiligten voraus.¹⁵⁴ Sowohl bei Jennis als auch bei Merian sei während der Jahre, in denen sie sich mit der Alchemie beschäftigten, ein tiefgreifendes Verständnis anzunehmen.¹⁵⁵ In den Traktaten der unterschiedlichen Autoren, den ausgewählten, bewusst mit der alchemistischen Bildsprache arbeitenden Illustrationen Merians und Jennis' in einigen Vorreden zum Ausdruck kommenden Ansichten erkennt Trenczak „deutlich Züge eines gemeinsamen Weltbildes“¹⁵⁶ aller Beteiligten. Dieses beinhaltet das Ausdrücken der hermetischen Philosophie in verschlüsselter Bildsprache und eine Selbstdefinition als Nachfolger Paracelsus'.¹⁵⁷ Weder Jennis

¹⁵³ Vgl. Neugebauer 2003 (wie Anm. 18), S. 296.

¹⁵⁴ Vgl. Wüthrich, Lucas Heinrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae. Band II. Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen*, Basel 1972, S. 15.

¹⁵⁵ Vgl. Wüthrich 2007 (wie Anm. 19), S. 210.

¹⁵⁶ Trenczak 1965 (wie Anm. 17), S. 336.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 336 f.

noch Merian waren praktizierende Alchemisten und auch keine Verfasser von Schriften, aber sie besaßen durch ihre Arbeit und durch ihr Umfeld ein solides Verständnis alchemistischer Bilder.

Für den Druck des Buchs *Lambspring* bedeutet dies einen bewussten Umgang mit Verständnis für die historische Textquelle und eine absichtsvolle Gestaltung des Bildprogramms. Es ist unklar, ob Merian dieses basierend auf den Illustrationen früherer Manuskripte ganz eigenständig anfertigte oder auch Details in Absprache mit Jennis entwickelte. Für die hier in späteren Abschnitten stattfindende Untersuchung einzelner Bilder, besonders den Umgang mit den historischen Vorgängern betreffend, ist die Voraussetzung von Merian und Jennis als Personen mit thematischer Kenntnis relevant, da sie eine bewusste Auseinandersetzung mit den alchemistischen Inhalten der Illustrationen begründet. Besonders Abweichungen von früheren *Lambspring*-Illustrationen können unter diesem Gesichtspunkt als durchdacht getroffene Entscheidungen untersucht werden und deuten auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Werk hin.

4.3 Merians Radierungen

Im Folgenden wird die Gestaltung der Illustrationen der Druckausgabe untersucht, ohne im Detail auf einzelne Figuren einzugehen. Da dem vermutlich eigens für die Druckausgabe entworfenen Titelkupfer (Abb. 1) eine Sonderstellung zukommt, wird es ausführlicher als die übrigen Seiten beschrieben. Die früheren Manuskripte verfügen nicht über eine derartig gestaltete Titelseite. Daher kann davon ausgegangen werden, dass sie von Merian entworfen wurde.

Das Titelblatt stellt den Traktat mit folgenden Worten vor: „Lambspring. Das ist: Ein herzlicher Teutscher Tractat vom Philosophischen Steine / welchen fuer jahren ein / Adelicher Teutscher Philosophus so Lampert Spring geheißten / mit schoenen figuren beschrieben hat.“¹⁵⁸ Das Thema, der Autor und die ungefähre Entstehungszeit bieten

¹⁵⁸ *Lambspring* 1625 (wie Anm. 22), S. 84.

dem Leser eine Grundlage für die bevorstehende Lektüre des Traktats. Merian verwendet in seiner Illustration überwiegend kurze, parallele Linien, die sich den dargestellten Oberflächen anpassen. In den Schattenbereichen erzeugen Kreuzschraffuren dunklere Tonwerte. Die Radierung zeigt einen bärtigen Mann vor einer weiten, bergigen Landschaftskulisse. Sein Bart ist ein erster Hinweis darauf, dass er einen Gelehrten darstellt. In der rechten Hand hält der Mann ein Zepter, an seiner Hüfte ist zudem ein Schwert mit Adlerkopf am Griff erkennbar. Er ist in einen bis zur Oberschenkelmitte reichenden Überwurf mit Pelzbesatz an Ärmeln und Saum gekleidet, in dessen Mitte ein großer Doppeladler prangt. Den Körper des Adlers bildet ein Wappen mit Hahn im Inneren. Zudem trägt der Mann eine massive Kette, deren Glieder an unterschiedliche Wappen erinnern. Seine Attribute machen deutlich, dass es sich bei ihm um einen Adligen, möglicherweise um Lamspring selbst, handelt. Mit seinem linken Arm stützt er sich auf einen vertikal dreigeteilten, gemauerten Brennofen. Dabei handelt es sich um einen Athanor, einen Sandbad-Ofen, der in der Alchemie Verwendung fand und für das Erhitzen über einen längeren Zeitraum geeignet war.¹⁵⁹ Die mittlere Kuppel des Ofens überragt die beiden seitlichen und wird von einer kleinen Fahne mit doppeltem Wimpel gekrönt, die im Wind weht. Drei Gesimse unterteilen den Ofen horizontal. Die Basis des Ofens ist höher als die übrigen Abschnitte und besitzt eine rundbogige Maueröffnung in der Mitte. Die beiden Abteile darüber verfügen über jeweils drei gleichmäßig in einer Reihe angeordnete Fensteröffnungen. Die Fenster des zweiten Abschnitts besitzen Rundbögen, während die Fenster des dritten Abschnitts eckig sind. Laut Alexander Roob dienen die Fenster in der Praxis dazu, Farbwechsel und damit Beginn und Ende einzelner Phasen zu erkennen.¹⁶⁰ Der Ofen als typischer Brennofen weist den adligen Gelehrten als praktizierenden Alchemisten aus. Die vertikale Dreiteilung lässt sich im Sinne der im Lamspring-Traktat selbst thematisierten dreigeteilten Einheit aus *Corpus*, *Spiritus* und *Anima* deuten. Die Naturumgebung wurde von Merian detailreich gestaltet. Im Vordergrund sind einzelne Gräser und Steine zu erkennen und zur Rechten des Mannes ragt ein knorriger Baumstamm aus dem Bild. Auf der linken Bildseite führt ein Weg zwischen zwei Felsen hindurch zu einer Ruine. Eine mögliche Deutung wäre, dass der Alchemist über diesen Weg zu seiner jetzigen Position gelangt ist; dass die Ursprünge

¹⁵⁹ Vgl. Roob, Alexander, *Alchemie und Mystik. Das hermetische Museum*, Köln u.a. 1996, S. 154.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 154.

seiner Wissenschaft in der Weisheit vergangener Zeiten liegen. Die Überreste der alten Gemäuer weisen Rundbögen auf; auch zwei identische spitze Objekte sind zu sehen. Es könnte sich bei ihnen um einen Doppelobelisken handeln – ein Verweis auf die weit zurückliegende Vergangenheit.¹⁶¹ Am rechten Bildrand befindet sich in einiger Entfernung eine Burg umgeben von Wald. Das vollständig erhaltene zeitgenössische Gebäude steht in Kontrast zu den antiken Ruinen. Der Gegensatz dient möglicherweise dazu, die lange Tradition der Alchemie zu zeigen und den Alchemisten Lamspring in einen nichtantiken, mittelalterlichen Kontext zu setzen, entsprechend seiner im Inhaltsverzeichnis vorgenommen Zuordnung. Das zentrale Motiv des Mannes neben dem Brennofen wird durch Berge und Hügel an beiden Bildrändern eingerahmt und hervorgehoben. Somit befindet sich der Alchemist in einer harmonischen Einheit mit der Vergangenheit und der Gegenwart. Der Himmel ist leicht bewölkt, die Wolken werden durch lange Parallelschraffuren dargestellt. Von rechts oben dringen aus den Wolken Sonnenstrahlen und scheinen auf den Kopf des Mannes. Entgegen dem Ursprung der gezeigten Sonnenstrahlen am oberen rechten Bildrand lassen die dunkel schraffierten Schatten auf dem Mann und dem Ofen erkennen, dass der hauptsächliche Lichteinfall auf dem Bild von links erfolgt. Auf diese Weise werden die einzelnen Sonnenstrahlen von der natürlichen Lichtquelle abgegrenzt. Die Sonnenstrahlen könnten somit ein Mittel sein, um die ‚geistige Erleuchtung‘ des Alchemisten hervorzuheben. Bezieht man die christlichen Anklänge der Vorrede und das Lob Gottes am Schluss des Traktats mit ein, kann diese Erkenntnis durch ihren gezeigten Ursprung im Himmel als gottgegeben gedeutet werden. In ihrer Gesamtheit greift die Radierung also einige zentrale Aspekte des Traktats und der Selbstcharakterisierung des Verfassers auf. Erstere beinhalten die Dreiteilung und den Bezug zu Gott, letztere die adlige Herkunft und die Selbstdefinition als praktizierender Alchemist. Rückbezüge auf die Vergangenheit zeigen sich an verschiedenen Stellen im Traktat, wenn Lamspring sich auf Alexander den Großen¹⁶² oder Hermes Trismegistos¹⁶³ bezieht. Merian hat diese Aspekte zu einem kohärenten Bild zusammengefügt, das eine Einleitung in den Traktat darstellt und zudem zur Präsenz des Autors beiträgt, indem es dem Leser eine Person und ein ‚Lebensumfeld‘ zeigt. Es findet sich auf der Radierung jedoch kein Hinweis auf das zentrale Thema des Traktats, den Stein der

¹⁶¹ Für diesen Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Thomas Hofmeier!

¹⁶² Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 96.

¹⁶³ Ebd., S. 100; 104.

Weisen. Vielleicht wäre dies im Hinblick auf die im Text gepriesene Geheimhaltung und auf die sinnbildliche Natur der übrigen Illustrationen zu konkret gewesen. Unter der Radierung werden der Verlagsort Frankfurt am Main, der Verleger Lucas Jennis und das Jahr 1625 genannt.

Die Vorrede beginnt auf dem der Titelillustration folgenden Blatt. Oben auf der Seite befindet sich eine florale Zierleiste. Darunter stehen die schlicht gehaltene Überschrift „Vorrede.“ und die ersten zwei Zeilen: „Lamspring heiß ich auß freyem Gschlecht / Und fuehr diß Wapn mit Ehrn und recht /“¹⁶⁴. Den Großteil der Seite nimmt die zentral platzierte Radierung eines Wappens ein (Abb. 2). Dieses fiktive Wappen des Adligen Lamspring findet sich in ähnlicher Form bereits in älteren Manuskripten¹⁶⁵. Es stellt ein nach rechts gewandtes Lamm dar, das den linken Vorderlauf anhebt. Das Wappen wird von einem Ritterhelm gekrönt, dessen opulenter Federschmuck sich zu beiden Seiten hinabwindet. Auf dem Helm steht ein weiteres Lamm, das dem im Wappen abgebildeten Tier sehr ähnlich ist. Die Aufteilung der Seite legt nahe, dass die Illustration direkt unter dem einleitenden Vers platziert wurde, um das in ihm erwähnte Wappen des Adligen direkt zu präsentieren. Unter dem Wappen stehen zwei weitere Zeilen des Gedichts. Auf der folgenden Doppelseite ist die Vorrede ohne Illustrationen abgedruckt.

Der Hauptteil des Traktats zeichnet sich durch ein einheitliches Design aus: Einer Text-Bild-Kombination ist jeweils eine Doppelseite gewidmet. Die linke Seite bildet am oberen Rand eine ornamentale Zierleiste ab, unter der das Lehrgedicht steht. Jedes Gedicht beginnt mit einer Initiale. Auf der rechten Seite befindet sich das zugehörige Emblem. Für die Radierungen wurde ein quadratischer Rahmen gewählt. Den Kennzeichen der Emblematik entsprechend befindet sich über jedem Bild ein zweizeiliges Motto, das das Thema der Figur zusammenfasst. Eine in kleinerer Schriftgröße abgedruckte Zeile dient der Nummerierung der Figur. Unter dem Bild steht bei den Figuren I bis X eine lateinische *Subscriptio* von variierender Länge, die sich durch die Schriftart von den deutschsprachigen Texten abhebt. Wie bereits erwähnt, dient das Epigramm hier insbesondere ab Figur VI dazu, eine weitere Deutungsebene zu eröffnen, indem es von realen Substanzen wie Quecksilber und

¹⁶⁴ Lamspring 1625 (wie Anm. 22), S. 85.

¹⁶⁵ Lamspring, in: *Alchemistische Sammelschrift* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752), Straßburg 1578/1588, <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19], S. 108-140.

Außerdem: Nicolaus Maius: Lamspring 1607, Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92 (wie Anm. 29).

Wasser spricht und die Lösungs- und Bindevorgänge beim Namen nennt, während die Gedichte und Bildüberschriften sich rein allegorisch ausdrücken. Tatsächlich lassen sich sogar drei inhaltliche Ebenen feststellen: eine bildliche Ebene (z.B. Hirsch und Einhorn im Wald), eine universale Ebene, auf der von *Corpus*, *Spiritus* und *Anima* gesprochen wird, und eine praktischere Ebene, die die Sinnbilder auf konkrete Vorgänge überträgt. Nicht bei allen Figuren findet diese Übertragung ins Praktische statt. Die Radierungen der Figuren XI bis XV verfügen nicht über eine *Subscriptio*. Dies lädt dazu ein, die an Alphidius orientierte Allegorie eher in einem philosophischen- als in einem praktischen Kontext zu verstehen.

Ohne an dieser Stelle eine Detailbetrachtung der einzelnen Radierungen vornehmen zu können, sollen nun einige grundlegende Charakteristika der Illustrationen vorgestellt werden. Merians Arbeit für den Lambspring-Traktat zeichnet sich durch großen Detailreichtum aus. Feine Schraffuren stellen differenziert Licht und Schatten dar, außerdem wird viel Wert auf die Tiefenwirkung der Hintergründe gelegt. Oft eröffnen sich weite Blicke in Täler oder auf Flüsse. Merian fügt die Akteure der Bilder in zeitgenössische Landschaften ein, deren Kennzeichen oft Hügel und Wasserläufe sind. Auch Burgen oder Stadtansichten werden häufig im Hintergrund platziert. Durch das Darstellen einer Umgebung, die dem Betrachter aus seinem Alltag vertraut war, gewinnen die Illustrationen an Relevanz und ermöglichen dem Leser eine größere Nähe zu den gezeigten Szenarien.¹⁶⁶ Im Gegensatz zu den Landschaften ist es fraglich, inwiefern die Gestaltung der menschlichen Akteure der Lebensrealität des Leserkreises entspricht. Die Rüstung des Ritters aus Figur II scheint an eine römische Rüstung angelehnt zu sein und auch der Sohn der Alphidius-Allegorie ist in einem ähnlichen Stil gekleidet. Der alte König, der spirituelle Führer und der Herrscher des Waldes aus Figur IX tragen im Gegensatz dazu lange Gewänder. Auffällig ist der Wandel der Landschaft, der sich über die Figuren I bis IX erstreckt. Auf die in Figur I dargestellte Flusslandschaft (Abb. 3) folgen drei Illustrationen, deren Handlung sich in einem Wald abspielt (Abb. 4-6). Die Szenerie der Bilder III und IV lässt keine Anzeichen menschlicher Zivilisation erkennen. Während Figur V einen Ausblick auf eine entfernte Stadt zeigt (Abb. 7), ist der Drache der Figur VI wieder vollständig von Wald umgeben (Abb. 8). Die Figuren VII (Abb. 9) und VIII (Abb. 10) bilden einen Wald-Hintergrund mit Blick auf entfernte Gebäude ab. Bild IX zeigt schließlich den

¹⁶⁶ Vgl. Putscher 1983 (wie Anm. 1), S. 25.

„Herrn des Waldes“ auf einem Thron, der eine Stadt mit Brücke überblickt (Abb. 11). Die knorrigen, organisch geschwungenen Baumstämme der vorherigen Bilder stehen im Kontrast zu den geraden, eckig geformten Pfeilern des Königsthrons. Licht und Schatten werden genutzt, um durch Kontraste die klaren Linien des Bauwerks zu betonen. Im Gegensatz zu dem kleinteiligen Blattwerk der Waldhintergründe entsteht hier ein Eindruck von Ordnung. Die Natur wurde von der Zivilisation abgelöst. Der Wandel des Hintergrunds von undurchdringlichem Wald zu geordneter Stadt trägt dazu bei, den Veredelungsvorgang darzustellen und den Weg zur Erkenntnis zu verdeutlichen. Während die durch ihre Vielzahl und die kleinen, geschwungenen Linien unruhig wirkenden Blätter und Baumstämme der Wald-Darstellungen eine passende Kulisse für die Dynamik der Konflikte und Wandlungsprozesse bieten, verdeutlichen die geraden, vertikalen und horizontalen Linien der Architekturelemente die Ruhe des vollendeten Werks. Wie im Gedicht geschildert, hat der König seine Feinde, wie den im Wald lebenden Drachen, nun besiegt und beherrscht sie.¹⁶⁷ Diese Kontrolle über die Natur spiegelt sich auch in der im Lehrgedicht verwendeten Beschreibung des Königs als „Hoger“ wider. Bei dieser Bezeichnung handelt es sich um eine Dialektvariante der oberdeutschen Berufsbezeichnung „Heger“, worunter ein Forstaufseher zu verstehen ist.¹⁶⁸ Die in der Salzburger Handschrift enthaltene lateinische Übersetzung von Nicolaus Maius gibt „edler Höger“ als „nobilis Sylvanus“ wieder.¹⁶⁹ Auf diese Weise kommt zum Ausdruck, dass der König den Kreaturen des Waldes übergeordnet ist und sie beherrscht. Zudem veranschaulicht in der deutschen Fassung die Berufsbezeichnung durch ihre Alltagsnähe die geschilderten Vorgänge. Im Kontext der vorherigen Lambspring-Figuren, deren Konflikte sich vor einer Waldkulisse abspielen, nimmt Figur X (Abb. 12) eine Sonderstellung ein, denn sie behandelt die Verbesserung und Veredelung der „Tinktur“ nach dem eigentlichen Erreichen des Ziels. Statt ruhiger Architekturelemente ist nun wieder eine hügelige Landschaft im Hintergrund zu sehen. Die dynamisch geschwungenen Linien des Rauchs und des Feuers deuten an, dass nun wieder ein Prozess im Gange ist. Jedoch fand keine Rückkehr in den Wald statt; die Umgebung ist übersichtlich und die Darstellung von Rauch und Feuer erscheint weniger unruhig als die des Blattwerks.

¹⁶⁷ Vgl. Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 104.

¹⁶⁸ Palla, Rudi, *Verschwundene Arbeit. Ein Thesaurus der untergegangenen Berufe*, Frankfurt am Main u.a. 1995, S. 393.

¹⁶⁹ Nicolaus Maius, *Lambspring* 1607, Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92 (wie Anm. 29), fol. 36 r.

Dazu tragen beim Rauch die deutlich voneinander abgegrenzten, klar erkennbaren Strukturen der einzelnen Wolken bei. Das Feuer wurde ohne kleinteilige Kontraste und sich überschneidende Linien gestaltet, zudem streben die einzelnen Flammen alle nach oben, was ebenfalls für einen einheitlichen Eindruck sorgt. Diese Gestaltungsmittel verdeutlichen, dass es sich bei dem dargestellten Prozess um eine kontrollierte Verbesserung handelt, die nicht mit den „wildem“ Konflikten und Wandlungsvorgängen vor der Waldkulisse gleichgesetzt werden kann. Diese Kontrolliertheit kommt auch durch den abgebildeten Mann zum Ausdruck, der das Rösten des Salamanders durchführt. Erstmals wird hier eine Person gezeigt, die bewusst und nicht aus Notwendigkeit (wie der Ritter, der in Figur II gegen den Drachen antritt) eine Handlung durchführt, den Vorgang kontrolliert und damit das Ziel der weiteren Veredelung verfolgt.

Merian nutzt die ihm gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten, um den Inhalt des Traktats durch die Bilder weiter zu verdeutlichen. Auch die Anordnung von Gedicht und Bild auf zwei gegenüberliegenden Seiten ermöglicht eine unkomplizierte Reflektion der Inhalte, da der Leser Text und Illustration auf diese Weise vergleichen kann. Es handelt sich um eine optimale Präsentationsform, um dem Charakter des Traktats mit seinen einzelnen Text-Bild-Einheiten gerecht zu werden. Die Wichtigkeit der Bilder wird dadurch betont, dass sie groß abgedruckt wurden und eine eigene Seite füllen. Auch die durchdachte und detailreiche Ausführung der Radierungen zieht die Aufmerksamkeit auf sich und zeigt die Relevanz der Bilder. In den Abschnitten 5 und 6 dieser Arbeit werden die Fragen untersucht, ob die früheren Lamspring-Manuskripte bereits eine ähnliche Gestaltung bezüglich des Layouts aufweisen, welche Aspekte älterer Handschriften in der Druckausgabe von 1625 übernommen wurden und ob bewusste Änderungen des Bildprogramms durch Merian durchgeführt wurden.

4.4 Die Zeichnungen im Pharmaziemuseum Basel – Vorbilder oder Nachzeichnungen?

Im Pharmaziemuseum Basel werden fünfzehn Sepia-Zeichnungen ausgestellt, die in Verbindung mit Merians Radierungen stehen. Sie zeigen die Lambspring-Figuren mit Titelbild, aber ohne Figur I, und sind Merians Darstellungen sehr ähnlich (Abb. 18); es ist allerdings unklar, ob sie vor- oder nach dem Druck entstanden sind. Marielene Putscher thematisiert die Problematik der Einordnung der Zeichnungen in ihrer Publikation von 1983. Bei ihrer ersten Sichtung der Bilder habe sie sie für Nachzeichnungen von Merians Radierungen gehalten, nach der Betrachtung von Xerokopien halte sie sie allerdings für qualitativ hochwertig genug, um als Vorlagen der Radierungen angesehen werden zu können.¹⁷⁰ Putscher hält Merian selbst nicht für den Zeichner der ausgestellten Werke. Es könne sich aber um Zeichnungen handeln, die nach originalen Zeichnungen von Merian als Vorlage für den Stecher angefertigt wurden.¹⁷¹ Die Autorin nennt als Argument für diese Vermutung Merians Aufenthalt in Basel bis 1624. Darin impliziert sind die Annahmen, dass Merian schon von Basel aus an den Radierungen für die von Jennis verlegte Druckausgabe arbeitete, und zugleich, dass die Zeichnungen, die sich heute im Pharmaziemuseum befinden, auch in Basel angefertigt wurden. Für diese Annahme gibt es keinen Nachweis. Da die in *Dyas chymica tripartita* enthaltene Widmung auf den 1. Mai 1624 datiert ist und in ihr der Lambspring-Traktat und seine Figuren als Teil des Sammelbands genannt werden, ist jedoch tatsächlich anzunehmen, dass Merian spätestens seit Anfang dieses Jahres bereits mit der Vorbereitung und Anfertigung der Radierungen beschäftigt war. Dies lässt aber noch keine Schlüsse auf den Entstehungszeitpunkt der Zeichnungen im Pharmaziemuseum zu. Das Museum selbst ordnet Sie als Nachzeichnungen der Radierungen ein. Der Frage nach ihrem Entstehungskontext könnte in einer weiterführenden Untersuchung nachgegangen werden.

¹⁷⁰ Vgl. Putscher 1983 (wie Anm. 1), S. 38, Anm. 16.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

5. Die illustrierten Handschriften

Es folgt ein kurzer Überblick über die bekannten Lambspring-Handschriften mit besonderem Fokus auf ihre Illustrationen. Dabei wird auch untersucht, ob die Bilder ebenso wie Merians Radierungen durch ihre Landschaftsdarstellungen den Inhalt des Traktats unterstreichen. Bei der Vorstellung der illustrierten Manuskripte stehen insbesondere der Aufbau der Seiten, die Wiedergabe des Inhalts in den Illustrationen und Hinweise auf die Überlieferungsgeschichte im Vordergrund. Es sei angemerkt, dass nur in einem Fall der ursprüngliche Anfertigungsort der erhaltenen Lambspring-Handschriften bekannt ist. Aus diesem Grund werden hier zur Bezeichnung und Identifikation der einzelnen Manuskripte der heutige Aufbewahrungsort oder die von den jeweiligen Bibliotheken zugeordnete Signatur verwendet. Buntz beschreibt drei der hier aufgeführten, bebilderten Handschriften: die Manuskripte aus Nürnberg, Wien und Salzburg. Die Handschriften aus Zürich und Kassel erwähnt er noch nicht. Des Weiteren findet die Betrachtung der in der Bibliothek des Klosters Admont befindlichen Lambspring-Handschrift gesondert in Abschnitt 7 statt, da sie für die Entwicklung von Merians Illustrationen aufgrund ihres mutmaßlich späteren Entstehungszeitpunkts nicht relevant ist. Bei der Betrachtung der Manuskripte muss die übliche Arbeitsteilung bei der Anfertigung bedacht werden.¹⁷² Das inhaltliche Wissen des Schreibers muss nicht mit dem des Illustrators übereinstimmen; zudem können mehrere Illustratoren an einem Werk beteiligt sein. Es besteht aber auch die Möglichkeit der Anfertigung durch eine einzelne Privatperson.¹⁷³ Zu der seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten Art der Illustration profaner Handschriften schreibt Augustyn, das bevorzugte Mittel der Ausstattung seien lavierte, ungerahmte und oft einfach gestaltete Federzeichnungen gewesen, während Deckfarben liturgischen Codices vorbehalten gewesen seien.¹⁷⁴ Im Folgenden wird unter Anderem untersucht, inwiefern die Illustrationen der Lambspring-Manuskripte diesem Typus entsprechen und was Abweichungen über ihren Produktionskontext aussagen.

¹⁷² Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 14.

¹⁷³ Vgl. Limbeck 2014 (wie Anm. 21), S. 47 f.

¹⁷⁴ Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20), S. 13 f.

5.1 Ms. P 2177, Zentralbibliothek Zürich

Die älteste erhaltene Lambspring-Handschrift ist das Manuskript Ms. P 2177 der Zentralbibliothek Zürich.¹⁷⁵ In der Handschrift selbst findet sich die Datierung auf den 1. November des Jahres 1556. Das deutschsprachige Werk wurde kunstvoll in Feder verfasst, die Embleme besitzen Epigramme auf Latein. Es wird von einer lateinischen Widmung eingeleitet:

„Huius occultae Philosophiae misterij fecit me participem amicitiae ergo Reverendus ac pius dominus Hermannus Marsoui Ecclesiae Doreptensis superintendens Artis Alchimiae summus fautor obijt piae memoriae.“¹⁷⁶

Dabei handelt es sich um eine posthume Widmung an einen Kirchenmann namens Hermannus Marsoui. Unterhalb ist ein Wappen abgebildet, dessen untere Hälfte gelb ist, während die obere Hälfte ein weißes Lamm vor hellblauem Hintergrund zeigt. Die folgende Vorrede nimmt zwei Seiten ein. Ebenso wie im Druck kommt einem Gedicht und einem Emblem jeweils eine eigene Seite zu. Das Bild wird hier dem zugehörigen Text vorangestellt. So befindet sich das erste Emblem auf der gegenüberliegenden Seite der Vorrede, während das dazu passende Gedicht sich auf der Rückseite der Illustration befindet. Gedicht 1 liegt dann wiederum Bild 2 gegenüber. Hier ist es also so, dass der Betrachter zuerst das Emblem sieht, bevor er den Text liest. Diese Anordnung deutet auf die Wichtigkeit der Bilder hin und lädt dazu ein, die Gedichte als Ergänzungen der Illustrationen zu lesen. Zudem weisen die 15 Bilder eine sehr sorgfältige Ausführung in Wasserfarben auf. Details werden durch deckende Linien in hellen Farbtönen dargestellt, die auf der obersten Farbschicht aufgetragen sind. Es wurden, vom Hintergrund ausgehend, mehrere Farbschichten übereinandergelegt. In den einfach lavierten Bereichen der Bilder scheinen teilweise Linien der Vorzeichnungen durch, von denen die farbige Ausführung in einigen Fällen abweicht. In Bezug auf den von Augustyn geschilderten Standard der Illustrationen profaner Werke und auch im Vergleich mit den jüngeren Lambspring-Manuskripten weisen die Bilder eine höhere technische Qualität auf. Die Medaillons sind einheitlich von runden, floral inspirierten Schmuckranken umgeben. Lediglich der Rahmen von Figur

¹⁷⁵ Lambspring 1556 (Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177), <https://www.e-manuscripta.ch/doi/10.7891/e-manuscripta-6275> [15.08.19].

¹⁷⁶ Ebd., fol. 2 v.

XIII ist abweichend gestaltet, denn es handelt sich bei ihm um einen schmucklosen, blauen Kreis ohne Verzierungen. Die übrigen Rahmen variieren leicht in Farbigkeit und Breite. Bei den auftretenden Farben handelt es sich um Silber, Gold, Weinrot, Gelb, Blau und ein kräftiges Rot. Eine bewusst eingesetzte Farbsymbolik ist möglich, eine Untersuchung diesbezüglich müsste die Inhalte der Medaillons mit den alchemischen Konnotationen der jeweils gewählten Rahmenfarben abgleichen.

Die Illustrationen im Inneren der Kreise verfügen über viele Details, insbesondere bei den Landschaftshintergründen. Oft sind weite Blicke in die Landschaft abgebildet. Der Künstler nutzt Verblauung und Aufhellung im Hintergrund, um Tiefe zu erzeugen. Durch feine, im Nachhinein aufgetragene Pinselstriche fügt er Details hinzu und bringt Strukturen zum Ausdruck, so etwa beim Geweih des Hirschs in Figur III (Abb. 19) oder bei den Schnurrbarthaaren der Löwen in Figur IV. Auch auf den Baumstämmen der Figur VII wird durch feine Linien der Lichteinfall dargestellt. Hier zeigen auch nachträglich aufgetragene, weiße Linien auf dem Bachlauf und die Spiegelung der Bäume eine sorgfältige Wiedergabe der Charakteristika des Elements Wasser. Das Farbschema der ersten acht Figuren ist überwiegend blau-grün; davor heben sich die Akteure mit weißen, gelben und roten Akzenten ab. Die Farbwahl der Wesen weist einen Bezug zu der durch Hermes Trismegistos begründeten alchemistischen Farbsymbolik auf: Bis in das 16. Jahrhundert hinein war das Große Werk – die Herstellung des Steins der Weisen – in vier Hauptphasen unterteilt, die durch die vier Farben Schwarz (*Nigredo*), Weiß (*Albedo*), Gelb (*Citrinitas*) und Rot (*Rubedo*) symbolisiert wurden, bevor die Stufe der *Citrinitas* gegen Ende des 16. Jahrhunderts wegfiel.¹⁷⁷ Aufgrund der breiteren Linienführung und der reduzierten Details wurden die Figuren IX bis XV möglicherweise von anderer Hand angefertigt. Figur IX, die in der Druckausgabe den erfolgreichen Weg vom Wald zur Zivilisation vollendet, beinhaltet in dieser Handschrift zwar keine Naturansicht mehr, aber auch keine Stadtkulisse oder auffällige Architekturelemente. Stattdessen sitzt der König auf einem goldenen, dezentral in der linken Kreishälfte platzierten Thron und macht durch die Aufsicht, die der Betrachter auf ihn hat, eher einen kleinen Eindruck. Den größten Bildraum nimmt der über- und hinter ihm aufgespannte grüne Baldachin ein, dessen Faltenwurf in schwungvollen, breiten Pinselstrichen weniger fein als die vorhergehenden Illustrationen ausgeführt wurde. Die grüne Farbe verbindet jedoch das

¹⁷⁷ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 44.

Bild der Figur IX mit den Waldszenen der vorderen Illustrationen. Hier wird nun ein Gegenstand der Zivilisation in denselben Farben dargestellt wie zuvor die Natur. Auf diese Weise kann die Vollendung des Werks ebenfalls durch den Wandel der Umgebung ausgedrückt werden. Auch Figur X deutet durch die freie Landschaft im Hintergrund und die elegante Kleidung des handelnden Mannes die Kontrolliertheit des durchgeführten Veredelungsprozesses an. Insgesamt fällt auf, dass die Illustrationen der Figuren I bis XIII detailreicher ausgeführt wurden als die späteren. Die Hintergründe der Bilder XI bis XV bestehen vorrangig aus Farbflächen und zeigen keine Landschaften mehr. Auch wurden die Gestalten von Vater und Sohn wenig differenziert dargestellt; beide tragen eine Krone, goldene Gewänder und rote Beinkleider. Der Vater unterscheidet sich durch einen kurzen Bart und seine etwas größere Statur. Bild XII beinhaltet einen Widerspruch: Obwohl der Text, wie auch später in der Druckausgabe, die Reise des Sohnes mit dem spirituellen Führer und ohne den Vater schildert, zeigt die Illustration alle drei Figuren auf der Bergkuppe. Diese Abweichung könnte aufgrund der arbeitsteiligen Anfertigung der Handschrift geschehen sein. Außerdem verfügt Bild XI über ein Detail, das in keinem anderen Manuskript auftritt: Am rechten Bildrand befindet sich eine steinerne Kanzel im Hintergrund, von der ein schwarzgekleideter Mann mit Buch über seine Schulter hinweg zu den drei anderen Figuren herabsieht. Möglicherweise handelt es sich bei ihm um einen potenziellen Auftraggeber oder um den in der Widmung genannten Hermannus Marsoui. Insgesamt lassen die sorgfältig angefertigten Illustrationen und die kunstvolle Beschriftung der Embleme auf einen adligen Auftraggeber schließen. Detailreichtum, Qualität der Koloration und Beherrschung der Perspektive betreffend, stellt das Züricher Manuskript die hochwertigste illustrierte Lambspring-Handschrift dar. Die Untersuchung der ihr folgenden Schriften überprüft, ob sie anderen Künstlern als Vorbild diente.

5.2 Hs 16752, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Eine illustrierte, im Text selbst auf das Jahr 1579 datierte Fassung des Traktats befindet sich in der alchemistischen Sammelhandschrift Hs 16752 des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.¹⁷⁸ Zudem enthält die 183-blättrige Schrift unter anderem zwei Versionen des *Donum Dei*, Gebers *Buch der Gottheit*, weitere alchemistische Gedichte und praktische Informationen wie Rezepte und eine Tabelle unterschiedlicher Stoffsymbole.¹⁷⁹ Der Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters gibt als Entstehungsort der Handschrift Straßburg an. Die Datierung des gesamten Werks wird auf die Jahre 1578 bis 1588 festgelegt.¹⁸⁰ Der Lambspring-Traktat folgt auf die deutschsprachige Schrift *Praefiguratio in lapidem philosophorum* von Lacinius und nimmt die Seiten 108 bis 140 ein. Auf ihn folgen eine Rezeptseite und anschließend eine lateinische Fassung des *Donum Dei*. Lambsprings Traktat führt in dieser Ausgabe keinen Titel. Der Text wurde auf Deutsch verfasst, während die Bildunterschriften lateinisch sind. Einige Worte wurden in den Gedichten unterstrichen. Die Illustrationen wurden mit lockeren Federstrichen ausgeführt und flüchtig mit Wasserfarbe laviert. Auf der ersten Seite ist ein rot gefärbtes Wappen abgebildet, das ein Lamm enthält und von einem Ritterhelm gekrönt wird, auf dem ein weiteres Lamm steht. Der üppige Federschmuck des Helms und die gesamte Gestaltung des Wappens ähneln Merians Radierung aus der Druckausgabe. Auch dieses Lambspring-Manuskript verfügt über eine zweiseitige Vorrede und teilt einem Emblem und dem zugehörigen Gedicht jeweils eine eigene Seite zu. Bild und Text befinden sich hier auf gegenüberliegenden Seiten. Ebenso wie in der Züricher Handschrift ist das Emblem dem Gedicht vorangestellt. Die Illustrationen selbst weisen nur wenige Gemeinsamkeiten mit dem Züricher Manuskript auf. Sie besitzen eine rechteckige Form der Maße 97 x 107 mm¹⁸¹ und werden ohne Zierrahmen von

¹⁷⁸ Lambspring, in: *Alchemistische Sammelschrift* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752), Straßburg 1578/1588, <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19], S. 108-140 (wie Anm. 164).

¹⁷⁹ Ott, Norbert H.: *Alchemie. Alchemistische Sammlungen. Handschrift Nr. 2.4.25*, in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfeld, Band 1, München 1991, <http://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/2/4/25>; zuletzt geändert am 02.07.2018 [02.10.19].

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 93.

einer einfachen Tuschelinie umschlossen. Farblich weisen sie einen hohen Grünanteil auf, zu dem die Koloration der Akteure mit roten und weißen Akzenten einen Kontrast bildet. Dieses Manuskript zeigt den zuvor beschriebenen Wechsel von Natur zu Zivilisation sehr deutlich. Während die Figuren I bis III einen Landschaftshintergrund mit durch Architekturelemente angedeuteter Stadt in der Ferne zeigen, spielt sich die Handlung der Figuren IV bis VIII vollständig im Wald ab; keine Anzeichen von Zivilisation sind erkennbar. Der König auf Bild IX thront schließlich mit Zepter und Reichsapfel zentral unter einem sechseckigen, von massiven Säulen gestützten Pavillon, der sich auf einem Podest befindet. Die Architektur nimmt den gesamten Bildraum ein. Der Drache unter den Füßen des Königs verdeutlicht als einziges grünes Bildelement den Sieg über die „Wildnis“. Sogar das Rösten des Salamanders auf Bild X findet in dieser Handschrift in einer vollständig zivilisierten Umgebung statt. In einem Innenraum oder Hof steht eine Reihe von vier brennenden Öfen, in deren vorderstem ein Mann den aufgespießten Vogel erhitzt. An den Ofen ist eine Zange gelehnt, auf dem Boden liegt ein langer Stab. Ein Gebäude als Umfeld betont die Kontrolliertheit des bewusst vom Menschen durchgeführten Veredelungsprozesses. Auch die Illustrationen der Figuren XI bis XV weichen von den Darstellungen anderer Manuskripte ab. Der Sohn wird bis zu seinem Verschlingen durch den König als kleiner Junge gezeigt. Erst auf dem letzten Bild ist er erwachsen, was seine Wandlung betont. Der spirituelle Führer wird als fliegend oder schwebend dargestellt; dank seiner Flügel ist er stets in einer dynamischen Position zu sehen und zieht auf Figur XI den Jungen einem Luftstrom aus dem Boden folgend mit sich. Figur XV zeigt schließlich den Sohn zwischen dem Vater und dem Geflügelten sitzend, wohingegen in allen anderen Manuskripten der spirituelle Führer die mittlere Position einnimmt. Die Qualität der Illustrationen liegt in ihrer leichten, dynamischen Linienführung, die zusammen mit der lockeren Koloration einen Eindruck des Bewegten vermittelt. Die dargestellten Wandlungsprozesse werden auf diese Weise dem Leser vor Augen geführt. Die gesamte Machart und die Kombination mit anderen Werken in der Sammelschrift, beispielsweise Rezepten, lassen den Band weniger repräsentativ erscheinen als das Züricher Manuskript.

5.3 Cod. 10102, Österreichische Nationalbibliothek Wien

Das Lambspring-Manuskript mit der Signatur Cod. 10102¹⁸² befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und wird von Buntz auf die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert.¹⁸³ Der Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters vermutet aufgrund der bairisch-österreichischen Schreibsprache Österreich als Gegend der Entstehung.¹⁸⁴ Die Seiten der Handschrift weisen große Flecken auf und die Schrift ist blass geworden. Ein abrupter Einstieg in die hier einseitige Vorrede und das Fehlen einer Wappen-Illustration legen die Vermutung nahe, dass vorherige Seiten fehlen könnten.¹⁸⁵ Im Anschluss an den Lambspring-Traktat befinden sich vier Seiten mit dem Titel „Nota de Mercurio“, die, der Handschrift und dem Verblässungsgrad der Tinte nach zu urteilen, im Anschluss niedergeschrieben wurden. Diese Notizen beginnen auf der Figur XV gegenüberliegenden Seite. Sie sind teils auf Latein, teils auf Deutsch verfasst und weisen starke Bearbeitungsspuren auf. Der lateinische Absatz zu Beginn enthält beispielsweise mehrere, in dunklerer Tinte ausgeführte Korrekturen wie eingefügte Kommata, durchgestrichene Worte und abgewandelte Endungen. Der gesamte Text der dritten Seite wurde mehrfach großflächig durchgestrichen. Solche Anmerkungen und Durchstreichungen finden sich im gesamten Manuskript und weisen darauf hin, dass es intensiv durchgearbeitet wurde. Die Lambspring-Handschrift ist auf Deutsch verfasst; selbst die lateinischen Bildunterschriften wurden übersetzt und in kleinerer Schrift erneut neben die Illustrationen geschrieben. Vermutlich wurden die Übersetzungen im Nachhinein von einer zweiten Hand hinzugefügt¹⁸⁶, da die Schrift sich vom übrigen Text unterscheidet und die Tinte dunkler geblieben ist. Sie könnten von der Person stammen, die die zahlreichen Korrekturen vornahm. Auch die Gestaltung der Seiten weicht von den bisher behandelten Manuskripten ab. Bild und Gedicht teilen sich eine Seite. Oben befindet sich das Emblem mit Motto und Epigramm, gefolgt vom Gedichttext. Arbeitsspuren wie Tuscheflecken (Figur VII),

¹⁸² Lambspring, 2. Hälfte des 16. Jh. (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102), http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE [05.09.19].

¹⁸³ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 91.

¹⁸⁴ Vgl. Ott 1991 (wie Anm. 178).

¹⁸⁵ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 91.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

Unterstreichungen und Durchstreichungen (Figur V) deuten darauf hin, dass die Handschrift nicht zu repräsentativen Zwecken angefertigt wurde. Dafür spricht auch der schlichte Charakter der Illustrationen. Die kreisförmigen Medaillons von 117 mm Durchmesser¹⁸⁷ werden lediglich von einer blassen, oft ungenau ausgemalten Tusche- oder Bleistiftlinie umgrenzt. Die Illustrationen wurden in Tusche ausgeführt und größtenteils flächig mit Wasserfarbe coloriert. Die Figuren II bis VIII zeigen einen nahezu identischen Waldhintergrund. Räumlichkeit wird gelegentlich durch Überschneidungen hervorgerufen, jedoch besitzen die Landschaften verglichen mit den zuvor beschriebenen Illustrationen wenig Tiefe. Auch perspektivisch scheint der Künstler weniger bewandert zu sein; so überschneidet in Bild V beispielsweise ein Baum des Hintergrundes den Wolfsschweif, obwohl dieser sich auf der vorderen Raumebene befinden müsste. Der Fokus scheint eher auf einer Darstellung der Wesen bzw. der symbolischen Wandlungsprozesse zu liegen, als auf der Erschaffung einer realistisch wirkenden Bildwelt. Die vereinfachte Darstellungsweise lässt den Wandel der Landschaft im Hintergrund besonders deutlich hervortreten. Zur Waldkulisse der Figuren II bis VIII bilden die unbewaldeten Hügel der Bilder IX und X und die prunkvolle Architektur des Podests, auf dem der König thronet, einen deutlichen Kontrast. In diesem Manuskript weisen die Figuren XI bis XV eine sehr sorgfältige Gestaltungsweise auf und wurden detailreicher ausgeführt als die übrigen Illustrationen. Es wurde viel Wert auf die Architekturelemente im Hintergrund gelegt (z.B. der Thronsaal in Figur XIII; bei Figur XIV die Bemalung der Wand und die Musterung der Kissen). Insgesamt bieten bei diesem Manuskript die Bearbeitungsspuren im Text Anlass zu weiteren Untersuchungen. Es ist unklar, wie viel Zeit zwischen der Niederschrift des Texts und den Anmerkungen vergangen ist. Die Korrektur einzelner Buchstaben und Worte könnte auf die Absicht hindeuten, das Manuskript zu einer erneuten, verbesserten Abschrift zur Verfügung zu stellen. Der Bearbeiter scheint mit dem Textinhalt vertrauter gewesen zu sein als der ursprüngliche Schreiber. In der Bildunterschrift von Figur VII ergänzt er beispielsweise die Formulierung „lapis phorum“ zu „lapis philosophorum“.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 91.

¹⁸⁸ Lambspring Wien (wie Anm. 181), fol. 4 v.

5.4 2° Ms. Chem. 11 [4, Universitätsbibliothek Kassel

In der Universitätsbibliothek Kassel befindet sich eine Lambspring-Handschrift im „Alchemischen Handbuch“ mit der Signatur 2° Ms. Chem. 11 [4.¹⁸⁹ Zu den zahlreichen weiteren, in der Sammelschrift enthaltenen Texten zählen der *Splendor Solis* sowie viele Kurztraktate und chemische Rezepte. Der Lambspring-Traktat weist viele Ähnlichkeiten zu dem Wiener Manuskript Cod. 10102 auf. Die Gestaltung der Seiten mit Bild und Text auf derselben Seite ist identisch, auch der Text selbst gleicht sich nahezu Wort für Wort. Außerdem weisen die rund eingefassten Bilder den gleichen Aufbau bis hin zu Details (z.B. der Schild des Ritters in Figur II) auf. Allerdings lassen die sehr flüchtig in Feder ausgeführten Illustrationen und die ungenauen Kreisumrahmungen hier auf ein Exemplar schließen, das als schnell übertragene Vorlage für Kopisten gedient haben könnte, bei der es in erster Linie um das Festhalten der wesentlichen Bildelemente ging. Für eine Nutzung in diesem Sinne sprechen auch die Gestaltungshinweise, die neben oder auf die Bilder geschrieben wurden und die dargestellten Wesen mit Farbbezeichnungen versehen. Dabei könnte es sich um Hinweise für zukünftige Illustratoren handeln. Abkürzungen der einzelnen Worte wie im Epigramm von Figur I „Spts“ statt „Spiritus“ sprechen ebenfalls für eine zeitsparende Übertragung. Die erste Seite des Traktats ist sehr aufschlussreich, da sie Verbindungen unter den einzelnen Handschriften aufzeigt. Zum einen untermauert sie die Vermutung, dass die erste Seite des Wiener Manuskripts fehlt, denn die zweite Seite der Kasseler Handschrift gleicht in allen Aspekten der ersten erhaltenen Seite der Wiener Handschrift. Vermutlich besaß das Wiener Manuskript also auch eine Illustration von Lambsprings Wappen. Zum anderen wird die Kasseler Handschrift wortgenau von der 1556 datierten, posthumen Widmung an „Hermannus Marsoui Ecclesiae Doreptensis Superintendens Artis Alchimiae“ eingeleitet, die aus dem in Abschnitt 5.1 beschriebenen Züricher Manuskript stammt. Das unter der Widmung abgebildete Wappen entspricht jedoch nicht der Züricher Illustration, sondern zeigt eine dem Nürnberger Manuskript ähnliche Konstruktion mit zwei Lämmern ober- und unterhalb eines Ritterhelms. Den Lämmern ist das Wort „weiß“ einbeschrieben,

¹⁸⁹ Lambspring, in: *Alchemisches Handbuch*, um 1570-1610 (Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4]), <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/1/> [30.08.19], S. 194-203.

während das Wappen mit „roth“ und der Untergrund des unteren Lammes mit „grün“ beschriftet wurden. Auch die Zuordnung der Farben stimmt mit der Nürnberger Illustration überein. Jedoch sind sowohl die Lämmer als auch der Helm in die entgegengesetzte Richtung gewandt, und auch die Haltung der Tiere mit angewinkelttem linkem Vorderlauf entspricht nicht dem geraden Stand der Nürnberger Illustration. Die übrigen Bilder der Kasseler Handschrift weisen nur wenige Gemeinsamkeiten mit der Nürnberger Bildfolge auf. Der Erscheinungszeitraum der Sammelhandschrift wird von der Universitätsbibliothek Kassel zwischen 1570 und 1610 datiert. Die Jahreszahl 1556 wurde vermutlich bei früheren Übertragungen des Züricher Manuskripts mit übernommen. Möglich wäre es, dass die Widmung mit der Jahreszahl sich auch auf der verlorenen ersten Seite des Wiener Manuskripts befand und der Schreiber der Kasseler Handschrift sie daraus übernahm, wie die übrigen Elemente auch. Für eine Orientierung der Kasseler- an der Wiener Handschrift spricht auch, dass die Korrekturen des Wiener Manuskripts in die Kasseler Handschrift übernommen wurden. So steht in der *Subscriptio* von Figur VIII beispielsweise korrekt „Lapis philosophorum“. Die deutschen Übersetzungen der Bildunterschriften wurden nicht übernommen. Allerdings geben die Kasseler Illustrationen in den wesentlichen Details die Wiener Illustrationen wieder. Besonders auffällig ist dies bei den Bildern XI bis XV, bei denen auch sehr individuelle Architekturelemente wie die Musterung der Balustrade im Thronsaal (Figur XIII) übernommen wurden. Sogar die Anzahl der Sterne auf Bild XII stimmt überein. Ein weiteres Detail, das in den bekannten illustrierten Lambspring-Manuskripten nur Wien und Kassel gemeinsam ist, sind die fünf schwarzen Vögel am Himmel bei Bild III. Ab Figur IX stehen neben den Bildern nicht nur Farbbezeichnungen, sondern ausführliche, mehrzeilige Texte zur Gestaltung der einzelnen Figuren und der Hintergründe. Sie beschreiben ebenfalls die im Wiener Manuskript verwendeten Farben. Allerdings wirft Figur XIII Fragen auf. Hier stimmt die Darstellung der Wand mit ihrem deutlich eingezeichneten Mauerwerk und einer angedeuteten, mehreckigen Raumkonstruktion nicht mit der flächigen, bemalten Wanddarstellung der Wiener Illustration überein und auch die halbrunden Wimpel des Baldachins werden auf der Federskizze von kleinen, kreisförmigen Zierelementen abgeschlossen. Trotz der restlichen Übereinstimmungen könnte diese Abweichung einen Ausgangspunkt darstellen, um die anscheinend eindeutige Überlieferungssituation noch einmal zu hinterfragen und mögliche Einflüsse eventuell involvierter, heute verlorener Manuskripte ebenfalls zu bedenken.

5.5 Cod. M I 91, Universitätsbibliothek Salzburg

Das gut erhaltene Lamspring-Manuskript Cod. M I 9 1 der Bibliothek Salzburg¹⁹⁰ lässt aufgrund seiner Titelseite und Widmung genauere Schlüsse auf seinen Entstehungskontext zu als die bisher untersuchten Handschriften. Laut der Titelseite wurde die Schrift 1607 verfasst. Folio 5 r trägt die Unterschrift des Alchemisten und Juristen Nicolaus Maius. Zudem befindet sich auf der Titelseite die Information, dass das deutschsprachige Werk von Nicolaus Maius ins Lateinische übertragen worden sei. Die auf Seite 4 r beginnende Widmung richtet sich an „Ernesto Archiepiscopi Coloniensi, et Sac. Rom. Imp. Electori confirmati etc. Bavaria utriusq. etc. Duci“¹⁹¹. Somit widmet Maius das Manuskript dem Kurfürsten Ernst von Bayern (1554 bis 1612), der 1583 zum Erzbischof von Köln gewählt wurde und der Astrologie und Alchemie zugetan gewesen sei.¹⁹² Er sei auch ein Mäzen mehrerer Alchemisten gewesen.¹⁹³ Ernst von Bayern stand im Austausch mit Rudolf II., an dessen Hof in Prag Nicolaus Maius als kaiserlicher Rat tätig war. Die Länge der Widmung beträgt drei Seiten. Maius bittet Ernst von Bayern, den Lamspring-Traktat anzunehmen.¹⁹⁴ Er drückt sich in alchemistischen Sinnbildern aus, was die gemeinsame Interessenbasis und Vertrautheit mit der Thematik erkennen lässt. Die Widmung an den Kurfürsten weist das Manuskript zugleich als hochwertiges, repräsentatives Werk aus. Dementsprechend ist die Gestaltung der Seiten ordentlich und übersichtlich; die einzelnen, sorgfältig in Feder niedergeschriebenen Textblöcke verfügen meist über großzügige Abstände zu den Seitenrändern. Die Einteilung der Seiten unterscheidet sich von den zuvor beschriebenen Handschriften, da parallel zu den deutschen Gedichten auch die lateinische Übersetzung enthalten ist. Der deutsche- und der lateinische Text liegen sich auf einer Doppelseite gegenüber, wobei der deutsche Text sich links befindet und daher zuerst gelesen wird. Diese Anordnung erlaubt keine direkte Gegenüberstellung von Gedicht und Illustration. Daher wird den Bildern eine eigene Doppelseite gewidmet. Allerdings wird der typische Emblemcharakter der

¹⁹⁰ Nicolaus Maius: Lamspring 1607, Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92 (wie Anm. 29).

¹⁹¹ Ebd., fol. 4r.

¹⁹² Vgl. Lederer, Thomas, *Der Kölner Kurfürst Herzog Ernst von Bayern (1554-1612) und sein Rat Johann Grasse (um 1560 - 1618) als Alchemiker der frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Paracelsismus* (Diss.), Heidelberg 1992, S. 20-40.

¹⁹³ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 96.

¹⁹⁴ Nicolaus Maius: Lamspring 1607, Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92 (wie Anm. 29), S. 4v.

Bilder aufgelöst: Auf der linken Seite stehen der eigentliche *Inscriptio*-Text und dessen lateinische Übersetzung. Das eingeklebte¹⁹⁵ Bild und die ohnehin auf Latein verfasste *Subscriptio* befinden sich auf der gegenüberliegenden Seite. Diese Aufteilung wurde vermutlich aus Gründen der Übersichtlichkeit vorgenommen und ermöglicht außerdem die Gegenüberstellung von deutschem- und lateinischem Gedicht auf der folgenden Doppelseite. Wie in den anderen Manuskripten auch, sieht der Betrachter in dieser Handschrift das Bild, bevor er das zugehörige Gedicht liest. Die Bilder selbst orientieren sich an den Illustrationen des Wiener Manuskripts, verfügen aber über mehr Details besonders in der Gestaltung der Landschaften. Die Federzeichnungen werden von ordentlich gezogenen, kreisförmigen Medaillons eines Durchmessers von 105 mm¹⁹⁶ eingefasst und sind mit Wasserfarbe koloriert. Lambsprings Wappen wurde von der Vorrede getrennt; es befindet sich auf Folio 3 r zwischen der Titelseite und der Widmung an Herzog Ernst. Bei dem Wappen handelt es sich um eine vollständig ausgeführte Version der Skizze der Kasseler Handschrift. Der Ritterhelm und beide Lämmer sind nach rechts gewandt, zudem heben die Tiere ihren linken Vorderlauf. Auch die Gestaltung des Wappens in Rot und Grün entspricht den beigefügten Farbinformationen der Skizze. Die sorgfältige Ausführung der Salzburger Illustration lässt sich an Details wie dem rautenförmig gemusterten roten Hintergrund und den dreidimensional gezeichneten, ornamentalen Federn des Helms erkennen. Aufgrund der in den vorherigen Abschnitten geschilderten Verbindung zwischen den Handschriften aus Wien und Kassel wurde angenommen, dass auch das Wiener Manuskript auf einer verlorenen Seite mit einer Illustration des Lambspring-Wappens versehen war. Das Vorhandensein des Wappens im Salzburger Manuskript untermauert diese These aufgrund der insgesamt engen Orientierung an den Wiener Illustrationen zusätzlich. Auffällig ist, dass in der Salzburger Handschrift die Seite mit der Wappen-Illustration am oberen Rand beschnitten wurde. Dies zeigt ein leeres weißes Spruchband, dessen obere Hälfte abgeschnitten ist. Aufgrund dessen stellt sich die Frage, ob ursprünglich ein anderes Format für das Buch geplant war oder ob die Illustration zunächst für einen anderen Kontext vorgesehen war. Dass die übrigen Bilder und Textelemente alle nicht angeschnitten sind, spricht eher für die letztere Vermutung.

¹⁹⁵ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 97.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

Die Bilder weisen in der Darstellung der Wesen und Personen zahlreiche Ähnlichkeiten zu den Wiener Illustrationen auf. Auch viele der Hintergründe nehmen Anleihen an dem älteren Manuskript. Dies ist beispielsweise an den kegelförmigen Bäumen der Waldszenerie gut erkennbar. Der Zeichner der Salzburger Illustrationen erzeugt zudem Tiefe durch die Darstellung entfernter Berge. Im Gegensatz zu den Wiener Waldhintergründen sind hier auf den Bildern VI und VII in einiger Entfernung zum Geschehen einzelne Burgen zu sehen. Bild VIII zeigt hinter dem Wald offene Felder oder Wiesen, die mit offensichtlich angepflanzten Baumreihen an eine Kulturlandschaft denken lassen. Es ist möglich, dass durch diese Änderungen im Hintergrund der Übergang zur Zivilisation betont wird. Ab Figur IX treten häufiger Abweichungen zu den Wiener Illustrationen auf. Beispielsweise ist auf Bild IX die Darstellung des Königsthrons gradliniger und die Landschaft wurde detailreicher gestaltet. Vater und Sohn der Alphidius-Allegorie tragen goldene- statt roter Gewänder, die nach der Vollendung auf Bild XV eine sehr helle Goldfärbung angenommen haben. Der im Text genannte „sanguinische Mantel“ tritt hier nicht als Kleidungsstück, sondern in Form des hinter den Figuren angebrachten, roten Ehrentuchs auf. Auch die Architektur des Thronsaals von Bild XIII weicht stark von der Wiener Darstellung ab; zudem öffnet auf der Salzburger Zeichnung der König bereits den Mund, um seinen Sohn zu verschlingen. Ein interessantes Detail weist schließlich Figur XI auf: Auf einem Balkon im Hintergrund steht ein in die Ferne blickender Mann. Diese Figur ist sonst nur noch in der Züricher Handschrift von 1556 zu sehen, allerdings in die entgegengesetzte Richtung gewandt. Möglicherweise handelt es sich um eine Darstellung des Adressaten des Manuskripts; das lange Gewand, das weiße Haar und der Bart lassen auf einen Gelehrten schließen. Fraglich ist, ob der Künstler die Züricher Bilder kannte. Eine weitere Ähnlichkeit besteht in den goldenen Kleidern von Vater und Sohn, ansonsten weist aber nichts auf eine bewusste Orientierung an der 1556 datierten Handschrift hin.

5.6 Überlieferungsgeschichte und Herausbildung einer Ikonographie

Die Untersuchung der bebilderten Lambspring-Manuskripte lässt deutliche Bezüge der einzelnen Werke untereinander erkennen. Der Aufbau des Werks, die Anzahl der Illustrationen und das Vorhandensein eines Wappens stimmen überein. Auch textlich sind keine großen Abweichungen zu verzeichnen. Die Manuskripte in Wien, Kassel und Salzburg stehen sich basierend auf den festgestellten Ähnlichkeiten der Illustrationen näher, während die Nürnberger Handschrift eigene Gestaltungsformen wie eckige Rahmen und teilweise andere Darstellungsweisen der Wesen wählt. So sieht etwa das Tier der Figur II im Gegensatz zu der hundeartigen Gestalt der Bilder der zuvor genannten drei Manuskripte in der Nürnberger Illustration wie ein Drache aus. Andere Merkmale wie die häufige Kombination der Farben Rot und Grün, das Aussehen des Wappens und die bogenförmige Zierkante des Himmelbetts auf Bild XIII lassen aber wiederum eine Verbindung zu den übrigen Manuskripten vermuten. Es stellt sich die Frage, auf welche Weise der Traktat und die zugehörigen Illustrationen tradiert wurden. Das Manuskript in Kassel weist möglicherweise auf eine Überlieferungsart hin, bei der die wesentlichen Aspekte einer Handschrift zunächst skizzenhaft festgehalten wurden, um sie später für sorgfältige Kopien zur Verfügung zu stellen. Die den Illustrationen beigefügten Hinweise auf die Farbigkeit der Bilder zeigen, dass der Verfasser der Kasseler Handschrift aus einem in Farbe ausgeführten Manuskript kopierte. Zudem lassen sie darauf schließen, dass den späteren Kopisten, für die die Kasseler Handschrift angefertigt wurde, die skizzenhafte Vorlage als einziger Anhaltspunkt diente und dass sie keine Zugriffsmöglichkeiten auf vollendete Manuskripte des Traktats besaßen. Zieht man eine solche Überlieferungsgeschichte in Betracht, erklären sich die ähnlichen, aber nicht in jedem Detail übereinstimmenden Illustrationen, denn flüchtige Federskizzen wie die des Kasseler Manuskripts unterliegen immer auch der Interpretation des jeweiligen Kopisten, der das „Original“ nicht kennt. Die Überlieferung eines Traktats über solche skizzenhaften Handschriften ermöglicht die Verbreitung auch über große Entfernungen hinweg, da die fertigen Manuskripte nicht ihren Ursprungsort verlassen müssen. Die Tradierung ist darüber hinaus beispielsweise im höfischen Rahmen als Austausch von Gelehrten vorstellbar. So waren unter anderen sowohl Nicolaus Maius als auch Michael Maier am Hof Kaiser Rudolfs in Prag tätig und kamen dort mit

alchemistischen Traktaten und weiteren Gelehrten in Kontakt. Maius widmete, wie im vorherigen Abschnitt erwähnt, 1607 Ernst von Bayern ein Lamspring Manuskript. An dessen Hof war wiederum der Paracelsist und Autor Johann Grasse zeitweise Kanzler.¹⁹⁷ Diese Beispiele verdeutlichen die weitreichenden Vernetzungen in höfischen Kreisen. Über solche Beziehungen sind Überlieferungen und Austausch von Traktaten vorstellbar.

Im Vergleich mit den übrigen Handschriften stellt das Manuskript aus Zürich in einigen Aspekten eine Ausnahme dar. So weicht beispielsweise der Text stärker von den anderen Varianten ab; außerdem sind die Zierrahmen einzigartig und Lamsprings Wappen wurde nur mit einem einzelnen Lamm und ohne Ritterhelm dargestellt. Diese Details untermauern die Vermutung, dass die Handschrift mit ihrer Datierung auf 1556 das älteste erhaltene Manuskript ist, das noch nicht ganz Teil der sich in den folgenden Jahrzehnten etablierenden Lamspring-Ikonographie ist. Aufgrund der zwangsläufig unvollständigen Überlieferung und der chronologischen Unklarheiten der späteren Handschriften lässt sich die genaue Entwicklung dieser Ikonographie nicht lückenlos nachvollziehen. Der Seitenaufbau und die Platzierung der Illustrationen stimmen nicht in allen Manuskripten überein. Für die Wichtigkeit der Bilder sprechen aber in allen Handschriften das Einnehmen einer ganzen Seite und/oder die Positionierung vor dem zugehörigen Gedicht. Auch der in den wesentlichen Aspekten immer gleiche Inhalt der Bilder legt einen sorgfältigen Umgang mit dem Quellenmaterial und die inhaltliche Relevanz der Motive nahe. Im Folgenden werden die illustrierten Handschriften nun in Bezug zu der deutschsprachigen Druckausgabe von 1625 mit Merians Radierungen gesetzt. Anhand von drei ausgewählten Beispielen werden die ikonographischen Dynamiken der Bilder eingehend untersucht.

¹⁹⁷ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 97.

6. Detailuntersuchungen zu drei einzelnen Figuren

Bei der Seitengestaltung der Druckausgabe wurde eine ganzseitige Präsentation der Illustrationen gewählt. Hier folgen die Bilder auf den Text, sie sind ihm nicht vorangestellt. Mit Ausnahme des Züricher Manuskripts folgt bei den Handschriften der Text auf die Illustration. Die quadratisch eingefassten Radierungen Merians bewegen sich mit ihren Maßen von gerundet 10 x 10 cm etwa im Größenrahmen der restlichen Bilder. Sie übernehmen nicht die mit Ausnahme der Nürnberger Handschrift übliche, runde Medaillonform. Eine vorrangige Orientierung am Nürnberger Manuskript ist aber aufgrund der in den größten Teilen unterschiedlichen Darstellungsweisen nicht naheliegend. Die Gedichte und Bildbeischriften wurden für die Druckausgabe teilweise leicht abgewandelt¹⁹⁸; sie entsprechen nun harmonischen Reimrhythmen. Diese Änderung wurde wohl vorgenommen, um das Werk zeitgemäßen Standards anzupassen und zu einer flüssigeren Lesbarkeit beizutragen.

6.1 Figur II

Figur II wird in der *Inscriptio* stets als „Die ander Figur“ betitelt. Sie behandelt im alchemistischen Prozess das Stadium der *Putrefactio*, wie auch das lateinische Epigramm des Emblems besagt. Das Motto der Druckausgabe lautet: „Hie mercke Sohn / gar schnell und bald / Vom grausam schwartzen Thier im Wald /“.¹⁹⁹ Der Wald als Umgebung ist also im Text bereits vorgegeben und Merians Radierung siedelt die Szene dementsprechend auf einer Lichtung umgeben von Bäumen an (siehe Abb. 4). Im Hintergrund befindet sich ein Fluss oder See; in größerer Entfernung ist eine Burg auf einem Hügel zu erkennen. Vor dem Gewässer lässt der Rest eines Zauns zudem auf frühere Besiedelung schließen. Im Vordergrund findet der Kampf eines Ritters gegen einen Drachen statt. Der Drache besitzt Flügel, einen schuppigen, langen, gewundenen Leib mit mondformig gespaltener Schwanzspitze und ein Paar kurzer, in

¹⁹⁸ Siehe z.B. das Motto von Figur III im Züricher Manuskript und in der Druckausgabe.

¹⁹⁹ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 91.

Klauen mündender Beine. Er öffnet seine spitz zulaufende Schnauze und lässt erkennen, dass seine Zunge ebenso wie die Schwanzspitze mondformig gespalten ist. Die gespaltenen Endungen erinnern an den oberen Teil des alchemistischen Symbols für Quecksilber. Diese Verbindung zwischen Drachen und Quecksilber könnte von Merian beabsichtigt gewesen sein, da es sich um eine übliche Assoziation handelte. Michael Maier erläutert 1617 in der *Atalanta fugiens*, dass der Drache stets für *Mercurius* stehe: „Mercuriu n. draco semper denotat, sive ille sit fixus, sive volatilis.“²⁰⁰ Die im Text genannte schwarze Farbe des Tiers ist auf der Radierung vor allem durch die dunkle Schraffierung der Schwanzspitze erkennbar, während der restliche Leib durch seine Gestaltung keinen Schluss auf die Farbe zulässt. Der Ritter beugt sich in einem weiten Ausfallschritt zum Drachen. In seiner erhobenen rechten Hand hält er ein kurzes Schwert, sein linker Arm wird vollständig von einem runden Schild verdeckt. Der Ritter trägt einen Vollbart und einen tief in die Stirn gezogenen Helm mit Federbusch. Ein Schatten verdunkelt seine obere Gesichtshälfte. Seine in römischen Stil gezeichnete Rüstung verfügt über einen Löwenkopf an der Schulter. Zudem trägt er Stiefel und an seinem Rücken drapieren sich Stoffbahnen. Der Konflikt zwischen den beiden Figuren wird durch die vorgestreckte Haltung des angreifenden Ritters und durch das geöffnete Maul des Drachen zum Ausdruck gebracht.

Betrachtet man nun die illustrierten Handschriften als mögliche Vorbilder Merians, erscheint die Ähnlichkeit zu der Züricher Illustration (Abb. 20) am größten. Grundsätzlich ist den Manuskripten und der Druckausgabe gemein, dass sich die Szene vor einer Waldkulisse abspielt und dass sich das Tier links, der Ritter rechts im Bild befindet. Eine Ausnahme stellt das Nürnberger Bild dar. Auf der Züricher Illustration lichtet sich der Wald ähnlich wie bei Merians Radierung im Hintergrund und gibt den Blick auf eine weite Landschaft frei. Wo in der Druckausgabe eine Burg zu sehen ist, befinden sich hier in der Ferne die Gebäude einer Stadt vor angedeuteten Hügeln. Der Ritter und das Tier nehmen verhältnismäßig weniger Platz ein als auf Merians Darstellung. Auch die Züricher Illustration stellt das Wesen in drachenartiger Gestalt dar. Die gekrümmte Schnauze, das aufgerissene Maul und die beiden Auswüchse am Kopf haben beide Bilder gemeinsam. Beide Drachen weisen Klauen mit vier Zehen auf. Allerdings ist das Tier der Züricher Illustration flügellos, besitzt vier Beine und

²⁰⁰ Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis & intellectui, [...]*, Oppenheim 1617, S. 110, <https://www.e-rara.ch/cgi/content/pageview/1906089> [02.19.19].

sein Schwanz, der sich um einen Baumstamm windet, ist im Gegensatz zu Merians schlangenähnlicher Darstellung deutlich vom Körper abgegrenzt. Auch die mondförmigen Schwanz- und Zungenendungen sind nicht vorhanden. Der Drache wurde entsprechend der *Inscriptio* vollständig schwarz coloriert, wobei feine, hellere Linien seinem Körper Volumen und seiner Oberfläche eine schuppige Struktur verleihen. Die in goldener Farbe aufgetragenen, kurzen Striche am Bauch der Kreatur sind ein Beispiel für die sorgfältige Ausführung des Bildes. Der Ritter geht auf den Drachen zu und hebt ebenso wie auf Merians Radierung seinen rechten Arm mit dem Schwert, während ein runder Schild seinen linken Arm verbirgt. Die Form des Schwerts ist sehr ähnlich, allerdings erzeugt Merian durch die Schräglage der Figur und den weiten Ausfallschritt mehr Dynamik. Der Ritter der Züricher Illustration trägt eine römisch inspirierte Rüstung mit silbernem Brustpanzer, rotem Rock und blauen Stiefeln. Seinen silbernen Helm schmückt ein roter Federbusch. Auch bei der Gestaltung der Rüstung könnte das Bild Merian demnach als Inspiration gedient haben. Im Gegensatz zu Merians Darstellung ist der Züricher Ritter bartlos und seinen Schild ziert ein naturalistisch gemaltes Gesicht.

Auch die Nürnberger Illustration (Abb. 21) verleiht dem schwarzen Tier eine vierbeinige Drachengestalt. Mit Merians Darstellung hat sie die gedrungenen Flügel gemeinsam. Abgesehen von dem Vollbart des Ritters und der Rüstung im römischen Stil erschöpfen sich aber darin die Ähnlichkeiten. Die Nürnberger Illustration zeigt als einzige den Ritter links und das Tier rechts im Bild. Der Ritter richtet seinen Körper frontal zum Betrachter und hebt seinen rechten Arm mit dem Schwert, das eine stärkere Krümmung aufweist als auf den zuvor betrachteten Bildern, über seinen dem Drachen zugewandten Kopf. Sein Schild ist sehr klein und zur Mitte hin spitz zulaufend. Ein einzigartiges Element ist das Feuerspeien des Drachen. Der Wald als Kulisse wird durch einen großen Baum zwischen den beiden Figuren und durch einen stark angeschnittenen Stamm in der linken unteren Bildecke angedeutet. Im Hintergrund führt ein Weg zu den hohen Mauern einer Burg oder Stadt.

Den einander ähnelnden Manuskripten aus Wien (Abb. 22), Kassel (Abb. 23) und Salzburg (Abb. 24) ist die hundartige Gestalt des Tiers (von Buntz als Panther gedeutet)²⁰¹ gemeinsam. Zudem zeigt die Koloration der Bilder aus Wien und Salzburg

²⁰¹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 152.

eine übereinstimmende Fellfärbung: Während der Rücken und der Kopf des Wesens schwarz sind, ist die Bauchseite weiß gefärbt. Die Federskizze der Kasseler Handschrift deutet diese Färbung durch Schraffierungen auf dem Rücken an. Alle drei Illustrationen zeigen das Tier mit geöffnetem Mund. Die Wiener- und die Kasseler Darstellung fügen eine lange Zunge hinzu. Auffällig ist, dass der Ritter auf allen drei Bildern das Tier nicht nur angreift, sondern bereits einen Schwertstreich ausgeführt haben muss, was eine Wunde im Nacken des Tiers bezeugt. Während die Salzburger Illustration kein Blut zeigt, ist auf den Bildern aus Wien und Kassel der Kopf des Wesens bereits zur Hälfte vom Körper getrennt; die Wunde blutet. Diese Gemeinsamkeiten sind ein weiterer Hinweis darauf, dass die Kasseler Skizze nach dem Wiener Manuskript angefertigt wurde. Die Gestaltung des Ritters weicht von dem römischen Stil der Druckausgabe und der Handschriften aus Zürich und Nürnberg ab. Die Figur trägt eine silberne Ganzkörperrüstung im Stil des europäischen Mittelalters. Der Schild des Ritters besitzt auf allen drei Bildern eine zentrale Spitze, wobei es sich um die einzige Ähnlichkeit zur Nürnberger Darstellung handelt. Das Schwert gleicht in seiner Form den zuvor besprochenen Varianten; lediglich das Salzburger Manuskript zeigt ein langes, gerades Schwert mit schmaler, symmetrisch geformter Klinge. Die Waldlandschaft im Hintergrund weist bei allen drei Handschriften keine Architekturelemente auf.

Die überlieferten Manuskripte kann man somit in eine ‚Drachengruppe‘ und eine ‚Hundegruppe‘ unterteilen. Merians Radierung orientiert sich an den Illustrationen der ‚Drachengruppe‘: Er übernimmt einzelne Elemente wie den Stil der Rüstung und des Schwerts und Aspekte der Gestalt des Drachens wie die Kopfform aus der Züricher Darstellung und die Flügel aus der Nürnberger Darstellung. Die mondförmig gespaltenen Endungen von Schwanz und Zunge der Kreatur besitzen kein Vorbild in den älteren Handschriften. Auch die zweibeinige Drachengestalt mit dem schlangenähnlichen Leib ist in keinem der Manuskripte zu sehen. Es ist festzuhalten, dass Merian bereits auf Emblem XXV der 1617 erschienen *Atalanta fugiens* einen Drachen auf nahezu identische Weise darstellt (Abb. 25). Der einzige wesentliche Unterschied ist die Gestaltung der Füße, die im Gegensatz zu den Pranken des Lambspring-Drachen Schwimmhäute zu besitzen scheinen. Auch der neunköpfige, ungeflügelte Drache auf dem Titelkupfer der *Atalanta fugiens* besitzt die gespaltene Schwanzspitze, während die Embleme XIV und L Drachen des beschriebenen Typus,

aber mit einfacher Schwanzspitze zeigen. Es ist festzuhalten, dass der zweibeinige Drachentypus mit Flügeln, spitzer Schnauze und gespaltener Schwanzspitze im Werk Merians mehrfach auftaucht. Die früheste Darstellung findet sich auf dem 1615 datierten Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten (Abb. 26). Das am rechten oberen Bildrand eingezeichnete Wesen hält das Wappen der Stadt Basel in den Krallen und stellt einen Basilisken, das Wappentier Basels, dar. Es besitzt bereits alle Merkmale des Lambspring-Drachen, bis hin zu seiner mondförmig gespaltenen Zunge. Auch das von Merian gestochene Titelpupfer des 1618 bei Jennis erschienenen Traktats *Opus medico-chymicum* von Johann Daniel Mylius zeigt einen ähnlichen Drachen, allerdings dem Planetensymbol des Mars und nicht dem des Merkurs zugeordnet. Ein weiterer Drache dieses Typus ist der Ouroboros der Lambspring-Figur VI. Dieser wird auch in den Handschriften (mit Ausnahme von Nürnberg) immer zweibeinig und geflügelt gezeigt und weist durch seinen langen Körper Ähnlichkeiten zu einer Schlange auf. Da der Drache sich selbst in den Schwanz beißt und somit der Ouroboros-Symbolik entspricht, war bei Figur VI die schlangenähnliche Optik sowohl für die früheren Künstler als auch für Merian naheliegend. Möglicherweise wählte Merian für beide Lambspring-Drachendarstellungen eine übereinstimmende, seinem für Illustrationen dieses Themengebiets üblichen Drachentypus entsprechende Optik, um Einheitlichkeit zu schaffen und über die Darstellungsart einen Bezug zwischen den Stufen II und VI zu verdeutlichen. Die Schwanzspitze auf Bild VI ist nicht mondförmig, sondern geschwungen. Es ist möglich, dass Merian diese Gestaltungsentscheidung traf, um den Drachen von der Darstellung der Figur II zu differenzieren und auf den fortgeschrittenen Wandlungsprozess hinzuweisen. Insgesamt kann festgehalten werden, dass der Drachentypus mit der halbmondförmigen Schwanzspitze fest zu Merians darstellerischem Repertoire gehört. Die für die Lambspring-Figur II passend erscheinende Assoziation zum Mercurius kann nicht auf alle übrigen Drachendarstellungen Merians übertragen werden. Die halbmondförmig gespaltene Schwanzspitze tritt zudem bereits in anderen Kontexten auf älteren Darstellungen anderer Künstler auf. Bernhard von Breydenbachs 1468 gedruckter Reisebericht *Peregrinatio in terram sanctam* bildet beispielsweise einen Salamander mit diesem Merkmal ab; in diesem Kontext kann eine alchemistische Konnotation nicht vorausgesetzt werden. Direkte Vorbilder, an denen sich Merian bei der Entwicklung seines häufig vertretenen Drachentypus orientiert haben könnte, sind bislang nicht bekannt. Ein dem Körper und den Flügeln nach Merians Darstellung

ähnlicher Drache, allerdings mit einfacher Schwanzspitze und runder Schnauze, ist in Claude Paradins 1557 erschienener zweiter Auflage der *Devises heroiques* zu sehen.²⁰² Das Werk behandelt die Embleme europäischer Herrscher. Merians Drachen erscheinen als eine Kombination dieses Typus mit einem spitz zulaufenden Kopf im Stil der Züricher Lambspring-Illustration. Möglicherweise findet die spitze Form ihren Ursprung im Hahnenkopf des Basilisken.

Mit Blick auf die Lambspring Figur II ist Merians Variante bezüglich der Farbigkeit der Kreatur weniger aussagekräftig als die Illustrationen der Handschriften, da er die im Motto des Emblems beschriebene Schwärze nicht darstellt. Dass ihm diese Möglichkeit durch Schraffierungen offen gestanden hätte, beweisen die Schwanzspitze des Drachen und die generell dunklen Schattenbereiche der Darstellung. Es handelt sich also um eine bewusste Gestaltungsentscheidung, möglicherweise getroffen, um die Sichtbarkeit der Details beizubehalten und den Kontrastreichtum zu bewahren. Die Optik des Bildes scheint hier der genauen Wiedergabe der Textinhalte vorgezogen worden zu sein.

Unter Einbeziehung des zu Figur II gehörigen Lehrgedichts soll nun der Text-Bild-Bezug untersucht werden. Der volle Text des Gedichts lautet:

DEr Weiße fagt zu diefer frift/ Wie ein Thier in dem Walde ift/ Mit fehwaertze vberzogen gar/
Wen̄ jhms Heubt wird abgſchlagen zwar/ So hats die fehwertze gantz verlohnr/ Vnd ein Schnee
weiße Farb erkohrn. Begehrt jhr deſſn rechten Verſtand/ Des Raben heubts fehwaertz wird
genant/ So bald die fehwaertze dann verſchwind/ Die weiße ſich herwieder findt. Das heißt feins
Haubts alß dann beraubt/ Wann der ſchwartz Nebl vergeht/ mir glaubt/ Solcher gabn die
Philofophi nun/ Gar hertzlich ſich erfrewen thun. Verbergen es mit großem fleiß/ Damit kein
Narr dauon ichts weiß/ Ihrn Kindern doch zu guter maßen/ Etwas dauon beſchrieben laſſen:
Doch welchen es von Gott beſchert/ Dieſelben werdens folchs gewehrt/ Drumb foll mann dauon
niemand ſagen/ Dieweils Gott will verborgen haben.²⁰³

Das Gedicht beschreibt also nicht den Zustand der *Putrefactio* im eigentlichen Sinne, sondern deren Überwindung, die *Albedo*. Informationen, die der Text liefert, sind der Wald als Ort des Geschehens, die schwarze Färbung des Tiers und der Wechsel zu einer weißen Färbung beim Abschlagen des Hauptes. Die Illustrationen verorten die Szene dementsprechend in einem Wald. Sie zeigen aber nicht den im Text betonten

²⁰² Paradin, Claude, *Devises heroiques*, 2., erweiterte Auflage, Lyon 1557, S. 216, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm816-p216> [09.11.19].

²⁰³ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 90, <http://diglib.hab.de/drucke/nd-779/start.htm> [05.11.19].

Moment des Wandels von Schwarz zu Weiß, sondern einen Zeitpunkt kurz von dem Besiegen des Tiers. Die Manuskripte aus Wien, Kassel und Salzburg sind den anderen leicht voraus, da der Nacken des Tiers bereits eine Wunde aufweist, die Enthauptung also schon in die Wege geleitet wurde. Dementsprechend erklärt sich in den genannten Handschriften auch die Weißfärbung am Bauch der Tiere: Der beginnende Wandlungsprozess wird dadurch gezeigt. Das Gedicht liefert abgesehen von der Farbe keine Hinweise auf das Aussehen des Tiers. Die Bezeichnung ‚Haupt des Raben‘ oder ‚Caput Corvi‘, ein gängiger alchemistischer Begriff für die Substanz, die während dieses Schritts des *Nigredo*-Prozesses entsteht²⁰⁴, würde eher auf die Darstellung einer Vogelgestalt hindeuten als auf einen Drachen oder Hund. Es muss also ikonographische Traditionen geben, anhand derer die Künstler ihre Darstellungsentscheidung getroffen haben. Die *Inscriptio* der Druckausgabe fügt im Gedicht fehlende Hinweise auf die Bedrohlichkeit des Tiers hinzu. Darüber hinaus erklärt sich aus dem im Text erwähnten gewalttätigen Vorgang des „Enthauptens“ die auf dem Bild sichtbare Konfliktsituation. Der Ritter, der auf den Illustrationen eine gleichwertig prominente Position wie das Tier einnimmt, wird weder im Gedicht noch in den Bildbeischriften erwähnt. Seine Figur muss also aus einem anderen, textunabhängigen Kontext stammen. Eine mögliche Basis der Darstellung des Vorgangs als Kampf eines Ritters gegen einen Drachen könnte die christliche Ikonographie der Legende des Heiligen Georgs bilden.²⁰⁵

6.2 Figur IX

Lambsprings Figur IX zeigt den vorläufigen Abschluss der Wandlungsprozesse, den König. Das Emblem ist mit den Worten betitelt: „Des Walds Herr hat sein Reich eingenommen Und ist vom ringstn zum hoechsten kommen. Die neunde Figur.“²⁰⁶ Diesen Aufstieg von einer niedrigen in eine höhere Position thematisiert auch die

²⁰⁴ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 49.

²⁰⁵ Vgl. Ausst. Kat. *Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Diözesanmuseum Freising, 20. Mai bis 21. Oktober 2001, hrsg. von Sebastian Anneser u.a.

²⁰⁶ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 105.

lateinische *Subscriptio*: „Si fortuna volet, fiet ex Rhetore Consul, Si volet haec eadem, fiet ex consule Rhetor, Intellige primum Gradum Tincturae vere aparuisse.“ Bei dem hier unterstrichenen Teil handelt es sich um ein Zitat aus der Siebten Satire des römischen Dichters Juvenal, der im 1. und 2. Jahrhundert nach Christus wirkte.²⁰⁷ Im originalen Kontext geht es in der Textpassage um das Glück, unter den richtigen Sternen geboren worden zu sein. Der Erfolg und der Misserfolg einer Person seien vom Schicksal bestimmt; wenn man von Fortuna begünstigt sei, sei selbst ein extremer Aufstieg möglich. Diese Glücklichen seien jedoch sehr selten.²⁰⁸ In Verbindung mit dem alchemistischen Werk betont das Zitat „Fortunas“ Rolle beim Veredelungsprozess, also die Unsicherheit des Gelingens. Die Verantwortung für Erfolg oder Misserfolg liegt nicht in erster Linie beim Alchemisten selbst, sondern bei einer höheren Macht. Die Verwendung des Zitats deutet auf Kenntnis antiker Quellen und somit auf einen hohen Bildungsgrad des Verfassers hin. Die in der Wiener Handschrift beigegefügte deutsche Übersetzung der *Subscriptio* überträgt die römischen Begriffe „Rhetor“ und „Consul“ in einen feudalen, dem zeitgenössischen Leser wohl bekannteren Rahmen: „Will das glück wol so wirdt aus einem baur'n ein grosser herr, so es aber ubel wil aus eim grossen herr'n ein baur.“²⁰⁹ Im letzten Teil des Epigramms bringt Lambspring Juvenals Aussage mit dem alchemistischen Prozess in Verbindung. Der „primum gradum Tincturae“ sei nun zu sehen, in der Wiener Handschrift folgendermaßen übersetzt: „Alhie hatt sich der erste grad der Tinctur sehen lassen.“²¹⁰ Diese Bezeichnung verweist darauf, dass es sich bei dem gezeigten Zustand nur um eine vorläufige Vollendung handelt. Laut Buntz bezeichne der „erste Grad“ eine „Partikularinktur“²¹¹, deren Aufgabe die Transmutation zu Silber gewesen sei. Es sei sehr ungewöhnlich, dass Lambspring zur Darstellung dieses Schritts das Sinnbild des thronenden Königs gewählt habe, da dieser in anderen Werken der Alchemieliteratur stets die Transmutation zu Gold oder den vollendeten Stein der Weisen repräsentiere. Bei Lambspring übernehme diese Aufgabe mit Figur X der Salamander. Die Tinktur

²⁰⁷ Vgl. *Juvenal and Persius*, hrsg. u. übers. von Susanna Morton Braund, Cambridge 2014, S. 314, https://www-loebclassics-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/view/juvenal-satires/2004/pb_LCL091.315.xml [29.10.19].

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 315.

²⁰⁹ Lambspring, 2. Hälfte des 16. Jh., Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102 (wie Anm. 181), S. 5v.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 156.

ersten Grades werde normalerweise durch die Königin dargestellt.²¹² Bei Betrachtung des zu Figur IX gehörigen Gedichts stellt sich insgesamt aber die Frage, ob hier tatsächlich nur die Tinktur zur Herstellung von Silber thematisiert werden soll, denn die Passage „Dann ich kann alls / was dir gebrist / Geb Gwalt / Gsundheit / mit starcker frist / Gold / Silber / Perln / Edelgestein / Und all Arzney / beid groß und klein.“²¹³ spricht doch eher für ein universal nutzbares Mittel. Es ist hier nicht allein von Silber die Rede, sondern auch von Gold und anderen Kostbarkeiten. Die Formulierung „beid groß und klein“ scheint sich zudem auf das Kleine Werk (Silber) und auf das Große Werk (Gold) zu beziehen. Der Text und das Motiv des thronenden Königs weisen also auf den bereits erreichten edelsten Zustand hin, während die Erwähnung der Tinktur ersten Grades in der *Subscriptio* und das Vorhandensein einer Nachfolge-Figur dem widersprechen. Insbesondere der Inhalt des Gedichts lässt aber, entgegen Buntz‘ Annahme, wenig Zweifel daran zu, dass in Figur IX bereits ein Stadium dargestellt wird, in dem die Transmutation zu Gold möglich ist. Im Vergleich mit dem Gedicht zu Figur X wird der Unterschied deutlich, dass in Figur IX die Substanz noch nicht explizit mit dem Titel „Stein der Weisen“ bezeichnet wird. Lambspring scheint also die Einsatzmöglichkeiten der „Tinktur ersten Grades“ umfassender zu definieren, als von Buntz für üblich erachtet. Somit handelt es sich bei Figur IX noch nicht um den vollendeten Stein der Weisen, sondern um seine bereits sehr fähige Vorstufe.

Merians Radierung zeigt den thronenden König vor einer Stadtansicht mit Fluss und Hügeln in der Ferne. Zwei Drittel des Bildes nimmt ein vom rechten und oberen Rand angeschnittenes, gradlinig gestaltetes Architekturelement ein. Der massive Sockel der Konstruktion weist einen rundbogige Tunnelöffnung auf. Eine siebenstufige Treppe führt das Podest hinauf zum Thron des Königs. Der Überhang des Gebäudes wird von vier Pfeilern gestützt. Der Betrachter sieht den König nicht frontal, sondern nach links blickend im Profil. Durch diese Gestaltungsmaßnahme und die Positionierung des Pavillons in erhöhter Lage über der Stadt kann der Betrachter dem weiten Blick des Herrschers über sein Reich folgen. Der bärtige König trägt eine Krone und ein langes Gewand. Seine Insignien bestehen aus einem Zepter in der linken Hand und einem Reichsapfel, den er in seiner rechten Hand präsentiert. Dabei handelt es sich um Zeichen seiner Herrschaft. Die Füße des Königs ruhen auf dem besiegten Drachen.

²¹² Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 156.

²¹³ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 104.

Diesen gestaltet Merian ebenso wie die im vorigen Abschnitt beschriebenen Drachen der Figuren II und VI zweibeinig, mit spitzer Schnauze und schlangenartigem Leib. Die gespaltene Schwanzspitze entspricht dem Typus von Figur II. Allerdings ist der besiegte Drache flügellos. Dies kann eine gestalterische Entscheidung sein, um Konflikte mit den Füßen und dem Gewandsaum des Königs zu vermeiden. Es könnte auch die Machtlosigkeit des besiegten Drachen demonstrieren. Vom Thron ist nur die Außenseite der linken Lehne zu sehen, die ein Medaillon mit floralem Schmuckornament im Inneren ziert. Als Armlehne dient ein Fisch, dessen Größe der gesamten oberen Körperhälfte des Königs entspricht. Der Fisch kann als Rückbezug auf Figur I den Beginn in der Vollendung darstellen. Die Anwesenheit der beiden Tiere erinnert den Betrachter an den stattgefundenen Wandlungsprozess und die Überwindung der Konfliktphase. Die Stadtansicht im Hintergrund bildet ein zeitgenössisches Umfeld ab. Sie zeichnet sich durch mehrere Türme und eine Brücke über den breiten Fluss aus, der zwischen den Häusern hindurchfließt. Ein bemanntes Boot auf dem Fluss und drei Figuren auf der Brücke beleben die Stadt und mindern die Abstraktheit des symbolischen Motivs des thronenden Königs. Auf diese Weise wird ein Realitätsbezug hergestellt. Spiegelungen im Fluss und das angedeutete Mauerwerk der Brücke zeigen Merians detailreiche Arbeitsweise.

Mit Blick auf die Handschriften scheint eine Orientierung Merians an der Züricher Illustration in diesem Fall unwahrscheinlich. Auf dem Züricher Bild (Abb. 27) ist der bartlose Herrscher frontal zu sehen, im Hintergrund lediglich ein Baldachin aus grünen Stoffbahnen. Das Reich des Königs wird nicht dargestellt. Auch hier positioniert der König seine Füße auf dem besiegten Drachen; dieser weicht jedoch durch seine Färbung und durch seinen kleinen Kopf optisch von den zuvor im Manuskript gezeigten Drachen ab. Lediglich Zepter und Reichsapfel in den Händen des Herrschers stimmen mit Merians Darstellung überein. Auch die Nürnberger Illustration (Abb. 28) kann als Inspirationsquelle Merians ausgeschlossen werden. Der König blickt hier den Betrachter frontal an und befindet sich gerahmt von zahlreichen Säulen in einem sechseckigen Pavillon, der den sichtbaren Bildraum vollständig einnimmt, sodass keine Landschaft oder Stadt im Hintergrund zu sehen ist. Zudem hält der Herrscher im Vergleich zu Merians Darstellung seine Insignien in den entgegengesetzten Händen. Der krötenartige Drache zu den Füßen des Königs entspricht dem Typus der Nürnberger Figur VI, weist aber keine Gemeinsamkeiten mit Merians Radierung auf.

Es ist zu erkennen, dass der Drache seine Flügel noch besitzt. Allerdings werden sie durch die Positionierung des Königs fixiert, was auf die Bindung des Quecksilbers hindeuten könnte.

Merian scheint sich bei der Komposition dieser Illustration vielmehr an dem Typus der Handschriftengruppe Wien – Kassel – Salzburg zu orientieren. Die Konstruktion des Pavillons ist mit seinem hohen Podest und der nach links geöffneten Seite, an der die Treppe hinaufführt, ähnlich. Zudem scheint sich hinter dem Thron eine Wand zu befinden; das Gebäude setzt sich über den rechten und oberen Bildrand hinaus fort. In der Detailgestaltung variieren die Architekturelemente leicht. Abgesehen von Merians Darstellung wurden die Stützen stets als Säulen und nicht als Pfeiler gezeichnet. Die Bilder aus Wien (Abb. 29) und Kassel (Abb. 30) deuten außerdem durch weitere Säulen im Hintergrund eine Ausdehnung des Podests in den hinteren Bildbereich an. In ihrer eher schlichten, geradlinigen Gestaltung des Bauwerks ähneln sich Merians Illustration und die Salzburger Darstellung (Abb. 31), während die Basen und Kapitelle des Wiener Manuskripts kunstvoll verziert sind. Allerdings entsprechen die von Merian gezeigten rundbogigen Öffnungen unter der Treppe und im Sockel des Gebäudes wiederum eher der Wiener – als der Salzburger Miniatur. Die Treppenstufen sind in allen Handschriften durch den kreisförmigen Rahmen der Medaillons beschnitten, sodass ihre Anzahl nicht erkennbar ist. Die Wiener Illustration bildet drei Stufen ab, die Kasseler Illustration vier und die Salzburger Illustration sieben. Durch die Höhe des Podests ist jedoch offensichtlich, dass bis zum Boden noch mehrere Stufen vorhanden sein müssen. Auf der Radierung der Druckausgabe ist die insgesamt deutlich kleinere, siebenstufige Treppe vollständig zu sehen. Insgesamt ist das Podest niedriger als in den Handschriften. Merian simplifiziert das Architekturelement im Vordergrund und gleicht damit den detailreichen Hintergrund aus. Zudem wird das Bild durch den Kontrast von dunkel schraffiertem Vordergrund und hellem Hintergrund optisch strukturiert. Auch die Illustrationen aus Wien und Kassel bieten einen weiten Blick in die Landschaft hinter dem Thron, sie zeigen aber keine Stadt, sondern Hügel. Die Stadt scheint somit Merians eigene Bilderfindung zu sein. Sie verdeutlicht den Übergang in die Zivilisation. Der Fisch an der Armlehne des Throns tritt ebenfalls in keiner der Handschriften auf. In ihnen wird die Lehne floral geschwungen im Stil eines Akanthusblatts dargestellt. In allen drei Manuskripten ist der König ebenso wie auf der Radierung nach links ausgerichtet. Merian rückt ihn aber

stärker ins Profil und verleiht ihm eine aufrechtere Haltung. Die Wiener Illustration kleidet den Herrscher in ein rotes Gewand mit braunem Pelzkragen. Er trägt zudem einen weißen Vollbart und eine goldene Krone, die Merian in ähnlicher Form wiedergibt. Auch die Form des Zepters mit der verzierten Spitze, sowie der den Reichsapfel umgebende Zierstreifen lassen sich auf der Radierung erkennen. Auf beiden Bildern hebt der König seine rechte Hand mit dem Reichsapfel leicht an, während das Zepter an seiner Schulter lehnt. Die Salzburger Illustration weicht teilweise ab. Der Bart des Königs ist braun, während sein Pelzkragen weiß-bläulich ist. Zudem trägt er keine Krone, sondern eine Mütze, und der Reichsapfel wird als einfache Kugel ohne Kreuz und Verzierungen dargestellt. Eine Besonderheit im Vergleich zu allen weiteren Varianten ist, dass der König hier barfuß gezeigt wird.

Die Wiener Handschrift weist keinen einheitlichen Drachentypus auf, zumal Figur II das Wesen im Wald als Hund oder Panther interpretiert. Der Drache, auf dem die Füße des Königs ruhen, ist vierbeinig, soweit erkennbar flügellos und verhältnismäßig klein, vermutlich um seine Bezwingung zu verdeutlichen. Auch die Salzburger Handschrift stellt die Drachen der Bilder VI und IX unterschiedlich dar. Auf Bild IX liegt er nicht unter den Füßen des Königs, sondern unter dem Thron. Er ist grün gefärbt, dem Anschein nach zweibeinig und erinnert mit seinem schlangentypisch gewundenen Schwanz und der spitzen Schnauze durchaus an Merians Darstellung. Flügel sind nicht erkennbar.

Die Frage nach einem möglichen Vorbild von Merians Illustration ist in diesem Fall nicht eindeutig zu beantworten. Einige Gestaltungselemente ähneln der Wiener Darstellung, einige der Salzburger Darstellung. In jedem Fall folgt Merian dem generellen Typus dieser beiden Manuskripte. Darüber hinaus führt er auch mehrere Veränderungen und Verfeinerungen aus. Dazu zählen die bewusste Festlegung auf sieben Treppenstufen, möglicherweise aufgrund der alchemistischen Zahlensymbolik (sieben Planeten, sieben Schritte des Großen Werks), und das Hinzufügen des Fisches als Rückbesinnung auf den Beginn der Figurenreihe. Beides könnte auf das thematische Verständnis Merians hinweisen. Zudem tragen die Vereinfachung des Gewands und der Architektur zu einer geradlinigen, verständlich strukturierten Optik bei. Merian korrigiert auch die Perspektive, sodass sie seinen Standards als topographischer Zeichner entspricht. Durch die Verwendung eines zeitgenössischen Stadthintergrunds als Kulisse verleiht er dem Motiv Aktualität und spricht den

Betrachter durch einen Bezug zu seiner alltäglichen Umwelt an. Zudem stellt er sein Können als Landschafts- und Städtezeichner unter Beweis. Im Hinblick auf die Farbsymbolik ist festzustellen, dass das Gewand des Herrschers in allen Manuskripten ausnahmslos rot coloriert wurde. Die Farbe ist typisch für entsprechende Darstellungen des thronenden Königs und symbolisiert im Regelfall den Stein der Weisen.²¹⁴ Die Illustratoren der Lambspring-Handschriften haben dieses ikonographische Merkmal übernommen, wenn auch der Stein der Weisen in seiner vollkommensten Form erst in der Folgefigur erreicht zu sein scheint. Für Merians Radierung stellt das Weglassen der roten Farbe insgesamt keinen großen Verlust dar, da er auch ohne diese in der Lage ist, das Sinnbild des thronenden Königs verständlich wiederzugeben. Die Farbe wäre in diesem Fall lediglich eine Ergänzung zur Unterstreichung des ohnehin Bekannten gewesen.

Im Folgenden soll das Text-Bild-Verhältnis betrachtet werden. Die Bildüberschrift lautet: „Des Walds Herr hat sein Reich eingnommen Vnd ist vom ringstn zum hoechsten kommen.“²¹⁵ Der erste Teil findet sich durch die thronende Haltung und die Insignien des abgebildeten Mannes im Bild wieder, die ihn als Herrscher ausweisen. Den Blick auf sein genanntes Reich zeigen nur die Illustrationen der Druckausgabe und der Handschriften aus Wien, Kassel und Nürnberg. Der Text impliziert, dass der König den Wald beherrscht. Dies wird durch den bezwungenen Drachen auf dem Bild ausgedrückt. Der Aufstieg des Herrschers zeigt sich nicht nur in der einzelnen Illustration, sondern muss unter Berücksichtigung der in den vorhergehenden Figuren geschilderten Prozesse verstanden werden. Die bereits untersuchte *Subscriptio* des Emblems weist auf den ersten Blick keinen direkten Bildbezug auf, sondern bezieht sich nacheinander im übertragenen und im praktischen Sinne auf die Herstellung der „Tinktur“. In Verbindung mit dem Zitat erscheint die auf dem Bild gezeigte Herrschaft des Königs als ein vom Schicksal bestimmter, seltener Glücksfall. Zudem kann auch der in der *Inscriptio* geschilderte Aufstieg des Herrschers vom „ringstn zum hoechsten“ als von Fortuna gelenkte Entwicklung vom „Rhetor“ zum „Consul“ gedeutet werden.

²¹⁴ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 174 f.

²¹⁵ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 105.

Das vollständige Gedicht lautet:

NVn hoert ein wunderlich Gefchicht/ Was groffer Ding ich euch bericht/ Wie sich der Koeng
vbr all thut rechen Hoert was der Edl hoger thut sprecken. Meine Feind hab ich all befritten/
Den Drachen vntr mein Fueß getretten/ Ich bin ein Hogr vnd Koeng auff Erden Kein Hoehr
vbr mich mag gboren werden/ Noch durch kunft/ noch durch die Natur/ Von keinr lebenden
Creatur. Dann ich kann alls/ was dir gebriht/ Geb Gwalt/ Gfundtheit/ mit starcker frift/ Gold/
Silber/ Perlu/ Edelgestein/ Vnd all Artzney/ beid groß vnd klein. Denn erst war ich vnedler Artt
Ehe ich also erhoehet wardt/ Vnd daß ich also hoch gestiegen Hat mir Gott/ die Natur verliehn/
Daß auß dem schlimften das best worden Vnd kom̄en zu dem groffen Orden/ Alß zu dem
Koeniglichen Stand Drumb Hermes mich den Hoger nant.²¹⁶

Hier wird der bereits in den Beischriften des Emblems thematisierte Aufstieg von einer niedrigen in eine hohe Position weiter ausgeführt. Anstelle von Fortuna wird Gott als die Kraft genannt, die diese Entwicklung gelenkt habe. Der Thron auf dem Podest ist ein gestalterisches Mittel, um die „Erhöhung“ des Herrschers bildlich darzustellen. Die Stufen könnten seinen Aufstieg in die höchste Position symbolisieren. Der Bezug zwischen Text und Bild ist besonders deutlich an der Passage über den Drachen erkennbar. Das im Gedicht geschilderte Bezwingen des Drachen wurde auf direkte Weise in die Illustration übernommen, indem der Drache tatsächlich unter den Füßen des Herrschers liegend dargestellt wurde. Die zahlreichen, im Text aufgezählten Fähigkeiten des Königs sind im Bild nicht zu sehen; seine Macht kommt durch die Krone und die Insignien zum Ausdruck. Das Bild zeigt ihn als König und nicht als „Hoger“/Forstaufseher. Diese Bezeichnung erscheint erst unter Einbezug der gesamten vorhergehenden Bild- und Textfolge sinnvoll. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Figur IX einen recht engen Text-Bild-Bezug aufweist. Das Bild illustriert den Text, teilweise wörtlich wie das Element des besiegten Drachens unter den Füßen des Königs, teilweise subtil wie das Platzieren des Throns auf einem Podest mit Stufen, um den Aufstieg zu symbolisieren. Die Darstellung des thronenden Königs liefert wenige Aspekte, die über den Inhalt des Gedichts hinausgehen, was möglicherweise an den Gängigkeit des Motivs liegt, das bereits vor Lambspring eine feste Ikonographie besaß.²¹⁷ Hier ist es vielmehr das Gedicht, das mehr Informationen liefert und das Bild durch Beschreibung der Fähigkeiten des Herrschers und der Umstände seines Aufstiegs ergänzt. Merian ist der einzige der Illustratoren, der durch

²¹⁶ Lambspring 1625 (wie Anm. 22), S. 104, <http://diglib.hab.de/drucke/nd-779/start.htm> [05.11.19].

²¹⁷ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 110 ff.

bewusstes Hinzufügen von Details wie dem Fisch und der Darstellung der genau sieben Stufen dem Bild einen Gehalt verleiht, der den Inhalt des Texts zusätzlich vertieft oder auch losgelöst vom Text bei der Bildbetrachtung zu weiterreichenden Interpretationen anregt. Indem er thematisch sinnvolle Aspekte ergänzt, beugt er einer rein illustrativen Funktion des Bildes vor.

6.3 Figur X

Lambsprings zehnte Figur behandelt den Salamander. Merians Radierung zeigt einen Mann, der den Salamander im Feuer röstet. Der Mann ist oberkörperfrei und trägt einen Lendenschurz und am oberen Rand verzierte Stiefel. Zudem besitzt er einen Vollbart. Sein Ausfallschritt verleiht dem Motiv Dynamik und durch das Licht des Feuers gehen von seinen Füßen lange, dunkel schraffierte Schatten aus. Sein Kopf ist gesenkt, der Blick konzentriert auf seine Arbeit gerichtet. In beiden Händen hält er auf Hüfthöhe einen Dreizack an einem langen Stiel, den er unter den Kopf des Salamanders schiebt. Dieser befindet sich in einem Feuer, das die linke Bildhälfte einnimmt. Holzstücke und abgebrochene Äste im Feuer und auf dem Boden davor weisen darauf hin, dass die Flammen von menschlicher Hand entfacht wurden. Der Salamander ähnelt in der Gestalt einem realen Feuersalamander. Er besitzt hervorstehende Augen und vier Beine mit jeweils drei Zehen. Kleine, gebogene Schraffuren auf den beiden vorderen Beinen deuten schuppige Haut an. Auffällig ist der lange, vertikale Streifen, der von der Schnauze bis zur Schwanzspitze zentral auf dem Rücken des Wesens verläuft. In ihm befindet sich eine Reihe von 27 Sternen. Der Salamander wird in nahezu direkter Aufsicht gezeigt, was nicht der Perspektive des Bildes entspricht, aber die Rückenzeichnung hervorhebt. Die zahlreichen Flammen streben rings um den zentral liegenden Salamander nach oben und zu den Seiten, jedoch überschneiden sie sich nicht mit seiner Körperkontur. Dies könnte ein Mittel sein, um die Unverwundbarkeit des Wesens durch Feuer darzustellen. Zwei große, dunkel schraffierte Felsen erzeugen einen Kontrast zu den hellen Flammen vor ihnen. Auch sie scheinen nach oben zu streben. Zwischen ihnen öffnet sich eine Lücke in Form eines auf der Spitze stehenden Dreiecks, hinter der weitere Flammen lodern. Aus

der Lücke steigen sich windende, zu einzelnen Strängen zusammengefasste Rauchwolken empor, die sich zum oberen Bildrand hin verbreitern und in der linken Bildhälfte die gesamte Hintergrundlandschaft verdecken. Durch geschwungene Linien und unterschiedliche Tonwerte verleiht Merian den Rauchschwaden viel Dreidimensionalität. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit bewaldeten Hügeln zu sehen, durch die sich in der Ferne ein Fluss windet. Auf der Kuppe des Hügels rechts im Bild befindet sich eine Burg. Der Berghang im Mittelgrund ist nicht bewaldet. In der Komposition des Bildes kann man eine Aufteilung in vier etwa gleich große Quadrate erahnen, deren Inhalte sich insbesondere durch Kontraste, aber auch durch die Richtung und Form der Schraffuren voneinander abgrenzen. Von links oben ausgehend beinhalten die Abschnitte im Uhrzeigersinn die Rauchwolken (geschwungene Linien), die Hintergrundlandschaft mit Himmel, Hügeln und Fluss (helle Tonwerte), den Erdboden im Mittel- und Vordergrund (dunkler) und das Feuer mit dem Salamander (hell, kontrastreich durch die dunklen Felsen). Möglich wäre eine Ausdeutung auf die vier Elemente, in der zuvor genannten Reihenfolge Luft, Wasser, Erde und Feuer. Ihre Vollzähligkeit könnte das Vollkommene des geschaffenen Steins der Weisen unterstreichen. Fraglich wäre bei dieser Annahme die Repräsentation des Elements Wasser, da der Fluss nur einen kleinen Teil des Bildes einnimmt. Allerdings greifen die das rechte obere Bildfeld dominierenden Wolken des Himmels durch ihre geschwungenen, fließenden Formen die Flusswindungen auf. Im Vergleich gestalten die übrigen Illustrationen des Drucks den Himmel eher mit einzeln abgegrenzten Wolken oder wolkenlos. Es wäre also möglich, dass Merian die Darstellungsweise von Bild X bewusst wählte, um Assoziationen zu Wasser zu erwecken. Das Motto des Emblems lautet: „Der Salamander im Fewr thut leben / Drumb hats ihm die best Farb gegeben.“ Merians Darstellung des Salamanders im Feuer entspricht dieser Beschreibung. Das Feuer wird aber durch das beiliegende Holz nicht als natürlicher Lebensraum eines Wesens, sondern als etwas von Menschenhand Geschaffenes und Beeinflusstes gezeigt und unterstreicht somit die Existenz des Salamanders als Sinnbild und nicht als „Tier“. Der in der *Inscriptio* genannte Verweis auf die Farbe kann im Medium Radierung nicht wiedergegeben werden. Das Epigramm erläutert das Sinnbild auf einer praktischen Ebene: „Reiteratio, gradatio & melioratio Tincturae, vel Lapidis Philosophorum: Augmentatio potius intelligatur.“ Durch wiederholte Überarbeitung und Verbesserung des Steins könne er vermehrt werden. Hier wird die „Tinktur“ mit dem *Lapis Philosophorum* gleichgesetzt.

Merians Darstellung des Salamanders unterscheidet sich von der Darstellungsweise der Handschriften. Das Züricher Manuskript bildet anstelle eines echsenartigen Wesens einen weißen Vogel mit rotem Schnabel im Feuer ab (Abb. 32). Der Mann rechts im Bild trägt weiße, zeitgenössische Kleidung, deren Halskrause einen vornehmen Eindruck vermittelt. Er sticht den Vogel mit einem langen Spieß in die Brust, wobei, anders als auf Merians Darstellung, rotes Blut aus der Wunde austritt. Der Rahmen des Medaillons ist ebenfalls leuchtend rot gefärbt und greift die Farbsymbolik des Steins der Weisen auf. Die Landschaft im Hintergrund besteht aus einfach gehaltenen, unbewaldeten Hügeln, die der Illustrator mit zunehmender Entfernung blau darstellt. Der Mann und der Vogel befinden sich auf braun dargestelltem, offenem Erdboden. An vier unterschiedlichen Stellen treten Flammen aus dem Boden hervor: zentral im Vordergrund brennt ein kleines Feuer, der Vogel befindet sich in einem weiteren Flammenherd und auf den Kuppen der beiden entfernten Hügel rechts und links im Bild brennt jeweils ein großes, dunkel rauchendes Feuer. Diese Darstellung der brennenden Landschaft erinnert an eine Beschreibung des Augustinus in seinem Werk *De civitate Dei* (413-426). Sowohl der Salamander als auch Berge in Sizilien, vermutlich Vulkane, werden von Augustinus als Beispiele für die Eigenschaft, über einen längeren Zeitraum zu brennen, ohne vom Feuer verzehrt zu werden, herangezogen.²¹⁸ Die genannten Berge stünden von der fernen Antike bis zum Zeitpunkt des Schreibens des Werks dauerhaft in Flammen. Im Gegensatz zu Merians Darstellung erwecken die Brände der Züricher Illustration eher den Eindruck eines Naturphänomens, da sie ohne Zufügen von Holz direkt aus der Erde austreten.

Das Nürnberger Manuskript wählt als Ort des Geschehens einen in Grautönen gestalteten Innenraum (Abb. 33). Hintereinander aufgereiht befinden sich rechts im Bild vier Brennöfen, aus deren oberen Öffnungen Flammen und Rauch aufsteigen. Die Anzahl der Öfen könnte sich im zugehörigen Gedicht begründen, in dem „vir tugentlich Fewr“ genannt werden, in denen sich der Salamander bade. Laut Buntz sei die Einteilung in vier Hitzegrade bei der Vervollkommnung des Steins der Weisen bereits in Arnald von Villanovas (1240-1311) Werk *Quaestiones accidentales* erwähnt

²¹⁸ Augustinus von Hippo; Philip Schaff (Hg.), *St. Augustine's City of God and Christian Doctrine (in English and Latin)*, S. 454 (Buch 21, Kap. 4), <http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf102.iv.XXI.4.html?highlight=salamander#highlight> [22.10.2019].

worden.²¹⁹ Auf der Nürnberger Zeichnung wird das Feuer als von Menschen entfacht und unterhalten gezeigt: In der zentralen Öffnung des vorderen Ofens sind brennende Holzscheite zu sehen. Auf ihnen sitzt ein weißer Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und aufgesperrtem Schnabel. Links im Bild steht ein Mann in zeitgenössischer, einfacher Kleidung, der die Brust des Vogels mit einem Speiß durchbohrt. Es wird kein Blut gezeigt. Auf dem Boden befinden sich zwei weitere Werkzeuge. Eine lange Stange mit leicht gebogener Spitze und runder Öse an einem Ende, die möglicherweise zum Schüren des Feuers dient, liegt vor dem Ofen. An ihn gelehnt steht eine große Zange zum Herausnehmen des heißen Produkts. Das Zeigen der Werkzeuge und Öfen betont den handwerklichen Aspekt des Herstellungs- und Veredelungsprozesses, wobei durch die symbolische Darstellung des Steins als Vogel auch die Sinnbildebene bewahrt wird. Das Verorten der Szene in eine Werkstatt tritt nur in der Nürnberger Handschrift auf, wohingegen die übrigen Manuskripte den praktischen Aspekt des Arbeitsvorgangs nicht miteinbeziehen.

Das Wiener Manuskript zeigt den Vorgang unter freiem Himmel vor einer durch eine Felswand angedeuteten Bergkulisse (Abb. 34). Die gesamte linke Hälfte des Medaillons wird von nach oben strebenden Flammen und Rauchwolken eingenommen. Diese Darstellung verleiht dem Feuer viel Intensität. Im Vordergrund befindet sich auch hier ein weißer Vogel in den Flammen, dessen Färbung und am Ansatz gewölbte Schnabelform an eine Taube erinnern. Der bärtige Mann rechts im Bild ist vollständig rot gekleidet. Die Darstellung seiner linken Hand weist auf mangelnde anatomische Kenntnisse des Zeichners hin. Auch hier bohrt der Mann einen langen Speer in die Brust des Vogels. Aus der Wunde spritzt in einem Bogen rotes Blut hervor.

Bei dieser Figur zeigt sich deutlich, dass sich die Kasseler Skizze an der Wiener Handschrift orientiert. Neben der gesamten Bildkomposition sprechen auch das Einzeichnen der Felswand und der Gräser auf dem vorderen Hügel für den Bezug der beiden Manuskripte zueinander. Die Beschriftung der Skizze gibt die in der Wiener Illustration verwendeten Farben wieder: „Der Salamand ist weiß“, „Der Man hatt einen grauen blossen Kopf, und ein gantz rot schnitt an, er ersticht den Salamand“ und,

²¹⁹ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 157.

schlecht lesbar in der linken Medaillonhälfte: „grau und schwarz wie (?) rauch und feur [...]“ (Abb. 35).

Auch die Illustration des Salzburger Manuskripts (Abb. 36) folgt in mehreren Aspekten dem Wiener Vorbild. Wieder befindet sich ein weißer Vogel im Feuer, dessen Gefieder hier Details wie Schattierungen in Hellblau und Grau aufweist. Seine ausgebreiteten Flügel und der weit geöffnete Schnabel zeigen, anders als in den zuvor beschriebenen Handschriften, eine heftige Reaktion auf die Verletzung durch den Speiß. Der Vogel verliert hier eine große Menge Blut, die sich in einer Pfütze auf dem Boden vor ihm sammelt und vermutlich die aus dem Stein gewonnene Tinktur symbolisiert. Der Mann auf der rechten Bildseite trägt einen kurzen, braunen Vollbart und einfache, zeitgenössische Kleidung. Seine Armhaltung orientiert sich an der Wiener Darstellung, die Positionierung der Hände wurde korrigiert. Anstatt der einheitlichen Wand aus Feuer und Rauch wie in der Wiener Zeichnung werden hier vier deutlich voneinander abgegrenzte Feuer gezeigt, die wie in den übrigen Manuskripten aus der Erde hervorzutreten scheinen. Ebenso wie die vier Öfen der Nürnberger Zeichnung symbolisieren sie die im Text genannten vier Hitzegrade, die der Stein bei der Veredelung durchlaufen muss. Die Flammen wurden detailreich in drei Farbtönen ausgearbeitet. Aus allen Feuern steigt eine große Menge Rauch auf, wobei sich die vordere Rauchwolke durch ihre runden Formen und die schwarz-braune Färbung vom Hintergrund abhebt. Die Zeichnung verzichtet auf eine Landschaftsdarstellung; am rechten Bildrand ist lediglich eine niedrige Klippe oder ein Erdwall zu sehen, in den ein Gang führt.

Auffällig ist, dass alle Handschriften den Salamander als weißen Vogel zeigen, wenn auch die Details der Darstellung variieren. Buntz merkt an, dass mit dem dargestellten geflügelten Tier wahrscheinlich der Phoenix „gemeint“²²⁰ sei. Die Beschriftung der Kasseler Zeichnung („Der Salamand ist weiß“) beweist allerdings, dass das dargestellte Tier beim Anfertigen der Illustration tatsächlich als Salamander verstanden wurde und es sich nicht um ein Missverständnis auf Seiten der Illustratoren handelte. Bei der Untersuchung der den Lamspring-Handschriften vorausgehenden Salamander-Ikonographie zeigt ein Blick in mittelalterliche Bestiarien, dass das Aussehen des Wesens generell nicht einheitlich wiedergegeben wurde.²²¹ Die

²²⁰ Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 157.

²²¹ Vgl. McCulloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Valencia 1960, S. 162.

Darstellungen zeigen zumeist drachen- oder schlangenähnliche Tiere. Die einzige Beschreibung des Salamanders als weißer Vogel findet sich in Richard de Fournivals (1201-1260) *Bestiaire d'Amour* aus dem 13. Jahrhundert. Die Textpassage behandelt die den vier Elementen zugeordneten Tiere und deren Lebensweise: „La Taupe vit de pure terre, ne nule rien ne mengue se pure terre non; Hierens de pure eve, et Salemandre de feu; (c'est uns **oiseaus blans**, qui de feu se norrist) et li Ploviars del air; et de qui plumes del salemandre on fait les dras c'on ne lève se en fu non.“²²² In dem auf 1300-1349 datierten Manuskript Harley MS 273 wird dieser Textabschnitt durch eine Federzeichnung im Text illustriert, die einen Vogel mit geöffnetem Schnabel in Flammen sitzend zeigt (Abb. 37). Darüber hinaus beschreibt Florence McCulloch die Illustration des Salamanders in einem von ihr auf das 13. Jahrhundert datierte Manuskript des *Bestiare divin* von Guillaume le Clerc als „a small bird in flames“²²³. Somit besteht die Möglichkeit, dass die Darstellung des Salamanders in den Lambspring-Handschriften ihren Ursprung in der Ikonographie der genannten französischen Bestiarien findet, wenn auch bisher keine direkte Bildvorlage auffindbar ist. Die Vorstellung des Salamanders als weißer Vogel ist jedenfalls bereits in der Beschreibung des *Bestiaire d'Amour* verankert. Als Grundlage dieses Gedankens ist durchaus der von Buntz angenommene Bezug zum Phoenix wahrscheinlich, da beide Wesen mit dem Element Feuer assoziiert werden und sich somit auch eine entsprechende Darstellung anbietet.²²⁴ In der alchemistischen Allegorie können zudem beide Tiere den Stein der Weisen, sowie dessen Verbesserung und Vermehrung, symbolisieren²²⁵, wengleich diese Bedeutungsebene für die Bestiarien des 13. Jahrhunderts noch nicht von Relevanz war.

Merians Radierung orientiert sich nur teilweise an den Illustrationen der Handschriften. Er übernimmt die generelle Komposition mit dem Salamander und dem Mann auf der linken, bzw. rechten Bildseite. Zudem entspricht die Armhaltung des Mannes den Zeichnungen des Wiener- und des Salzburger Manuskripts. Merians Stich zeigt nur ein Feuer und greift somit nicht das Motiv der vier Hitzegrade auf. Neu sind

²²² Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour, suivi de la response de la dame*, 13. Jh., hrsg. v. C. Hippeau, Paris 1809, S. 20. Zusätzlich zu der Beschreibung seines Aussehens wird dem Salamander die Eigenschaft zugeordnet, sich von Feuer zu ernähren; außerdem wird die Verarbeitung seiner Federn zu Stoffen angesprochen, die nur durch Feuer gereinigt werden könnten.

²²³ McCulloch 1960 (wie Anm. 220), S. 162. Die Abbildung befindet sich auf f. 23v. des von der Autorin so bezeichneten Manuskripts B.N., fr. 14970, f. 1-34v. Illus. XIII cent. (vgl. McCulloch, S. 57).

²²⁴ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 158.

²²⁵ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 152; 176.

die bereits bei der Beschreibung des Stichs erwähnte Anwesenheit von Holz im Feuer, die reduzierte Bekleidung des Mannes und die Verwendung eines Dreizacks anstelle eines Speies. Anders als in den Darstellungen der Handschriften wird der Salamander nicht verletzt und blutet nicht. Der detailliert ausgearbeitete Landschaftshintergrund und das Feuerholz verleihen der Szene einen realistischeren Rahmen. Der entscheidendste Unterschied zu den Illustrationen der Manuskripte liegt in der Darstellung des Salamanders, bei dessen Gestaltung als Echse mit sternförmigen Rckenzeichnungen sich Merian nicht an seinen Vorgängern orientiert haben kann. Nun soll untersucht werden, nach welchen Vorlagen sich Merians Radierung richtet. Dabei ist die in vielen Quellen nicht eindeutige Differenzierung zwischen dem realen Tier und dem mythologischen Salamander, dem Feuerelementar, relevant. Beschreibungen und Darstellungen des Salamanders mit echsen- oder drachenartigem äußeren sind deutlich weiter verbreitet als die Vogelgestalt, sie basieren auf Beschreibungen des realen Feuersalamanders. Plinius der ältere schreibt in seiner *Naturalis Historia*: „Sicut salamandra, animal lacerti figura, stellatum, numquam, nisi magnis imbris, proveniens, & serenitate deficiens.“²²⁶ Er erwähnt das eidechsenhnliche Aussehen und die sternartige Zeichnung; dabei ist nicht auszuschließen, dass er mit „stellatum“ lediglich die gelben Flecken des Tiers und keine tatsächliche Sternform meint. Dennoch ist wahrscheinlich, dass Plinius’ Beschreibung den schon vor Merian vertretenen Salamanderdarstellungen mit Sternen auf dem Rücken zu Grunde liegt. Die frhste dieser zunächst in naturkundlich orientierten Druckwerken auftretenden Illustrationen scheint sich in Bernhard von Breydenbachs 1468 gedrucktem Reisebericht *Peregrinatio in terram sanctam* (Rb 51 der Zentralbibliothek Zürich) zu befinden. Das dort im Holzschnitt gezeigte Tier (Abb. 38) besitzt einen affenhnlichen Kopf, lange Krallen an den Zehen und Fell am Körper. ber seinen Rücken zieht sich ein mit Sternen versehener Streifen. Der lange Schwanz endet in einer halbmondförmigen Spitze, die auch Merians Drachendarstellungen häufig aufweisen. Abgesehen von der wohl an Plinius orientierten Sternzeichnung scheint sich das Bild nach der Beschreibung in Albertus Magnus’ *De Animalibus* zu richten: „habens faciem compositam ex facie porci et simiae [...] unguis hamatos

²²⁶ Caius Plinius Secundus, *Naturalis Historiae*, Liber VII, in: *Caii Plinii Secundi Historiae Naturalis Libri XXXVII*, hg. v. Jean Hardouin, Biponti (Zweibrücken) 1783, S. 235, [<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/schopenhauer/content/pageview/7921159>, 22.10.19].

subtili aduncitate²²⁷ – der Kopf halb Schwein, halb Affe, sowie mit einwärts gekrümmten Haken versehene Krallen. In der Folgezeit dient dieses Bild des Salamanders weiteren Illustratoren als Vorlage. Gregor Reischs 1503 in Freiburg gedruckte Enzyklopädie *Margarita philosophica* zeigt unter der Textpassage über den Salamander eine sehr ähnliche Abbildung im Holzschnitt, die auch im Pharmaziemuseum Basel zu sehen ist, allerdings ohne Text. 1545 erscheint das „Thierbuch Alberti Magni“ in deutscher Übersetzung von Walther Ryff mit einer ähnlichen Illustration im Druck, die die Krallen des Tiers vereinfacht und das Sternmuster noch deutlicher zeichnet. Conrad Gessner stellt in der zweiten Auflage seines zoologischen Werks *Icones animalium* (1560 im Druck erschienen) zwei unterschiedliche Darstellungen des Salamanders einander gegenüber (Abb. 39). Während die obere Darstellung einen realistisch wiedergegebenen Feuersalamander zeigt, entspricht das untere Bild dem in den Werken von Breydenbach, Reisch und Ryff verwendeten Typus. Gessner bezeichnet diese Darstellungsweise im nebenstehenden Text als „Figura falsa“, die in seinem Werk lediglich abgedruckt worden sei, um im Vergleich mit dem realen Aussehen des Salamanders einen von Unwissenden verbreiteten Irrtum aufzuklären. Die Darstellung der Sternzeichnung basiere auf der Verwechslung mit einer Eidechsenart, das Fell auf der Bezeichnung eines feuerfesten Stoffs mit Asbestfasern als „Salamanderwolle“.²²⁸ Diese Stoffart erwähnen bereits einige der mittelalterlichen Bestiarien, wie beispielsweise das *Bestiaire d'Amour*. Vermutlich wurde das Gewebe aufgrund seiner Beständigkeit im Kontakt mit Feuer mit dem Salamander in Verbindung gebracht, woraus sich rückwirkend die Darstellung des Tiers mit Haaren ergab. Durch seine Gegenüberstellung trägt Gessner zu der Differenzierung zwischen realem und mythologischem Salamander bei. Während naturkundliche Werke wie Adam Lonitzers Kräuterbuch den Salamander dem realen Vorbild entsprechend zeigen, bleibt die Darstellung mit dem sternförmigen Rückenmuster in alchemistischen Illustrationen und in der Emblemkunst erhalten, allerdings ohne die gegabelte Schwanzspitze. Die auf diese Weise im mythologischen und alchemistischen Kontext dargestellten Salamander werden stets von Feuer umgeben gezeigt. Ein Beispiel dafür ist das 1581 von Adriaen Collaerts gestochene Titelkupfer der Reihe *Septem Planetae*

²²⁷ Albertus Magnus, *De animalibus*, hrsg. v. Hermann Stadler, Münster 1916–1920, Band 2, S.1570.

²²⁸ Gessner, Conrad, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1560, S. 119, <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-10550> [05.11.19].

(Abb. 40). Merian selbst stellt ebenfalls schon vor 1625 diesen Salamandertypus dar. 1617 illustriert er das Emblem XXIX der *Atalanta fugiens* mit einer Radierung, die einen in Flammen sitzenden Salamander mit sternförmigen Mustern auf dem Rücken zeigt (Abb. 41). Die Kopfform und die Krallen deuten darauf hin, dass er sich an den bereits beschriebenen, älteren Darstellungen des Wesens orientiert. An der Bauchseite des Tiers ist angedeutetes Fell zu erkennen, wenn auch der übrige Körper glatt erscheint. Die rückwärtige Kopfdrehung und die zu den Seiten wegstrebenden Flammen erinnern zudem an den Salamander der Imprese Franz des I. (Abb. 42), zu sehen in der zuerst 1551 veröffentlichten Publikation *Devises Heroiques* von Claude Paradin.²²⁹ Lucas Jennis verlegte 1619 mit dem Werk *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina* von Salomon Neugebauer eine weitere Schrift über die Impresen europäischer Herrscher. Als Symbol des Königs Johann von Aragón zeigt die Publikation eine Illustration des mit Sternen gemusterten Salamanders umgeben von Flammen, diesmal in direkter Rückenansicht von oben (Abb. 43). Das Motto „DVRABO“ weist ihn in diesem Kontext als Symbol der Beständigkeit aus.²³⁰

Für die Illustration des Buchs *Lambspring* – und auch für das Frontispiz von *Dyas chymica tripartita*, das einen nahezu identischen Salamander zeigt – orientiert sich Merian bei der Rückenzeichnung und den Krallen des Wesens an den genannten Vorbildern. Bei der Darstellung der Flammen und Rauchwolken scheint er sich nach seinem eigenen, älteren Stich der *Atalanta fugiens* zu richten. Die frontale Perspektive auf den Rücken des Tiers erinnert an den 1619 bei Jennis erschienenen Druck des Emblems in Neugebauers Impresenbuch. Allerdings führt Merian auch neue Bildelemente ein: die Körper- und Kopfform des Salamanders und die kurzen Gliedmaßen erinnern stärker als bei den Vorbildern an das reale Tier. Vergleichbar erscheint aus früheren alchemistischen Werken nur die kleine Silhouette eines Salamanders vor dem Feuer auf dem von Aegidius Sadeler gestochenen Titelkupfer zu Oswald Crolls *Basilica chymica* aus dem Jahr 1609 (Abb. 44). Die von Merian stammenden Titelkupfer des 1620 erschienenen Werks *Antidotarium medico-chymicum reformatum* von Johann Daniel Mylius und des 1625 erschienenen *Musaeum hermeticum* zeigen ebenfalls die von Feuer umgebene Silhouette eines

²²⁹ Paradin, Claude, *Devises heroiques*, Lyon 1551, S. 17, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm815-b1r> [09.11.19].

²³⁰ Neugebauer, Salomon, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Frankfurt am Main 1619, S. 119, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/58926/139/0/> [09.11.19].

Salamanders direkt von oben und orientieren sich vermutlich am Stich der *Basilica chymica*. Vielleicht aufgrund der geringen Größe sind auf diesen Stichen keine sternförmigen Rückenzeichnungen zu sehen. Bei seiner Lamspring-Darstellung zeigt Merian als erster Illustrator den alchemistischen Salamander mit den arttypischen hervorstehenden Augen und der runden Schnauze. Das Wesen vereint somit Elemente der typischen Darstellungen des realen- und des mythologischen Salamanders. Auf diese Weise fügt es sich in Merians realitätsnahe Landschaftsdarstellung ein; die Szene erscheint in sich selbst glaubwürdig. Auch das Zeigen des Brennholzes trägt zu diesem Eindruck bei. Gleichzeitig deuten die sternförmige Rückenzeichnung und die Größenverhältnisse an, dass es sich nicht um einen Feuersalamander als reales Tier, sondern um den symbolischen Salamander handelt. Emblem X ist ein Beispiel für Merians bewussten, innovativen Umgang mit den Vorbildern aus den Lamspring-Manuskripten. Beim Anfertigen der Illustration trifft er (allein oder in Verbindung mit Jennis) die Entscheidung, nicht an der Salamander-Darstellung als Vogel festzuhalten. Stattdessen ‚aktualisiert‘ er die Illustration, indem er den ihm bekannten, ikonographischen Salamandertypus seiner Zeit einfügt, der dem Publikum bekannt ist und beim Blick auf das Bild sofort als Salamander verstanden wird.

Nun wird untersucht, in welchem Verhältnis Bild und Text zueinander stehen. Das Motto des Emblems lautet: „Der Salamander im Fewr thut leben / Drumb hats ihm die best Farb gegeben.“ Entsprechend zeigen die Illustrationen den Salamander im Feuer. Der Aspekt der Farbe kann von Merian aufgrund des Mediums Radierung nicht aufgegriffen werden. Auch in Bezug auf die Handschriften ist nicht eindeutig, ob und auf welche Weise die Illustratoren die „beste Farbe“ umsetzen. Der Salamander wird durchweg weiß gezeigt, obwohl die Farbe der höchsten Stufe in der Alchemie in der Regel Rot oder Gold ist.²³¹ Das Epigramm erläutert den auf dem Bild gezeigten Vorgang auf der praktischen Ebene: „Reiteratio, gradatio & melioratio Tincturae, vel Lapidis Philosophorum: Augmentatio potius intelligatur.“ Der gezeigte Arbeitsvorgang des Röstens des Salamanders wird auf einen realen Arbeitsvorgang übertragen; der Salamander wird mit der „Tinktur“ bzw. dem *Lapis Philosophorum* gleichgesetzt, das Bearbeiten im Feuer mit der Bearbeitung und Verbesserung desselben. Zuletzt fügt die *Subscriptio* als zusätzliche Information das im Bild nicht

²³¹ Vgl. Abraham 1998 (wie Anm. 46), S. 145-148.

umsetzbare Ziel des Vorgangs hinzu, nämlich die Vermehrung des Steins. Das Lehrgedicht zu Figur X lautet:

ES fagen vns alle Ebentheur Der Salmandr komme auß dem Fewr/ Im Feur ift fein Speiß vnd
fein Leben/ Das hat jhm fein Natur gegeben/ Im tieffn Berg er ftets wohnend ift Dafuer vir
tugentlich Fewr gebueßt/ Das erfte kleiner denn das ander/ Darin fich bad der Salamander. Das
dritt groeffer vbr die andern zwar/ Das waecht vnd bad den Salmandr gar. Darnach eilt er zu
seinem loche/ Wird doch alsbald gfangn vnd geftochen/ Daß er muß sterben vnd zu Tod bluten/
Welchs vbr all maß jhm kombt zu guten. Das Ewig leben er thut erwerben/ Mit feim Blut/ kann
hinfort nicht sterben/ Sein Blut d' hoechft Artzney ift vff Erden/ Kein hoehr vbr fie mag funden
werden/ All Kranckheit thut fein Blut vertreiben/ An Metalln/ Thier/ vnd Menfchen Leiben/
Drauß die Weifen jhrn Verftand genommen/ Vnd zu Gotts Himmlifchn Gaben kommen/
Welchs der Weifen Stein wird genent/ Dem all Macht Tugendt zu gewend. Das vns die Weißen
auß Gunft fchencken Darbey wir jhr folln gedencken.²³²

Die Bilder der Handschriften und des Drucks greifen das im Text geschilderte Bad des Salamanders im Feuer auf. Zudem beschreibt das Gedicht als Wohnort des Salamanders das Innere eines Berges. Abgesehen von der Nürnberger Handschrift stellen die Illustrationen diesen Aspekt auch dar, entweder durch Andeutung einer bergigen oder felsigen Landschaft (Zürich, Wien, Merians Radierung) oder durch die unmittelbare Darstellung des Eingangs in den Berg wie in der Salzburger Zeichnung. Die Beachtung dieses Details zeigt hier einen engen Text-Bild-Bezug. Wie bereits geschildert, erwähnt der Text vier in der Größe variierende Feuer, die in der Züricher- und der Salzburger Handschrift in die Illustration aufgenommen wurden (wenn auch nicht exakt in den geschilderten Größenverhältnissen), während die Bilder aus Wien und Kassel sowie Merians Radierung diesen Aspekt nicht übernehmen, sondern nur ein einzelnes Feuer zeigen. Die größte Diskrepanz zwischen Bild und Text besteht im Tod des Salamanders: Im Gedicht scheint es, als werde er auf dem Rückweg zu seiner Behausung getötet und befinde sich nicht mehr im Feuer, während die Illustrationen ihn stets umgeben von Flammen darstellen. Die Zusammenführung zweier im Text nacheinander stattfindender Ereignisse führt zu einem „konzentrierten“ Gehalt im Bild. Auf diese Weise werden zwei relevante Aspekte (Salamander im Feuer und Erstechen des Salamanders) in einem Bild vereint. Der Salamander im Text wird „gestochen“ und muss „zu Tod bluten“. Diese Beschreibung geben die Illustrationen durch Darstellung des Spießes exakt wieder, abgesehen von der Nürnberger

²³² Lambspring 1625 (wie Abb. 22), S. 106, <http://diglib.hab.de/drucke/nd-779/start.htm> [05.11.19].

Handschrift, die kein Blut zeigt. Merians Radierung weicht in diesem Punkt ab, indem er den Spieß durch einen Dreizack ersetzt, den Salamander nicht durchbohrt abbildet und dementsprechend auch kein Blut zeigt. Da die folgenden Verse des Gedichts die Vorzüge des Salamanderbluts preisen und ihm eine große Bedeutung verleihen, ist Merians Abweichung in diesem Punkt durchaus gewagt, denn er stellt den im Text besonders betonten Aspekt nicht bildlich dar. Auffällig ist, dass mit Merians Radierung und der Nürnberger Zeichnung die beiden Illustrationen, die kein Blut zeigen, den handwerklichen Aspekt des Vorgangs betonen, indem sie jeweils Öfen und Werkzeug (Nürnberg) und Feuerholz (Merian) darstellen. Es scheint, als werde hier die bewusste Bearbeitung und Verbesserung des Steins durch Menschenhand in den Vordergrund gerückt, während die anderen Manuskripte den Schwerpunkt eher auf den Tod und die Wichtigkeit des Bluts des Salamanders legen. Eine Eigenleistung der Illustratoren ist in der Darstellung des Mannes zu sehen, da im Text nicht erwähnt wird, wer den Salamander tötet. Die jeweils gewählte, einfache und zeitgenössische Kleidung der Figuren verleiht dem Vorgang Aktualität und betont den praktischen Aspekt; es handelt sich nicht um antike Gelehrte im Stil von Hermes Trismegistos. Die von Merian ausgewählte, oberkörperfreie und muskuläre Darstellungsweise des Mannes besitzt kein Vorbild in den Handschriften. Merian scheint sich hier vielmehr an der niederländischen Kunst im Umkreis Jan Brueghels d.Ä. zu orientieren. Er demonstriert die Beherrschung des transformierenden Feuers durch Körperkraft, ähnlich wie Brueghel in seiner *Allegorie des Feuers*, die eindeutig Aspekte der Alchemie verkörpert.²³³ Nahezu die Hälfte des Gedichts widmet sich den Wunderwirkungen des Salamanderbluts bzw. der aus dem Stein der Weisen gewonnenen Tinktur. Diesen Aspekt stellen die Illustrationen nicht dar; sie konzentrieren sich auf das Wesen des Salamanders und seiner „Bearbeitung“. Insgesamt lassen die Bilder der Manuskripte, abgesehen von der Nürnberger Handschrift, viel Textnähe erkennen. Merians Fokus scheint hierbei weniger auf einer möglichst akkuraten Illustration des Gedichts zu liegen. Seine Darstellung lässt sich eher im Einklang mit den Beischriften des Emblems sehen, die das Wesen des Salamanders als Feuerelementar und die Bearbeitung und Verbesserung des Steins von Menschenhand thematisieren. Bezüglich der älteren Bildquellen aus den Handschriften lässt Merians Radierung seinen bewussten und freien Umgang mit dem

²³³ Für diesen interessanten Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Dr. Berit Wagner.

Motiv erkennen. Dem Verständnis des Bildes durch den zeitgenössischen Betrachter wurde gegenüber einer exakten Tradierung der Vorbilder Vorrang gegeben. Aus diesem Grund wählte Merian vermutlich eine Darstellung des Salamanders, die seinen Zeitgenossen aus früheren Druckwerken und aus der Emblematik bekannt war.

6.4 Zwischenfazit zum Text-Bild-Verhältnis

Die Ergebnisse der Detailuntersuchungen lassen eine gegenseitige Bereicherung von Text und Bild erkennen. Die Bilder allein zeigen einfache Geschehnisse, die in ihrer gesamten Abfolge und mit Kenntnis alchemistischer Symbolik bis zu einem gewissen Grad auch ohne Text deutbar sind. Allerdings können sie nicht den gesamten inhaltlichen Gehalt darstellen. Dazu tragen die Beischriften der Embleme bei. Das Motto bestätigt, was genau auf dem Bild zu sehen ist, und fügt teilweise zusätzliche Informationen hinzu (z.B. bei Figur IX einen Hinweis auf den Werdegang des Königs). Das Epigramm erläutert die praktische Bedeutung des auf dem Bild gezeigten Vorgangs und stellt somit einen Transfer der Motive auf eine andere Ebene dar. Seine Inhalte lassen sich bei einer reinen Bildbetrachtung nicht erkennen. Zu einem vollständigen Verständnis der Bilder ist also zumindest die Betrachtung des gesamten Emblems notwendig. Die Lehrgedichte beinhalten einige Details, die auch auf den Illustrationen gezeigt werden (Figur X: Umsetzung der im Text genannten vier Feuer in einigen Manuskripten). Zusätzlich erläutern sie die Inhalte des jeweils gezeigten Schritts, indem sie das Vorher und Nachher der abgebildeten Situation schildern (besonders bei Figur II, wo die Folgen des Kampfes aus dem Bild allein nicht ersichtlich sind), und bei den Figuren IX und X ausführlich die Wirkung der jeweils erzeugten Substanz beschreiben. Die Texte bewegen sich ebenso wie die Bilder auf der symbolischen Ebene. Beide nutzen die Eigenheiten ihres jeweiligen Mediums: Die Gedichte sind in der Lage, die Wandlungsprozesse in ihrer Zeitlichkeit wiederzugeben und die Bedeutung zu erläutern, während die Bilder sich auf einen entscheidenden Punkt des Prozesses konzentrieren müssen und dadurch verschiedene bedeutsame Elemente des Vorgangs zusammenfügen. Darüber hinaus besitzt der Illustrator Freiheiten bei der Gestaltung der Szenerie. Es obliegt ihm, die im Text einfach als

„Wald“ beschriebene Umgebung auszugestalten; die in den Lambspring-Illustrationen oft zu sehenden Flüsse und Architekturelemente in der Ferne stammen nicht aus dem Text. Die Anschaulichkeit durch den Bezug zur realen, zeitgenössischen Umwelt wird somit durch die Bilder geschaffen. Vor allem wenn die Gedichte keine Beschreibungen liefern, werden durch die dann eigenständige Gestaltung der Bilder neue Inhalte transportiert. Beispielhaft hierfür ist die Gestaltung der Figuren, deren Aussehen in den Texten nicht beschrieben wird. Das Gedicht zu Emblem II spricht lediglich von einem „Thier“, das schwarz gefärbt sei. Die Darstellung als Drache oder Hund ist eine gestalterische Entscheidung für die Illustration; ebenso wie das Hinzufügen des Ritters, der nicht im Text erwähnt wird. Ähnliches trifft auf Figur X zu. Das Aussehen des Salamanders wird im Gedicht nicht thematisiert, was die in den Manuskripten ausgeführte Darstellung des Wesens als Vogel, sowie Merians Änderung derselben ermöglicht. Auch die Figur des Mannes, der den Salamander sticht, kommt im Text nicht vor, da die entsprechende Passage passiv formuliert ist („wird gestochen“). Seine Gestaltung als zeitgenössisch gekleideter Mann ist also ebenfalls unabhängig vom Gedicht. Obwohl die Bilder Details der Texte aufnehmen, besitzen sie insgesamt auch viel Eigenständigkeit. Das Aussehen der Bilder basiert zum Teil auf älteren ikonographischen Traditionen, die in den Kontext der Lambspring-Motive gesetzt werden. Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Lambspring-Embleme nicht als reine, textgetreue Illustrationen der Texte angesehen werden können. Die Gedichte können in Bezug auf die Bilder durchaus als erläuternd betrachtet werden, da sie zusätzliche Informationen enthalten. Dennoch ist gerade aufgrund der Ungenauigkeiten der Texte davon auszugehen, dass die Gedichte vor den Bildern entstanden sind (Beispiel: Figur II; wenn das Aussehen des Tiers bildlich schon festgestanden hätte, hätte im Gedicht statt „Thier“ Drache oder Ähnliches stehen können). Die Annahme, dass die Bilder gegenüber den Texten eine Vorrangstellung besitzen und die Gedichte reine Erläuterungen seien²³⁴, kann nicht bestätigt werden. Vielmehr ergänzen sich Text und Emblem gegenseitig: Während der Text weiterführende inhaltliche Informationen liefert und Zwischenstufen im Wandlungsprozess beschreibt, schaffen die Bilder durch ihre speziellen Gestaltungsmaßnahmen neue Motive und lassen eine eigene Bildwelt entstehen.

²³⁴ Vgl. Buntz 1969 (wie Anm. 3), S. 61.

6.5 Bezüge zu zeitgenössischen Druckwerken

Die Detailuntersuchungen konnten zeigen, dass Merian basierend auf seinen künstlerischen Fähigkeiten und Kenntnissen der Thematik die Vorbilder der Handschriften ergänzt und teilweise der Ikonographie seiner Zeit entsprechend abwandelt. Beispiele für diese Vorgehensweise sind generell die ausgearbeiteten Landschaftshintergründe, die für ein ästhetisch ansprechenderes Erlebnis sorgen, sowie bei Figur IX die sieben Stufen zum Thron und besonders die Darstellung des Salamanders in Figur X. Merians bewusste Auseinandersetzung mit der Gestaltung der Lamspring-Bilder und seine Bezugnahme auf das Bildprogramm zeitgenössischer alchemistischer Druckwerke und Emblembücher zeigen sich auch in anderen, hier nicht im Detail untersuchten Figuren. Dazu zählt beispielsweise seine Radierung zu Figur VII. Zu sehen sind zwei Vögel in einer Baumkrone. Während einer der beiden im Nest sitzt, fliegt der andere auf. Merians Illustration unterscheidet sich von den Vorbildern der Manuskripte in erster Linie durch die Anwesenheit einer großen Schnecke auf dem Boden, die in ihrer Auffälligkeit kein zufälliges Detail der Waldkulisse sein kann. Der Ausstellungskatalog von 1993 führt eine Zeichnung und eine danach gestaltete Radierung Merians von 1624 an, die ebenfalls eine Schnecke im Vordergrund zeigen (Kat. Nr. 68 und 68.1). Das Motiv sei in der Emblemliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen.²³⁵ Als Merians mutmaßliches Vorbild nennt der Katalog eine Illustration in einem 1581 erschienenen Emblembuch von M. Holzwart. Der Holzschnitt zeigt ebenfalls eine Schnecke vor einem Landschaftshintergrund; sowohl sein Begleittext als auch Merians *Subscriptio* der Radierung bezeichnen das Tier als Symbol der Häuslichkeit. Darüber hinaus ist die Schnecke auch im Vordergrund einer Illustration des 1596 bei Theodor de Bry gedruckten Emblembuchs von Denis Lebey de Batilly zu sehen (Abb. 45), wo sie zusammen mit zwei diskutierenden Gelehrten das vorsichtige Fortschreiten der Weisen symbolisiert, wie das Epigramm erläutert. Dass Merians Verbindung mit der Emblematik maßgeblich von Theodor und Johann Theodor de Bry beeinflusst wurde, wird auch im Katalog angenommen. Als weiterer Einfluss wird Crispin de Passe genannt, mit dem Merian in Paris an Emblembüchern arbeitete.²³⁶ Außerdem habe

²³⁵ Vgl. Ausst.Kat. 1993 (wie Anm. 18), S. 104.

²³⁶ Vgl. ebd.

Merian zwischen 1623 und 1624 an Daniel Meissners Emblembuch *THESAURUS PHILO-POLITICUS* mitgewirkt.²³⁷ Es ist daher anzunehmen, dass er zum Zeitpunkt der Anfertigung der Lambspring-Radierungen Gestaltungsweisen aus der Emblematik, mit der er sich zuvor intensiv beschäftigt hatte, übernahm, zumal es sich bei dem Traktat um ein Werk handelt, das alchemistische Inhalte und Emblematik verknüpft. Außerdem nennt der Katalog als Kennzeichen Merians emblematischer Arbeiten die „Kombination eines im Vordergrund hervorgehobenen und auf Nahsicht angelegten Motives mit einer sich in die Tiefe entwickelnden, weiträumigen Landschaftsdarstellung“²³⁸. Dieses Merkmal trifft auch auf die Lambspring-Illustrationen zu und lässt ihre Nähe zu Merians vorherigen emblematischen Werken erkennen. Ein Beispiel für die im Katalog so bezeichneten „zumeist topographisch exakt bestimmbare[n] Landschaften“, die Merians Arbeiten für Meissners Emblembuch kennzeichnen, findet sich auch im Lambspring-Druck. Es handelt sich um Figur V. Wolf und Hund kämpfen vor der Kulisse eines Tals, in dem eine Landschaft mit Fluss, Stadt und Brücke zu sehen ist. Diese orientiert sich stark an einer 1624 datierten Radierung Merians, die Bad Cannstatt zeigt (Abb. 46).

Zu den Ursprüngen von Merians Lambspring-Bildern kann zusammengefasst werden, dass er einige der Darstellungen aus seinen Illustrationen der *Atalanta fugiens* übernimmt, teilweise etwas abgewandelt. Die Löwen der Lambspring-Figur IV entstammen dem Titelkupfer der *Atalanta fugiens*. Ob Merian dieses Bild für die *Atalanta* entworfen hat oder ob ihm noch ältere Vorbilder zugrunde liegen, wie bei der Darstellungsweise der Drachen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Auch der Kampf zwischen Wolf und Hund (Emblem XLVII) und die zwei Vögel am Nest (Emblem VII) sind in der *Atalanta fugiens* in ähnlicher Form wie in den Lambspring-Emblemen zu sehen. Um diese inhaltlichen Ähnlichkeiten zu erforschen, wäre ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der *Atalanta fugiens* aufschlussreich. Interessant ist auf Emblem XXII (Abb. 47) der *Atalanta fugiens* in der rechten unteren Ecke ein Holzbottich, in dem zwei in entgegengesetzte Richtungen blickende Fische abgebildet sind. Die Darstellung gleicht dem Bild zu Figur I des Wiener Lambspring-Manuskripts und auch Merians späterer Lambspring-Illustration. Es ergibt sich daraus die Frage, ob Merian bereits beim Anfertigen der *Atalanta*

²³⁷ Ausst.Kat. 1993 (wie Anm. 18), S. 104.

²³⁸ Ebd.

fugiens-Illustrationen eine Lambspring-Handschrift vom Wiener Typus kannte. Vieles deutet darauf hin, dass er bereits um 1617 mit dem Buch Lambspring oder zumindest mit einem Teil seiner Symbole bekannt war.

7. Eine Handschrift nach dem Druck? Codex 829 der Stiftsbibliothek Admont

Merians Radierungen stellen die ersten und letzten gedruckten Lambspring-Illustrationen dar. Aufgrund des Nachlassens der Publikation alchemistischer Werke nach 1625 bilden sie den Abschluss der ikonographischen Entwicklung der Lambspring-Figuren. Lediglich eine Handschrift des Traktats ist vermutlich nach dem Druck entstanden und nimmt damit eine Sonderposition ein. Sie befindet sich in der Stiftsbibliothek Admont und wird auf das 17./18. Jahrhundert datiert.²³⁹ Bislang wurde sie nur von Telle erwähnt²⁴⁰ und noch nicht ausführlich beschrieben. Die genaue Datierung des Manuskripts ist für die Kontextualisierung in Bezug auf Merians Radierungen relevant; hier wird die Zeit nach Erscheinen der Druckausgabe als Anfertigungszeitraum angenommen. Weitere Nachforschungen zum Entstehungskontext sollten bei einer ausführlichen Untersuchung des Manuskripts vorgenommen werden, um zweifelsfrei ausschließen zu können, dass die Zeichnungen als Vorbilder Merians in Frage kommen. Zu Beginn des Codex befindet sich ein zusätzliches Medaillon, das sich dem Stil nach den übrigen Illustrationen anpasst, aber in keiner anderen Lambspring-Ausgabe vorhanden ist. Es zeigt einen zeitgenössisch gekleideten Mann mit Haarkranz, der sich auf ein langes Schwert stützt (Abb. 48). Neben seinem Kopf ist ein Wappen zu sehen, bei dem es sich aber nicht um das typische Lambspring-Wappen mit den Lämmern und dem Ritterhelm handelt, das im Großteil der anderen illustrierten Ausgaben zu sehen ist. Diese Tatsache spricht dagegen, dass hier eine Darstellung des Autors Lambspring vorliegt. Entgegen der anfänglichen Vermutung, es könne ein Bildnis des Auftraggebers des Manuskripts

²³⁹ Lambspring 17./18.Jh. (Stiftsbibliothek Admont, Cod. 829), [https://cdm.csbsju.edu/digital/collection/HMMLClrMicr/search/searchterm/9851/field/source/mod e/exact/conn/and/order/title \[05.10.19\]](https://cdm.csbsju.edu/digital/collection/HMMLClrMicr/search/searchterm/9851/field/source/mod e/exact/conn/and/order/title [05.10.19]).

²⁴⁰ Vgl. Telle 1985 (wie Anm. 2), S. 525.

sein, handelt es sich jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Paracelsus-Darstellung, die als Einführung in den Codex dient.²⁴¹ Dies legt die große Ähnlichkeit zu einem bekannten Holzschnitt aus dem Jahre 1567 nahe, der den berühmten Mediziner ebenfalls mit Haarkranz, Langschwert und nahezu identischer Bekleidung zeigt und sich wiederum an einem 1540 von Augustin Hirschvogel angefertigten Kupferstich-Portrait des Paracelsus orientiert.

Aufgrund mehrerer Ähnlichkeiten kann davon ausgegangen werden, dass den Produzenten des Manuskripts die von Merian illustrierte Ausgabe bekannt war. Der Text der Handschrift ist nahezu identisch mit dem der Druckausgabe von 1625. Ein Unterschied besteht in der Art der Nummerierung der Embleme. Während beispielsweise Figur IX im Druck mit „Die neunde Figur“ beschriftet ist, steht in der Handschrift die Bezeichnung „9. figura“. Die Illustrationen des Manuskripts sind farbenfrohe Aquarelle, deren Vorzeichnungen in feinen, lockeren Linien ausgeführt wurden. Eine Orientierung an Merians Radierungen ist wahrscheinlich. Als einzige Lambspring-Ausgabe abgesehen vom Druck enthält das Manuskript die Titelillustration des Alchemisten neben dem dreigeteilten Brennofen. Einige Details wie der Schnitt des Gewands, der Doppeladler auf der Brust und der in der Mitte geteilte Bart stimmen genau mit Merians Darstellung überein, während andere Aspekte wie die Landschaft im Hintergrund und das genaue Aussehen des Ofens abweichen. Auf den Emblembildern erinnern die detailreich gezeichneten Städte im Hintergrund oft an Merians Bilder, stellen jedoch keine exakten Kopien dar. Teilweise fügt der Illustrator auch Stadtansichten in Bilder ein, die in keiner der anderen Ausgaben Architekturelemente enthalten, wie beispielsweise Figur VII. Insgesamt fügen die Illustrationen mehrere Elemente der älteren Lambspring-Ausgaben zusammen. Die rot colorierten, nach Art von aufeinander folgenden Blattgruppen gezeichneten Rahmen der runden Medaillons orientieren sich eindeutig an den Rahmen der Züricher Handschrift, allerdings sind sie farblich einheitlich gestaltet. Figur II zeigt jedoch anstelle eines Drachen wie auf den Züricher und Nürnberger Bildern oder der Radierung ein bärenartiges Tier, dessen Nackenverletzung an die Darstellungen der Wiener und Salzburger Manuskripte erinnert (Abb. 49). Darüber hinaus bietet die Handschrift aus Admont mehrere neue bildliche Umsetzungen der Lambspring-Inhalte. Die auffälligste Neuerung stellen kleine, mit Figuren gefüllte

²⁴¹ *Mein herzlicher Dank für diesen Hinweis gilt Dr. Berit Wagner und Corinna Gannon.*

Phiolen dar, die in die ersten 11 Bilder und in das letzte Medaillon eingezeichnet wurden. Dieses Motiv wurde aus dem Bildprogramm der alchemistischen Schrift *Donum Dei* (15. Jh.) übernommen (Abb. 50). Das Admonter Manuskript verknüpft auf diese Weise die beiden Werke und stellt Parallelen zu den jeweils geschilderten einzelnen Schritten bei der Herstellung des Steins der Weisen her, indem den Lambspring-Figuren jeweils die Figuren des *Donum Dei* zugeordnet werden. Das *Donum Dei* beschreibt einen fortlaufenden Prozess. Durch das Einfügen der Phiolen stellt der Illustrator der Admonter Handschrift alle fünfzehn Lambspring-Figuren ebenfalls als aufeinander folgenden Schritte desselben Prozesses dar und folgt nicht der bisher in dieser Arbeit angenommenen Einteilung, die die ersten zehn Figuren von den letzten fünf abteilt. Dem auch dem Gedicht nach als Vollendung des Prozesses geltenden Emblem X wurde nicht das letzte, der Vollendung entsprechende Bild des *Donum Dei* beigelegt. Zu den weiteren Neuerungen zählt auch die Darstellung des Salamanders. Dieser wird weder als Vogel noch als Echse dargestellt, sondern besitzt die Gestalt eines geflügelten Drachen. Das auf der Zeichnung abgebildete Feuerholz erinnert dagegen wiederum an Merians Darstellung. Figur V, die den Kampf von Wolf und Hund behandelt, bildet zusätzlich einen Jäger ab, der in keinem der älteren Manuskripte zu sehen ist. Figur II enthält ebenfalls eine zusätzliche Figur, nämlich den Kopf eines Raben, der sich parallel zum Kopf des Untiers ausgerichtet am Himmel befindet. Durch die direkte Darstellung des *Caput Corvi* verdeutlicht der Zeichner den von Figur II behandelten Schritt im Herstellungsprozess.

Die neuartige Gestaltung der Lambspring-Bilder und die Bezugnahme auf das *Donum Dei* setzt eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen alchemistischen Werken und Bildern voraus. Um die Reichweite des inhaltlichen Verständnisses beurteilen zu können, wäre eine Detailuntersuchung der Medaillons und ihrer zugeordneten Phiolen sinnvoll. Wenn die Druckausgabe von 1625 dem Urheber der Illustrationen bekannt war, wovon aufgrund des Titelbildes und des Textes auszugehen ist, stellt sich die Frage nach dem Grund für die zahlreichen Abweichungen von Merians Darstellungen. Vielleicht wurde bei der Anfertigung dieses Lambspring-Exemplars ein besonderer Schwerpunkt auf die Ästhetik der Bilder gelegt, wofür die farbenfrohe Gestaltung und die vielen Details sprechen. Die Ermittlung des Auftraggebers und des Entstehungskontexts wäre in dieser Hinsicht aufschlussreich. Es ist ein adliger oder wohlhabender Auftraggeber denkbar, der Wert auf die Exklusivität einer Handschrift

im Gegensatz zu der für ein großes Publikum beliebig oft verfügbaren Druckausgabe legte.²⁴² Laut Augustyn sei die Herstellung illuminierten Handschriften nach gedruckten Vorbildern nicht ungewöhnlich; ein solches Manuskript drücke durch seine aufwendige Herstellung und seine Einzigartigkeit das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers aus.²⁴³ Die Verbindung zum *Donum Dei* und die zusätzlichen Figuren der Illustrationen der Admonter Lamspring-Handschrift könnten in diesem Sinne auf die Absicht zurückgehen, die Bilder aufzuwerten und die Inhalte der Druckausgabe noch zu übertreffen.

8. Fazit

Basierend auf den Untersuchungen der Arbeit kann die Druckausgabe mit Merians Illustrationen von 1625 nun in den Kontext ihrer Vorbilder und ihrer Zeit eingeordnet werden. Bezüglich der Übertragung des Buchs Lamspring in den Druck bietet sich darüber hinaus eine mögliche Relevanz des Hofes von Landgraf Moritz von Hessen-Kassel als Gegenstand weiterer Forschungen an. Der Leibarzt Johannes Rhenanus als Herausgeber von *Dyas chymica tripartita*, die briefliche Lamspring-Ausdeutung, die Johann Daniel Mylius 1623 an Landgraf Moritz sandte, und schließlich das Vorhandensein des Kasseler Lamspring-Manuskripts deuten darauf hin, dass sich an diesem Hof mehr als nur flüchtig mit dem Traktat befasst wurde. Möglich wäre es, dass Rhenanus sich aufgrund dessen für die Aufnahme Lamsprings in die Traktatsammlung entschied.

Merians Illustrationen zeigen eine Steigerung der Ansprüche an ein illustriertes alchemistisches Werk im Lauf der Zeit. Dies bezeugen die Detailuntersuchungen der drei ausgewählten Figuren und der Abgleich von Merians Radierungen mit den Bildern der älteren Handschriften. Es konnte eindeutig festgestellt werden, dass Merians Stiche sich an den älteren Illustrationen orientieren und diese teilweise als Vorlagen nutzen. Dabei muss aufgrund der Vielfalt der Anleihen angenommen werden, dass Merian

²⁴² Vgl. Augustyn 2003 (wie Anm. 20).

²⁴³ Vgl. ebd., S. 45 ff.

nicht nur einen Manuskript-Typ kannte. Die von Putscher und Völlnagel vermutete vorrangige Orientierung an dem Nürnberger Manuskript konnte aus ikonographischer Sicht nicht bestätigt werden, vielmehr unterscheiden sich dessen Illustrationen sogar oft in wesentlichen Aspekten wie Perspektive und Gesamtkomposition von Merians Darstellungen. Lediglich die eckigen Rahmen der Bilder im Gegensatz zu den sonst verwendeten runden Medaillons stellt eine konstante Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken dar. Allerdings zeigen insgesamt die zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Jennis und de Bry gedruckten Werke alchemischen Inhalts eine eindeutige Tendenz zu eckigen Rahmen, sodass bei Merians Illustrationen des Buchs *Lamspring* eine Orientierung an zeitgenössischen Standards wahrscheinlicher erscheint als eine Orientierung an der Nürnberger Handschrift. Zweifelsfrei kann festgehalten werden, dass Merian Vorlagen vom Typ der Wiener/Kasseler/Salzburger Manuskripte vorgelegen haben müssen. Den gehobenen Ansprüchen seiner Zeit, seines verlegerischen Umfelds und seines Publikums entsprechend erhöht er jedoch zusätzlich die Qualität und Kohärenz der Bildfolge, indem er Details hinzufügt und in den älteren Manuskripten uneindeutig Gezeichnetes präzisiert. Die Druckausgabe von 1625 stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass sie die bis dahin ausschließlich in Manuskriptform tradierten *Lamspring*-Embleme in Form von Merians Radierungen einem breiten Publikum zugänglich macht. Zu beobachten sind der erfolgreiche Wechsel in ein anderes Medium und die Anpassung der Darstellungen an die Ansprüche desselben. Darüber hinaus können Merians *Lamspring*-Illustrationen als ein Spiegel ihrer Entstehungszeit und ihres Entstehungsumfelds betrachtet werden. Die Vertrautheit des Künstlers mit der alchemistischen Thematik und seine technische Versiertheit schlagen sich in der detailreichen Ausgestaltung und in der teilweisen, bewusst vorgenommenen Abwandlung der Illustrationen im Vergleich mit den Manuskript-Vorbildern nieder. Auch ein Einfluss des Bildprogramms der Publikationen seines verlegerischen Umfelds um Jennis und de Bry ist in manchen der Darstellungen erkennbar. Der Ausblick auf den Codex in Admont konnte schließlich ein Beispiel für die Rezeption und Weiterverarbeitung der Druckausgabe zeigen und eine rein lineare Entwicklung von der Handschrift zum Druck widerlegen. Das Manuskript bezeugt eine Rückübertragung des *Lamspring*-Traktats vom öffentlichen Raum in einen privateren Kontext und zugleich ein anhaltendes Bedürfnis nach der gedanklichen Auseinandersetzung mit den alchemistischen Bildinhalten.

9. Abbildungen

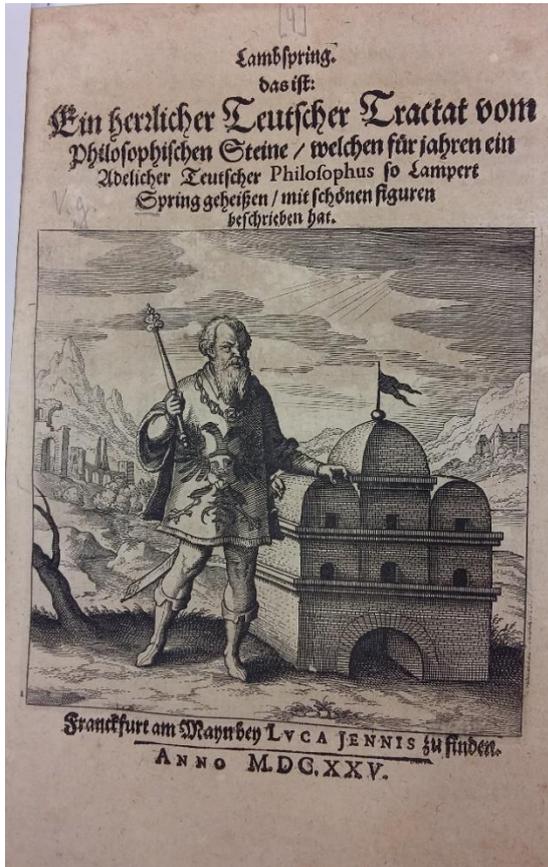


Abb. 1: Matthäus Merian d.Ä.: Titelpuffer des Buch Lambspring, 101 x 103 mm, Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 8.

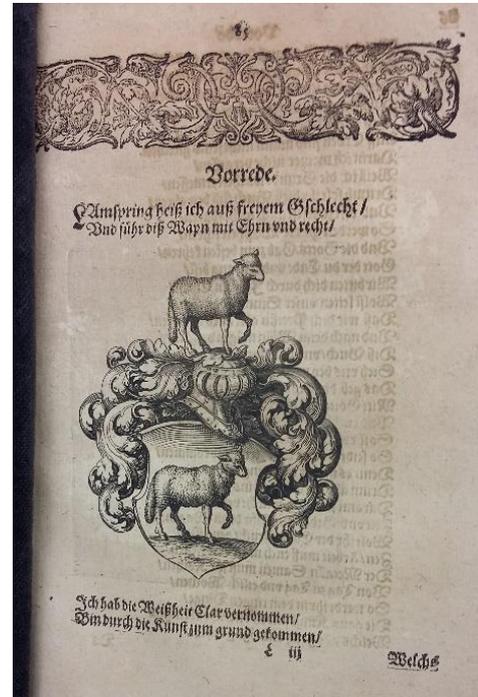


Abb. 2: Matthäus Merian d.Ä.: Wappen des Lambspring, Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 85.

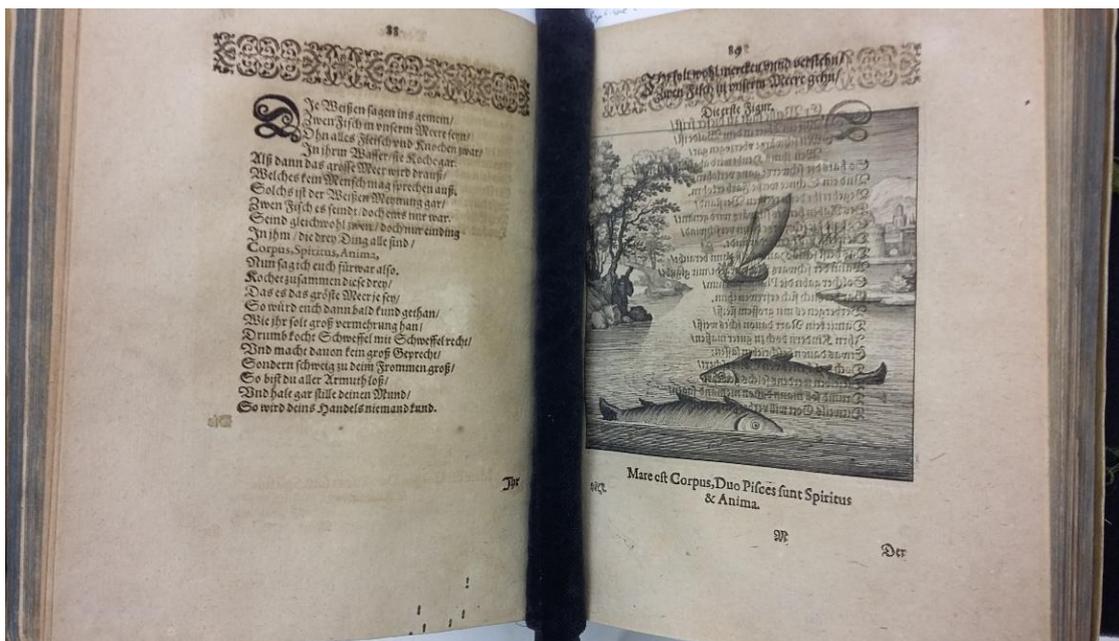


Abb. 3: Seitengestaltung der Druckausgabe, mit Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur I, 100 x 102 mm, Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 88 f.



Abb. 4: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur II, 101 x 102 mm, Radierung, in: Dyas chymica tripartita, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 91.



Abb. 7: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur V, 100 x 102 mm, Radierung, in: Dyas chymica tripartita, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625. S. 97.



Abb. 5: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur III, 100 x 101 mm, Radierung, in: Dyas chymica tripartita, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S.

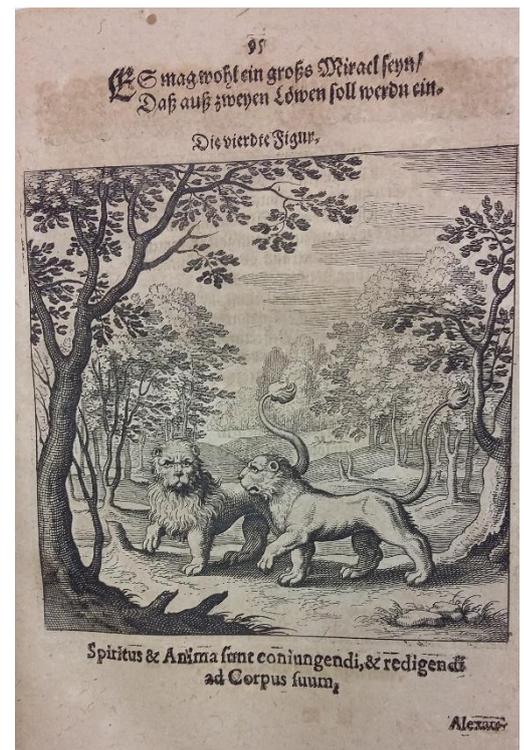


Abb. 6: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur IV, 101 x 102 mm, Radierung, in: Dyas chymica tripartita, hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main 1625, S. 95.

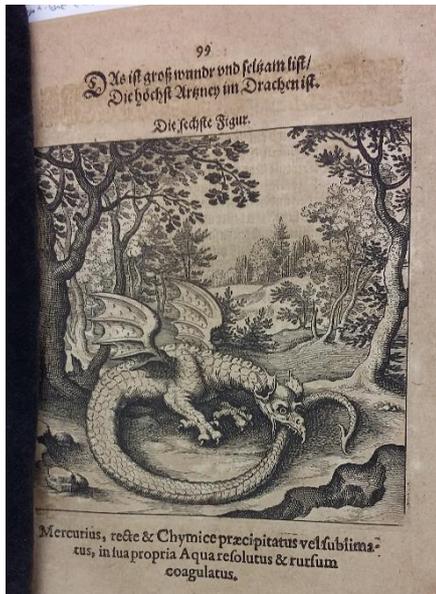


Abb. 8: Matthäus Merian d.Ä.:
 Lambspring Figur VI, 100 x 102 mm,
 Radierung.

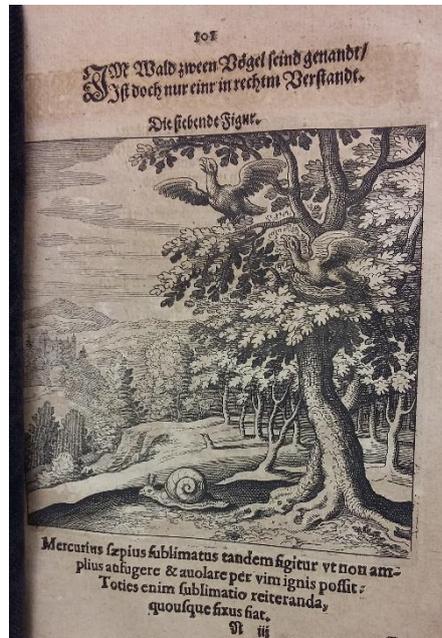


Abb. 9: Matthäus Merian d.Ä.:
 Lambspring Figur VII, 100 x 102 mm,
 Radierung.



Abb. 10: Matthäus Merian d.Ä.:
 Lambspring Figur VIII, 100 x 102 mm,
 Radierung.



Abb. 11: Matthäus Merian d.Ä.:
 Lambspring Figur IX,
 99 x 102 mm,
 Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*,
 hrsg. von Hermannus Condeesyanus,
 Frankfurt am Main
 1625, S. 105.

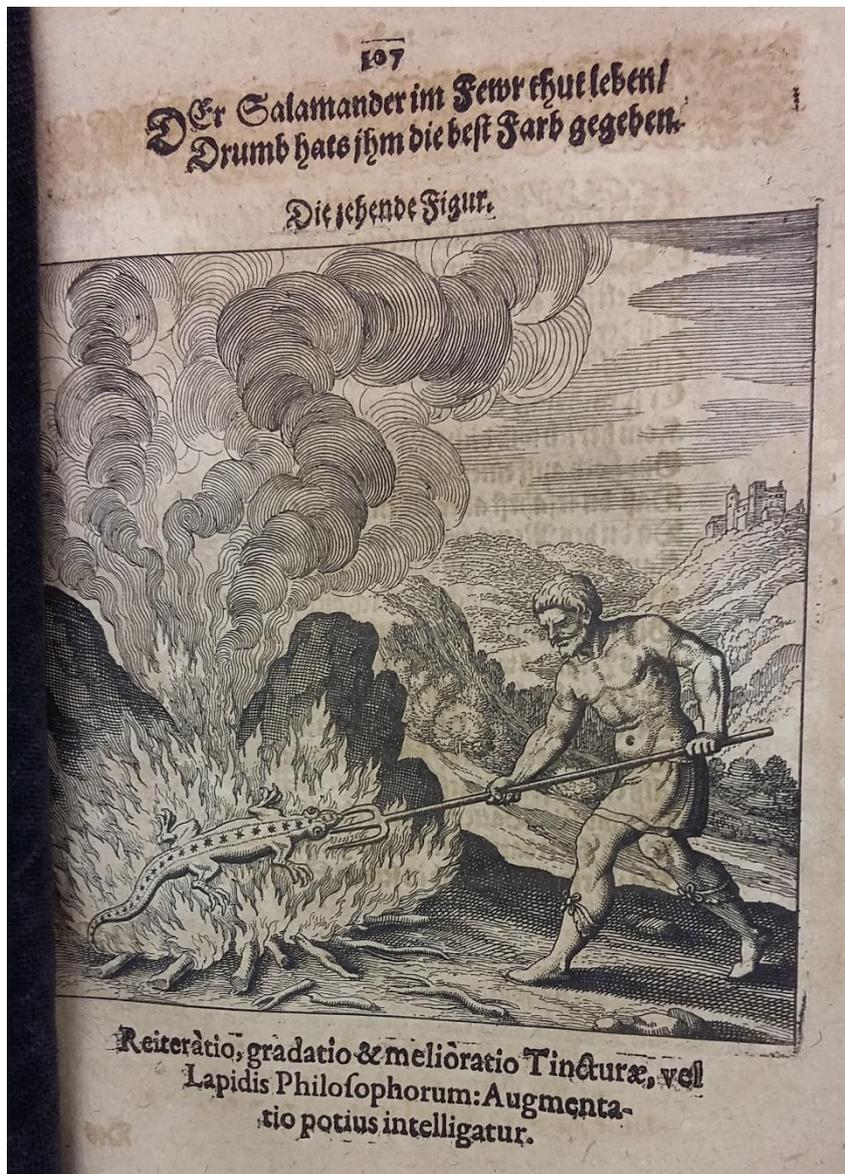


Abb. 12: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur X,
100 x 101 mm,
Radierung, in: Dyas
chymica tripartita,
hrsg. von Hermannus
Condesyanus,
Frankfurt am Main
1625, S. 107.



Abb. 13: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur XI, 99 x 102 mm,
Radierung.



Abb. 14: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur XII, 100 x 103 mm,
Radierung.

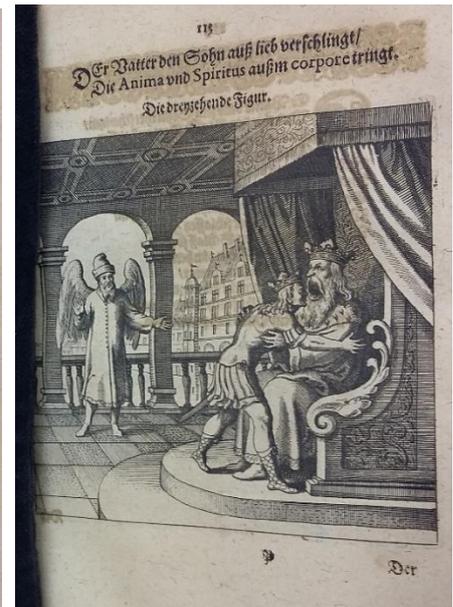


Abb. 15: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur XIII, 100 x 103 mm,
Radierung.

Abb. 16: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur XIV, 100 x 102 mm,
Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus,
Frankfurt am Main 1625, S. 115.

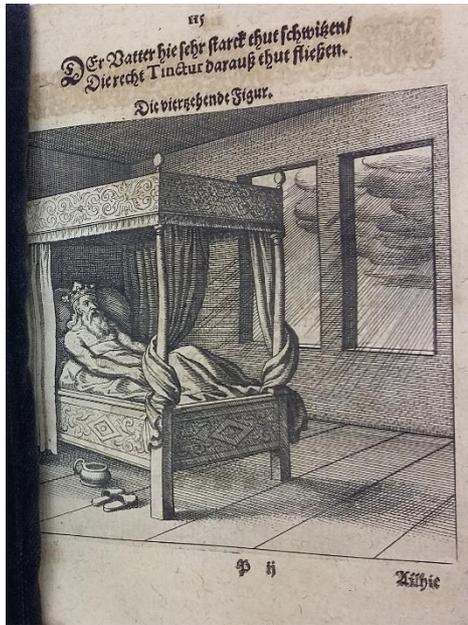


Abb. 17: Matthäus Merian d.Ä.:
Lamspring Figur XV, 101 x 102 mm,
Radierung, in: *Dyas chymica tripartita*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus,
Frankfurt am Main 1625, S. 117.



Abb. 18: Zeichnung
nach (?) Merians
Lamspring Figur
XV, undatiert,
Sepiazeichnung,
Pharmaziemuseum der
Universität Basel.



Abb. 19: Lamspring
Figur III, 1556,
Zeichnung und
Wasserfarbe, in:
Zentralbibliothek
Zürich, Ms. P 2177,
fol. 5 r.





Abb. 20: Lambspring Figur II, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe, in: Zentralbibliothek Zürich, Ms. P 2177, fol. 4r.



Abb. 21: Lambspring Figur II, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, fol. 53 v.



Abb. 22: Lambspring Figur II, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø 117 mm, lavierte Zeichnung, in: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, fol. 2 r.



Abb. 23: Lambspring Figur II, um 1570-1610, Federzeichnung, in: Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4, S. 196.

Abb. 24: Lambspring Figur II, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung, in: Nicolaus Maius: Lambspring, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92), fol. 13 r.

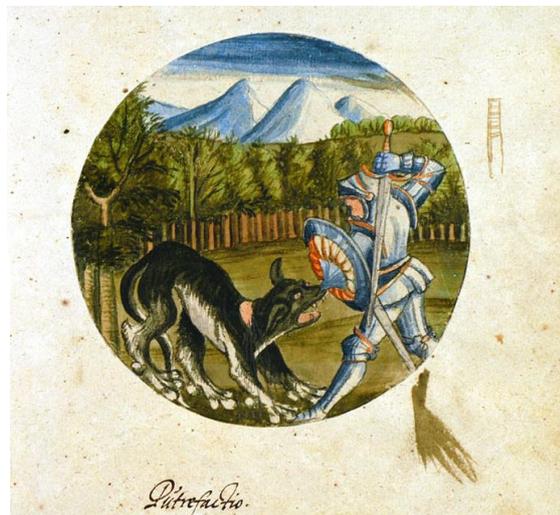




Abb. 25: Matthäus Merian d.Ä.: Atalanta fugiens Emblem XXV, Radierung, in: Michael Maier: Atalanta fugiens, Oppenheim 1617, S. 109.



Abb. 26: Matthäus Merian d.Ä.: Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten, 1615, 116 x 164 cm, kolorierte Federzeichnung auf Papier (später auf Leinwand aufgezogen), Historisches Museum Basel (Ausschnitt).



Abb. 27: Lambspring Figur IX, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe, in: Zentralbibliothek Zürich Ms. P 2177, fol. 11 r.



Abb. 28: Lambspring Figur IX, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, fol. 60 v.



Abb. 29: Lambspring Figur IX, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø 117 mm, lavierte Zeichnung, in: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, fol. 5 v.



Abb. 30: Lambspring Figur IX, um 1570-1610, Federzeichnung, in: Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4], S. 199.



Abb. 31: Lamspring Figur IX, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung, in: Nicolaus Maius: Lamspring, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92), fol. 34 r.



Abb. 32: Lamspring Figur X, 1556, lavierte Zeichnung, in: Zentralbibliothek Zürich, Ms. P 2177, fol. 12 r.



Abb. 33: Lamspring Figur X, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, fol. 61 v.



Abb. 34: Lamspring Figur X, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø117 mm, lavierte Zeichnung, in: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, fol. 6 r.



Abb. 35: Lamspring Figur X, um 1570-1610, Federzeichnung, in: Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4, S. 200.



Abb. 36: Lambspring Figur X, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung, in: Nicolaus Maius: Lambspring, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, MI 92), fol. 37 r.



Abb. 37: Salamander, Federzeichnung, in: Richard de Fournival: Bestiaire d'Amour, 1300-1349 (British Library, Harley MS 273), fol. 74 r. (Detail)



Abb. 38: Salamander, 1486, Holzschnitt, in: Bernhard von Breydenbach: Peregrinatio in terram sanctam, Mainz 1486 (Zentralbibliothek Zürich, Rb 51), S. 254



Abb. 39: Salamander, 1560, Radierung, in: Conrad Gessner: Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum [...], Zürich 1560 (ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9734: 3 GF), S. 119.



Abb. 40: Adriaen Collaert (nach Maerten de Vos): Salamander, Ausschnitt aus dem Titelblatt der Serie Septem Planetæ, 1581, 288 × 202 mm, Radierung, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 41: Matthäus Merian d.Ä.: Atalanta fugiens Emblem XXIX, Radierung, in: Michael Maier: Atalanta fugiens, Oppenheim 1617, S. 109.

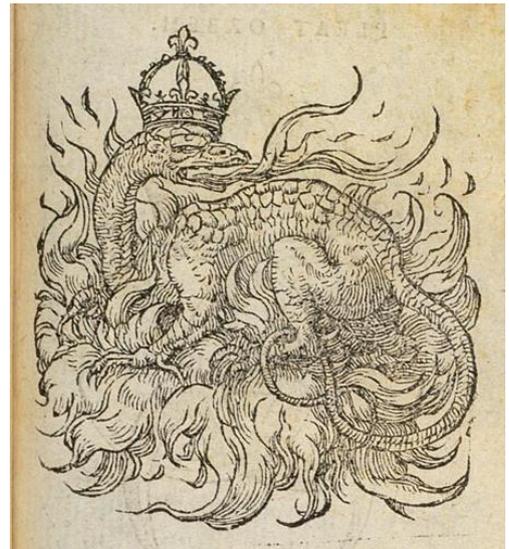


Abb. 42: Imprese des französischen Königs Franz I., 1551, Kupferstich, in: Claude Paradin: Devises heroiques, Lyon 1551, S.17.



Abb. 43: Imprese des Königs Johann von Aragon, Kupferstich, 1619, in: Salomon Neugebauer: Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina, Frankfurt am Main 1619, S. 119.



Abb. 44: Aegidius Sadeler: Roger Bacon mit Salamander, Radierung, 1609, Ausschnitt aus dem Titelkupfer von Oswald Croll: Basilica chymica, Frankfurt am Main 1609.

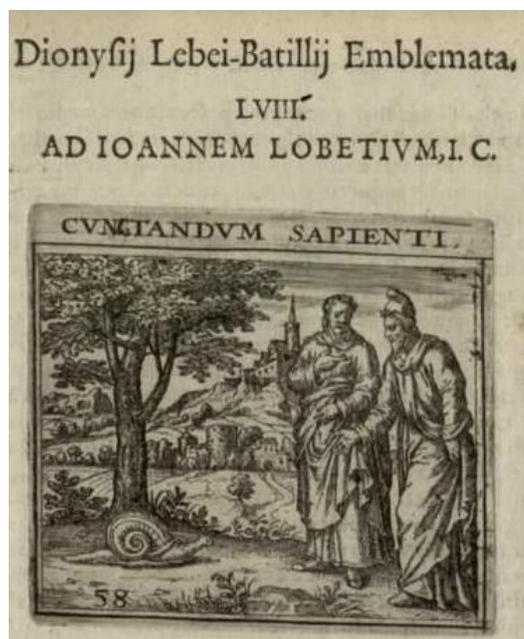


Abb. 45: Jean-Jacques Boissard: Gelehrte mit Schnecke, Kupferstich, 1596, in: Denis Lebey de Batilly: Emblemata, Frankfurt am Main 1596, S. 123.



Abb. 46: Matthäus Merian d.Ä.: Kanstatt. MVNDI GRATIA, um 1624, 120x164 mm, Radierung; in: *Novae regionum aliquot amaenissimarum*, Straßburg: Aubry 1624, fol. 39.

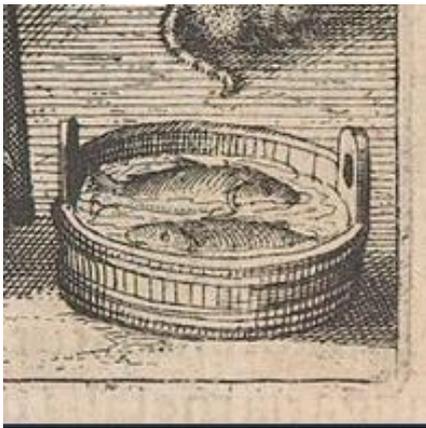


Abb. 47: Matthäus Merian d.Ä.: Atalanta Fugiens Emblem XXII (Detail), Radierung, in: Michael Maier: *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1617, S. 97.



Abb. 48: Medaillon mit Mann und Wappen, Federzeichnung und Wasserfarbe, 17./18. Jh., in: *Stiftsbibliothek Admont, Codex Admontensis 829*, fol. 8 v.



Abb. 49: Lamspring Figur II, Federzeichnung und Wasserfarbe, 17./18. Jh., in: *Stiftsbibliothek Admont, Codex Admontensis 829*, fol. 35 r.

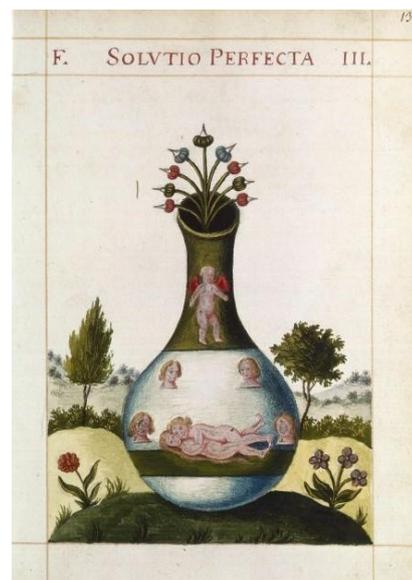


Abb. 50: Donum Dei Figur III, Wasserfarbe, 17. Jh., in: *Donum Dei* (Bibliothèque L'Arsenal Paris, MS. 975), S. 13.

10. Abbildungsverzeichnis

Anm.: Bei den Abbildungen 1 bis 18 handelt es sich um von der Autorin angefertigte Fotografien.

Abb. 1: Matthäus Merian d.Ä.: Titelbild des Buch Lamspring, 101 x 103 mm, Radierung,
in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 83.

Abb. 2: Matthäus Merian d.Ä.: Wappen des Lamspring, Radierung,
in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 85.

Abb. 3: Seitengestaltung der Druckausgabe, mit Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur I,
100 x 102 mm, Radierung,
in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 88 f.

Abb. 4: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur II, 101 x 102 mm, Radierung,
in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 91.

Abb. 5: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur III, 100 x 101 mm, Radierung,
in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 93.

Abb. 6: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur IV, 101 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 95.

Abb. 7: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur V, 100 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 97.

Abb. 8: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur VI, 100 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 99.

Abb. 9: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur VII, 100 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 101.

Abb. 10: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur VIII, 100 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 103.

Abb. 11: Matthäus Merian d.Ä.: Lamspring Figur IX, 99 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 105.

Abb. 12: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur X, 100 x 101, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 107.

Abb. 13: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur XI, 99 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 109.

Abb. 14: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur XII, 100 x 103 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 111.

Abb. 15: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur XIII, 100 x 103 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 113.

Abb. 16: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur XIV, 100 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 115.

Abb. 17: Matthäus Merian d.Ä.: Lambspring Figur XV, 101 x 102 mm, Radierung,

in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*,
hrsg. von Hermannus Condeesyanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625
(Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 117.

Abb. 18: Zeichnung nach (?) Merians Lambspring Figur XV, undatiert, Sepiazeichnung,
Pharmaziemuseum der Universität Basel, Fotografie: Katja Lehnert.

Abb. 19: Lambspring Figur III, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe,

in: Lambspring, Johannes: [Alchemistisches Lehrgedicht]. [S.l.], 1556. Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-6275> / Public Domain Mark,

fol. 5r.: <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/127726> [15.08.19].

Abb. 20: Lambspring Figur II, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe,

in: Lambspring, Johannes: [Alchemistisches Lehrgedicht]. [S.l.], 1556. Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-6275> / Public Domain Mark,

fol. 4r.: <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/127724> [15.08.19].

Abb. 21: Lambspring Figur II, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung,

in: Alchemistische Sammelschrift (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, URI: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752>), Straßburg 1578/1588, 

fol. 53 v.: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19].

Abb. 22: Lambspring Figur II, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø 117 mm, lavierte Zeichnung,

in: Gedicht und Notizen über die Alchemie, Buch Lambspring (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, Seitenmaße 328 x 195 mm, <http://data.onb.ac.at/rec/AC13945110>),

fol. 2 r.:

http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE [05.09.19].

Abb. 23: Lambspring Figur II, um 1570-1610, Federzeichnung,

in: Alchemistisches Handbuch (Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4, Seitenmaße 155 x 100 mm),

S. 196: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/393/> [30.08.19].

Abb. 24: Lambspring Figur II, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung,

in: Nicolaus Maius, *Lamspring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, Handschrift M I 92, Seitenmaße 190 x 160 mm, )

fol. 13 r.: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MI92/13r.jpg> [25.08.19].

Abb. 25: Matthäus Merian d.Ä.: Atalanta fugiens Emblem XXV, 1617, Radierung,

in: Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incisis, adiectisque sententiis, [...].*

Oppenheimii: ex typographia Hieronymi Galleri, sumptibus Ioh. Theodori de Bry, 1617.

Stiftung der Werke von C.G. Jung, Zürich, online, <https://doi.org/10.3931/e-rara-7300> / Public Domain Mark,

S. 109: <https://www.e-rara.ch/cgj/content/pageview/1906088> [03.11.19].

Abb. 26: Ausschnitt aus: Matthäus Merian d.Ä.: Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten, 1615, 116 x 164 cm, kolorierte Federzeichnung auf Papier (später auf Leinwand aufgezogen), Historisches Museum Basel, Inv. 1880.201, ©Historisches Museum Basel, Peter Portner,

<https://www.hmb.ch/museen/sammlungsobjekte/einzelansicht/s/vogelschaubild-der-stadt-basel-von-nordosten-1/> [02.11.19].

Abb. 27: Lambspring Figur IX, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe,

in: Lambspring, Johannes: [Alchemistisches Lehrgedicht]. [S.l.], 1556. Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-6275> / Public Domain Mark,

fol. 11 r.: <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/127738> [15.08.19].

Abb. 28: Lambspring Figur IX, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung,

in: Alchemistische Sammelschrift (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, URI: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752>), Straßburg 1578/1588, ,

fol. 60 v.: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19].

Abb. 29: Lambspring Figur IX, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø 117 mm, lavierte Zeichnung,

in: Gedicht und Notizen über die Alchemie, Buch Lambspring (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, Seitenmaße 328 x 195 mm, <http://data.onb.ac.at/rec/AC13945110>),

fol. 5 v.:

http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE [05.09.19].

Abb. 30: Lambspring Figur IX, um 1570-1610, Federzeichnung,

in: Alchemisches Handbuch (Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4, Seitenmaße 155 x 100 mm),

S. 199: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/400/> [30.08.19].

Abb. 31: Lambspring Figur IX, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung,

in: Nicolaus Maius, *Lambspring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, Handschrift M I 92, Seitenmaße 190 x 160 mm, )

fol. 34 r.: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MI92/34r.jpg> [25.08.19].

Abb. 32: Lambspring Figur X, 1556, Zeichnung und Wasserfarbe,

in: Lambspring, Johannes: [Alchemistisches Lehrgedicht]. [S.l.], 1556. Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-6275> / Public Domain Mark,

fol. 12 r.: <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/127740> [15.08.19].

Abb. 33: Lambspring Figur X, 1579, 97 x 107 mm, lavierte Zeichnung,

in: Alchemistische Sammelschrift (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752, URI: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752>), Straßburg 1578/1588, ,

fol. 61 v.: <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19].

Abb. 34: Lambspring Figur X, 2. Hälfte des 16. Jh., Ø 117 mm, lavierte Zeichnung,

in: Gedicht und Notizen über die Alchemie, Buch Lambspring (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102, Seitenmaße 328 x 195 mm, <http://data.onb.ac.at/rec/AC13945110>),

fol. 6 r.:

http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE [05.09.19].

Abb. 35: Lambspring Figur X, um 1570-1610, Federzeichnung,

in: Alchemisches Handbuch (Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4, Seitenmaße 155 x 100 mm),

S. 200: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/401/> [30.08.19].

Abb. 36: Lambspring Figur X, 1607, Ø 105 mm, lavierte Zeichnung,

in: Nicolaus Maius, *Lambspring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, Handschrift M I 92, Seitenmaße 190 x 160 mm, )

fol. 37 r.: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MI92/37r.jpg> [25.08.19].

Abb. 37: Federzeichnung mit Salamander (Detail),

in: Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, 1300-1349 (British Library, Harley MS 273),

fol. 74 r.: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_273_f074r [02.11.19].

Abb. 38: Salamander, 1486, Holzschnitt,

in: Breydenbach, Bernhard von: *Peregrinatio in terram sanctam*. Mainz: Erhard Reuwich [mit den Typen Peter Schöffers], 11. Februar 1486. Zentralbibliothek Zürich, Rb 51, <https://doi.org/10.3931/e-rara-69802> / Public Domain Mark,

S. 254: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/18835061> [20.10.19].

Abb. 39: Salamander, 1560, Radierung,

in: Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum [...]*, Zürich: C. Froschoverus 1560 (ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9734: 3, <https://doi.org/10.3931/e-rara-10550> / Public Domain Mark),

S. 119: <https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/3159798> [10.11.19].

Abb. 40: Adriaen Collaert (nach Maerten de Vos): Salamander, Ausschnitt aus dem Titelblatt der Serie *Septem Planetae*, Radierung, 1581, 288 × 202 mm, Rijksmuseum Amsterdam (Objektnr. RP-P-OB-9204), Public Domain,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.96914> [10.11.19].

Abb. 41: Matthäus Merian d.Ä.: *Atalanta fugiens* Emblem XXIX, 1617, Radierung,

in: Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incisis, adiectisque sententiis, [...]. Oppenheimii: ex typographia Hieronymi Galleri, sumptibus Ioh. Theodori de Bry*, 1617. Stiftung der Werke von C.G. Jung, Zürich, online, <https://doi.org/10.3931/e-rara-7300> / Public Domain Mark,

S. 109: <https://www.e-rara.ch/cgj/content/pageview/1906104> [09.10.19].

Abb. 42: Imprese des französischen Königs Franz I., 1551, Kupferstich,

in: Paradin, Claude, *Devises heroiques*, Lyon: J. de Tournes / G. Gazeau 1551,

S. 17: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm815-b1r> [09.11.19].

Abb. 43: Imprese des Königs Johann von Aragón, 1619, Kupferstich,

in: Neugebauer, Salomon, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1619,

S. 119: <http://diglib.hab.de/drucke/405-quod-2s/start.htm?image=00135> [09.11.19].

Abb. 44: Aegidius Sadeler: Roger Bacon mit Salamander, 1609, Radierung,

Ausschnitt aus dem Titelkupfer von Oswald Croll, *Basilica chymica*, Frankfurt am Main: Marnius & Aubrius 1609 (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4 Phys 39A, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11221202-9),

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11221202?page=5> [09.11.19].

Abb. 45: Jean-Jacques Boissard: Gelehrte mit Schnecke, 1596, Kupferstich (gestochen von Theodor de Bry),

in: Denis Lebey de Batilly, *Emblemata*, Frankfurt am Main 1596,

S. 129: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/viewer/templates/viewimage.php?bandnummer=bsb00022593&pimage=00123&v=100> [02.11.19].

Abb. 46: Matthäus Merian d.Ä.: Kanstatt. MVNDI GRATIA, um 1624, 120x164 mm, Radierung,

in: *Novae regionum aliquot amaenissimarum delineationes. Ex naturali locorum. Positu de sumptae, et aeri incisae. Per Mattheum Merianum Basiliensem. Anno 1624. Peter Aubry Excudit Argent*, Straßburg: Peter Aubry 1624,

fol. 39:

https://ia800203.us.archive.org/19/items/gri_33125005968249/gri_33125005968249.pdf [04.07.23].

Abb. 47: Matthäus Merian d.Ä.: Atalanta fugiens Emblem XXII (Ausschnitt), 1617, Radierung,

in: Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incis, adiectisque sententiis, [...]. Oppenheimii: ex typographia Hieronymi Galleri, sumptibus Ioh. Theodori de Bry*, 1617. Stiftung der Werke von C.G. Jung, Zürich, online, <https://doi.org/10.3931/e-rara-7300> / Public Domain Mark,

S. 97: <https://www.e-rara.ch/cgj/content/pageview/1906076> [09.10.19].

Abb. 48: Medaillon mit Mann und Wappen, Federzeichnung und Wasserfarbe, 17./18. Jh.,

in: Stiftsbibliothek Admont, Codex Admontensis 829, fol. 8 v.

Abb. 49: Lambspring Figur II, Federzeichnung und Wasserfarbe, 17./18. Jh.,
in: Buch Lambspring (Stiftsbibliothek Admont, Codex Admontensis 829), fol. 35 r.

Abb. 50: Donum Dei Figur III, Wasserfarbe, 17. Jh.,
in: *Donum Dei* (Bibliothèque L'Arsenal Paris, MS. 975),
fol. 13: https://www.alchemywebsite.com/images/Donum_Dei_Arsenal03.jpg [20.08.19].

Abbildungsnachweis

Abb.1–17: © Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M.

Abb. 18: © Pharmaziemuseum der Universität Basel

Abb. 19; 20; 25; 27; 32; 38; 39; 41; 47: © Zentralbibliothek Zürich

Abb. 21; 28; 33: © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Abb. 22; 29; 34: © Österreichische Nationalbibliothek Wien

Abb. 23; 30; 35: © Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche
Bibliothek der Stadt Kassel

Abb. 24; 31; 36: © Universitätsbibliothek Salzburg

Abb. 26: © Historisches Museum Basel, Peter Portner

Abb. 37: © British Library

Abb. 40: © Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 42: © University of Glasgow

Abb. 43: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Abb. 44: © Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Abb. 45: © Bayerische Staatsbibliothek München

Abb. 46: © Getty Research Institute

Abb. 48; 49: © Stiftsbibliothek Admont

Abb. 50: zit. nach https://www.alchemywebsite.com/images/Donum_Dei_Arsenal03.jpg

11. Quellenverzeichnis

Buch Lambspring

Lambspring. das ist: Ein herrlicher Teutscher Tractat vom Philosophischen Steine / welchen für jahren ein adelicher Teutscher Philosophus so Lampert Spring geheißten / mit schönen figuren beschrieben hat, in: *Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein*, hrsg. von Johannes Rhenanus, Frankfurt am Main: Lucas Jennis 1625 (Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 8°P.194.6015), S. 83-117.

Lambspring, 1556 (Zentralbibliothek Zürich, Ms P 2177), <https://www.e-manuscripta.ch/doi/10.7891/e-manuscripta-6275> [15.08.19].

Lambspring, 1579, in: *Alchemistische Sammelschrift* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 16752), Straßburg 1578/1588, <http://dlib.gnm.de/item/Hs16752/html> [29.08.19], S. 108-140.

Lambspring, 2. Hälfte des 16. Jh. (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10102), http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2762708&order=1&view=SINGLE [05.09.19].

Lambspring, in: *Alchemisches Handbuch*, um 1570-1610 (Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. Chem. 11 [4]), <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1448883442932/1/> [30.08.19], S. 194-203.

Lambspring, 17./18.Jh. (Stiftsbibliothek Admont, Cod. 829), <https://cdm.csbsju.edu/digital/collection/HMMLClrMicr/search/searchterm/9851/field/source/mode/exact/conn/and/order/title> [05.10.19].

Nicolaus Maius, *Lambspring. Nobilis Germani, et Philosophi antiqui Libellus, De Lapide Philosophico*, 1607 (Universitätsbibliothek Salzburg, M I 92), <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MI92/mI92digi.htm> [25.08.19].

Weitere Quellen

Albertus Magnus, *De animalibus*, hrsg. v. Hermann Stadler, Münster 1916–1920, Band 2.

Augustinus von Hippo, Philip Schaff (Hrsg.), *St. Augustine's City of God and Christian Doctrine (in English and Latin)*, <https://ccel.org/ccel/schaff/npnf102/npnf102>. [22.10.19].

Caius Plinius Secundus, *Naturalis Historiae, Liber VII*, in: *Caii Plinii Secundi Historiae Naturalis Libri XXXVII*, hrsg. v. Jean Hardouin, Biponti (Zweibrücken) 1783, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/schopenhauer/content/pageview/7921159> [22.10.19].

Die vffgehnde Morgenrödte, in: *Alchemistische und Astronomische Schriften*, Bl. 1-50, um 1420 (Staatsbibliothek Berlin, MS. Germ. qu. 848).

Dyas chymica tripartita, das ist, Sechs herzliche deutsche philosophische Tractätlein, hrsg. von Johannes Rhenanus, Frankfurt am Main 1625, <https://archive.org/details/dyaschymicatripa00gras/> [22.10.19].

Gessner, Conrad, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1560, S. 119, <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-10550> [05.11.19].

Juvenal and Persius, hrsg. u. übers. von Susanna Morton Braund, Cambridge 2014, https://www-loebclassics-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/view/juvenal-satires/2004/pb_LCL091.315.xml [29.10.19].

Maier, Michael, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis & intellectui, [...]*, Oppenheim 1617, <https://www.e-rara.ch/cgj/content/titleinfo/1905969> [02.19.19].

Mylius, Johann Daniel, Anleitung zur Herstellung eines *Elixir(s) aus des Lambspringks Figuren*, Brief an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, 1623, 2° Ms. chem. 19[3 der Universitätsbibliothek Kassel, fol. 259:125r-261:126r, <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1381745635760/259/> [09.11.19].

Neugebauer, Salomon, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Frankfurt am Main 1619, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/58926/139/0/> [09.11.19].

Paradin, Claude, *Devises heroiques*, Lyon 1551,

<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm815-b1r> [09.11.19].

Ders., *Devises heroiques*, 2., erweiterte Auflage, Lyon 1557,

<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm816-p216> [09.11.19].

Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour, suivi de la response de la dame*, 13. Jh., hrsg. v. C. Hippeau, Paris 1809.

12. Literaturverzeichnis

Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998.

Augustyn, Wolfgang, *Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland*, in: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, hrsg. von Gerd Dicke und Klaus Grubenmüller, Wiesbaden 2003, S. 5-47.

Ausst. Kat. *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9. - 7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993 - 13.2.1994) ... zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren*, hrsg. von Wilhelm Bingsohn, Frankfurt am Main 1993.

Ausst. Kat. *Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Diözesanmuseum Freising, 20. Mai bis 21. Oktober 2001, hrsg. von Sebastian Anneser u.a.

Buntz, Herwig, *Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1969.

Burlinson, Christopher, *Manuscript and Print 1500–1700*, 2016,
<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-86> [10.11.19].

Dicke, Gerd / Grubenmüller, Klaus (Hrsg.), *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, Wiesbaden 2003

Fierz, Heinrich-Karl, *The Lambspring figures*, in: *The well-tended Tree. Essays into the Spirit of our Time*, hrsg. von Hilde Kirsch u.a., New York 1971, S. 143-158.

Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters / begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgef. von Norbert H. Ott, Bd. 1.1, Lieferung 1-5, OH „Alchemie – Alexander der Große“ in Lieferung 2, München 199.

Laube, Stefan, *Bilder aus der Phirole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie*, in: Ausst.kat. *Goldenes Wissen. Die Alchemie, Substanzen, Synthesen, Symbolik* [Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Bibliotheca Augusta: Augusteerhalle, Schatzkammer, Kabinett) vom 31. August 2014 bis zum 22. Februar 2015], hrsg. von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube, S. 73-86.

Lederer, Thomas, *Der Kölner Kurfürst Herzog Ernst von Bayern (1554-1612) und sein Rat Johann Grasse (um 1560 - 1618) als Alchemiker der frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Paracelsismus* (Diss.), Heidelberg 1992.

Limbeck, Sven, *Alchemische Literatur zwischen Handschrift und Buchdruck. Mediengeschichtliche Beobachtungen zur Überlieferung der Alchemie*, in: Ausst.kat. *Goldenes Wissen. Die Alchemie, Substanzen, Synthesen, Symbolik* [Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Bibliotheca Augusta: Augusteerhalle, Schatzkammer, Kabinett) vom 31. August 2014 bis zum 22. Februar 2015], hrsg. von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube, S. 43-54.

McCulloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Valencia 1960.

McKitterick, David, *Print, Manuscript and the Search for Order 1450–1830*, Cambridge 2003.

Neugebauer, Rosamunde, *Die alchemistische Buchillustration Merians*, in: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9. - 7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993 - 13.2.1994) ... zum 400. Geburtstag des hochberühmten*

Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren, hrsg. von Wilhelm Bingsohn, Frankfurt am Main 1993, S. 294-311.

Ott, Norbert H., *Alchemie. Alchemistische Sammlungen. Handschrift Nr. 2.4.25*, in: *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH)*, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfeld, Band 1, München 1991,
<http://kdiH.badw.de/datenbank/handschrift/2/4/25>; zuletzt geändert am 02.07.2018 [02.10.19].

Palla, Rudi, *Verschwundene Arbeit. Ein Thesaurus der untergegangenen Berufe*, Frankfurt am Main u.a. 1995.

Putscher, Marielene, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1975.

Dies., *Das Bild der Welt zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Alchemie und Kosmographie in den Bildern von Johann Theodor de Bry (1561-1623) und Matthäus Merian (1593-1650)*, in: *Gelehrte Bücher vom Humanismus bis zur Gegenwart*, hrsg. von Bernhard Fabian und Paul Raabe, Wiesbaden 1983, S. 17-50.

Roob, Alexander, *Alchemie und Mystik. Das hermetische Museum*, Köln u.a. 1996.

Soltek, Stefan, *Matthaeus Merian – Verleger seiner Zeit*, in: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9. - 7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (28.11.1993 - 13.2.1994) ... zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren*, hrsg. von Wilhelm Bingsohn, Frankfurt am Main 1993, S. 276-282.

Telle, Joachim, *Lamspring*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 5, 2., neu bearbeitete Auflage, Berlin u.a.O. 1985, Sp. 524-530.

Ders., *Alchemiker im frühneuzeitlichen Kassel - Partisanen der Wissenschaftlichen Revolution oder Repräsentanten menschlicher Narrheit?*, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte (ZHG)*, 116 (2011), S. 71-91.

Trenczak, Edith, *Lucas Jennis als Verleger alchemistischer Bildertraktate*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* (1965), S. 324 – 337.

Völlnagel, Jörg, *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012.

Wels, Volkhard, *Alphidius und Lamspring um 1600. Verrätselungen in der frühneuzeitlichen (Al)Chemie in religionshistorischem Kontext*, in: *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jutta Eming und Volkhard Wels, Wiesbaden 2021.

Wüthrich, Lucas Heinrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae. Band II. Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen*, Basel 1972.

Ders., *Matthäus Merian der Ältere. Eine Biographie*, Hamburg 2007.