

Geheimnisvolle Fusionen: Kunst und Alchemie

Sven Dupré (Hg.) **Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century.** (Archimedes, Bd. 37). Berlin, Springer-Verlag 2014. 213 S., 34 Farb- u. 47 s/w Abb. ISBN 978-3-319-05064-5. € 106,99

Sven Dupré/Dedo von Kerssenbrock-Krosigk/Beat Wismer (Hgg.) **Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung.** Kat. zur Ausstellung im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 5. April bis 10. August 2014. München, Hirmer Verlag 2014. 280 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-2198-8. € 39,90

Petra Feuerstein-Herz/Stefan Laube (Hgg.) **Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik.** Kat. zur Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 31. August 2014 bis 26. April 2015. Wiesbaden, Harrassowitz 2014. 392 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-447-10251-3. € 39,80

Jörg Vollnagel
Alchemie. Die königliche Kunst.
München, Hirmer Verlag 2012.
260 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-3-7774-6071-0. € 29,90

Jahrhundert, in denen neben der Entschlüsselung von Bildformeln für alchemische Transformationsprozesse auch immer wieder die Frage nach der Auf- oder Abwertung der Alchemie in künstlerischen Zeugnissen im Vordergrund stand (etwa in Darstellungen von Alchemisten-Werkstätten), richtet sich das kunsthistorische Interesse jetzt zunehmend – auch infolge einer wissenschaftsgeschichtlichen Neubestimmung der Alchemie – auf kunsttechnologische Fragestellungen wie auf die Frage nach künstlerischem Forschen und Wissen (Pamela Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004). In jüngerer Zeit wurde intensiv untersucht, auf welche Weise Künstler naturphilosophische Debatten und Diskurse aufgegriffen haben – bis hin zu der Entwicklung völlig neuer Kunstgattungen wie im Fall der *sottobosco*-Malerei –, um alchemische Konzepte für künstlerische Kategorien wie Mimesis oder Lebendigkeit fruchtbar zu machen (Karin Leonhard, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013). Gleiches gilt für die Kunsttheorie mit ihrer Beschreibung und Bewertung künstlerischen Schaffens (z.B. Thijs Weststeijn, ‚Painting’s Enchanting Poison‘. Artistic Efficacy and the Transfer of Spirits, in: Christine Göttler/Wolfgang Neuber [Hgg.], *Spirits Unseen. The representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden 2008, 141–178). Als Fazit einer übergreifenden Gesamtdarstellung der Wissenschaftsgeschichte der Alchemie seit dem 18. Jahrhundert formulierten Lawrence M. Principe und William R. Newman das Postulat, die Untersuchung des weiten Felds der Alchemie, die Vielzahl ihrer Definitionen, Konzepte und Zielsetzungen methodisch nicht mehr im Sinne einer monolithischen Behandlung ihrer Entwicklungsgeschichte anzugehen als vielmehr mit Blick auf ihr dynamisches Verhältnis zu anderen Wissensbereichen (Some Problems with the Historiography

Spätestens seit Vasari wurden die Künste mit der Alchemie in Verbindung gebracht und einzelne Künstler wie etwa Jan van Eyck oder Parmigianino als Alchemisten diskutiert. Nach einem deutlichen Übergewicht ikonografischer Arbeiten im 20.

of Alchemy, in: Anthony Grafton/William R. Newman [Hgg.], *Secrets of Nature*, Cambridge/London 2001, 384–432).

KUNST IM LABOR

Einige der hier zu besprechenden Publikationen sind aus Gemeinschaftsprojekten von Wissenschaftsgeschichte und Kunstwissenschaft zur Frage nach der Interdependenz zwischen den Künsten und der Alchemie hervorgegangen. So fasst der Sammelband *Laboratories of Art* die Ergebnisse eines im Herbst 2013 abgehaltenen Kolloquiums der Berliner Forschergruppe *Art and Knowledge in Pre-modern Europe* am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte zusammen. Dieses Kolloquium zu Wechselwirkungen von alchemischen Laboratorien und Künstlerwerkstätten diente auch der Vorbereitung der im Frühjahr 2014 eröffneten Ausstellung *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung* im Düsseldorfer Museum Kunstpalast, die von der Forschergruppe mitgestaltet wurde. Anhand der *Allegorie des Feuers* Adriaen van Utrechts von ca. 1636 (*Abb. 1*) plädiert ihr Leiter Sven Dupré für einen Zusammenhang zwischen kunsthandwerklichen Verfahren aus dem Bereich der Feuerkünste, also der Gold- und Silberschmiedekunst, Glas- und Porzellanherstellung, und vormodernen Laboratorien – ein Terminus, der im 15. und 16. Jahrhundert allein Orten, an denen chemische Operationen vollzogen wurden, vorbehalten war. Abgesehen von einer innerbildlich suggerierten Verbindung von frühneuzeitlichen Luxusprodukten mit der Werkstatt sei zu fragen, welche epistemischen Austauschprozesse sich zwischen kunsthandwerklichen Produktionsstätten und alchemischen Laboratorien beobachten lassen (VII/IX).

In welchem Maße und in welcher Form traten Künstlerwerkstatt und Laboratorium als Orte des Austauschs und der Erprobung von Materialien, Werkzeugen und Instrumenten, Rezepten und (Kunst-)Technologien hervor? Waren sie Schnittstellen für die Verquickung von Wissenschaftskulturen („scholarly cultures“) und kunsthandwerklichen Kulturen („artisanal cultures“), d. h. von Buchwissen und handwerklichem Wissen (XVII)?

Durch das zunehmende Eindringen von alchemischem Buchwissen und Gelehrten Diskursen in Werkstätten und Laboratorien der frühen Neuzeit, so die leitende These des Sammelbandes, bildete sich die Figur des Kunsthandwerker-Gelehrten oder Künstler-Wissenschaftlers aus, der in persona Wissens- und Kenntnisaustausch zwischen den beiden Künsten verkörperte und beförderte. Den Auftakt im Sammelband bildet der Beitrag von Matteo Martelli, der die Ursprünge der Alchemie – zunächst als Färbewegang verschiedener Materialien verstanden – in den hellenistischen ägyptischen Kunsthandwerkstätten analysiert und den verschiedenen Definitionen und deren Eingrenzungen und Ausweitungen in der byzantinischen Rezeption bis zu den Rezeptbüchern des Mittelalters nachgeht. Erstmals wird hier ein Auszug aus Zosimus' Offenbarung der Alchemie aus einem syrischen Manuskript (Cambridge University Library, Mm. 6.29, fol. 49r–50r) publiziert. Den meisten Raum nehmen in dem chronologisch geordneten Band jedoch Essays zum 16. und 17. Jahrhundert ein.

Hier überzeugen gerade Beiträge, deren Analysen sich eng an neu erschlossenem Quellenmaterial orientieren: Sylvie Nevens dichte Quellenanalyse von insgesamt 40 im Appendix der Publikation aufgeführten Manuskripten aus dem 14. bis 16. Jahrhundert ergibt, dass sowohl alchemistisches als auch kunsthandwerkliches Wissen im Genre des Rezeptbuchs fixiert wurde. In verschiedenen Fällen waren alchemische Traktate Rezeptbüchern aus Werkstätten von Künstlern beigegeben. Dieser Befund belegt jedoch noch keine engen Austauschprozesse zwischen künstlerischen und Gelehrtenkulturen, im Gegenteil: Alchemiker und Künstler verfolgten mit den Rezeptbüchern ganz unterschiedliche Interessen. Während die Künstler in Transformationsprozessen das physikalische Verhalten der Stoffe beobachteten, konzentrierten sich die Alchemiker auf die fundamentalen Veränderungen der Materie. Bei den Rezeptbüchern der Künstler ging es primär um die Umsetzung der theoretischen Kenntnisse in die Praxis; häufig sind dort Alternativen zu seltenen Materialien angegeben. Auch enthielten sie nur

die wichtigsten Informationen im von der Autorin so genannten „Kurzrezept“, während alchemische Rezepte durch eine sorgsam gewählte, metaphor- und symbolreiche Sprache als „Vollrezept“ wesentlich ausführlicher formuliert waren. Für ein elitäres Publikum konzipiert, wurden verwendete Werkstoffe in den Rezepten stets in Verhältnis und Proportion zueinander angegeben, die nicht unbedingt der experimentellen Praxis entsprechen mussten. Das Ziel war es, mit dem Rezeptbuch *experientia* zu vermitteln, um die *theorica* unter Beweis zu stellen.

GOTTGLEICH DIE NATUR ÜBERBIETEN UND DEN STAAT BEHERRSCHEN

Den Ausgangspunkt für die Frage nach möglichen Interdependenzen zwischen alchemischen und naturphilosophischen Diskursen, Kunsthandwerk und Kunsttechnik bietet für Henrike Haug die Verarbeitung eines Handsteins aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien: ein Pokal aus Kokosnuss, der im Innern eine künstliche Berglandschaft, zusammengesetzt aus verschiedenen Erzen und Halbedelsteinen, birgt. Er stammt vermutlich aus einer der bedeutendsten Minenregionen im frühmodernen Europa, St. Joachimsthal im Erzgebirge. Auch wenn sich dort keine Goldschmiedezentren in der Größe von Augsburg oder Nürnberg ausbildeten, so gelang es doch einzelnen der dortigen Goldschmiede, wie Haug bereits an anderer Stelle herausarbeitet hat, sich jenseits des Erzgebirges einen Namen zu machen und prominente Auftraggeber wie etwa Kaiser Maximilian II. zu gewinnen (vgl. „Wunderbare Geweche“. Bergbau und Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert, in: *kritische berichte* 40, 2012/3, 49–64).

Die Kenntnis der Goldschmiede von naturphilosophischen Theorien zu Prinzipien und Ursachen der Metallogenese kann Haug anhand der vorlesungsartigen Predigten des in St. Joachimsthal amtierenden Pfarrers und Freundes von Georg Agricola, Johannes Mathesius, aufzeigen. Die Goldschmiede rezipierten naturphilosophische Konzepte, entwickelten sie aber auch selbst am Objekt. So wird hier der schöpferische Akt des Künstlers und Kunsthandwerkers mit der natürli-

chen Schöpfung des göttlichen *artifex* verglichen. Goldschmied und Metallarbeiter, Alchemiker wie auch der ‚Natur‘ steht dieselbe Ur-Materie zur Verfügung.

Auch Lawrence M. Principe fragt nach persönlichen Kontakten in Künstler-Gelehrten-Netzwerken in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, England und Frankreich, zu denen die erfolgreiche Goldschmiedefamilie Grill, insbesondere die Brüder Andries und Anthoni Grill, gehört. Letzterer verkörperte geradezu exemplarisch den Künstler-Wissenschaftler: Er unterhielt in Amsterdam und später Stockholm alchemische Laboratorien, in denen nicht nur zeitweilig 16 Assistenten an der Herstellung von Gold und Silber oder der von ihm entwickelten Bleiglätte arbeiteten, sondern in denen auch unter Beteiligung des Chemikers Johann Moriaen Versuche zur Extraktion von Silber aus Zinn unternommen wurden. Grill entwickelte eigene Protokollverfahren für seinen Werkstattbetrieb und überprüfte die Validität chemischer Prozesse unter anderem durch ein von Johann Rudolf Glauber entwickeltes Verfahren. In Paris, wo Grills Forschungen diskutiert wurden, bildeten sich Alchemiker-Netzwerke um den Abbé Bourdelot, denen ebenfalls Gold- und Silberschmiede angehörten. Die Grenzen zwischen Kunsthandwerk und Naturphilosophie im 17. Jahrhundert, so Principes Fazit, waren erstaunlich unscharf, und die alchemisch-naturphilosophische *Res publica litterarum* unterlag kaum sozialen Beschränkungen.

Obwohl (macht)politische Motivationen der Förderung von Alchemikern nicht im Zentrum des Sammelbandes stehen, wird dennoch in einigen Beiträgen auf die idealen Rahmenbedingungen für alchemische Praktiken an den frühneuzeitlichen Höfen hingewiesen. Neben bisher weniger bekannten Schauplätzen wie Stockholm werden prominente wie Florenz und Dresden vorgestellt. Fanny Kieffer unterstreicht in ihrem Beitrag einmal mehr das (bereits von Valentina Conticelli im Ausstellungskatalog zu der Florentiner Ausstellung *Alchemia e le arti*, Uffizien, 15.12.2012–



Abb. 1 Adriaen van Utrecht, Allegorie des Feuers, 1636. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst.kat. Kunst und Alchemie 2014, S. 135)

3.2.2013 hervorgehobene) politische und ökonomische Kalkül, das hinter der *fonderia* in den Uffizien stand. In den Werkstätten des Casino di San Marco, so arbeitet Kieffer in der vergleichenden Analyse heraus, wurde dagegen eher geforscht und experimentiert. Als Ausdruck ‚wissenschaftlichen Interesses‘ kann neben der Einrichtung einer Fachbibliothek die Handschrift *Apparato della Fonderia dell’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Don Antonio* (auf dem dazu gedruckten Frontispiz ist die Jahreszahl 1604 angegeben) gelten, ein aus Rezepten bestehendes Kompendium, das Kieffer erstmalig überzeugend in das erste Herrschaftsjahr Ferdinando de’ Medici auf 1588 datiert (113).

Die von Francesco I. de’ Medici betriebene Zusammenführung verschiedener Werkstätten mit der *fonderia* sollte hingegen nicht nur die Verwendung von teuren Materialien und Werkzeugen, sondern auch die Ausgaben für die dort arbeitenden Künstler und (Kunst-)Handwerker reduzieren. Seltene Materialien wurden in Eigenproduktion hergestellt, um ihren kostenaufwendigen Import zu umgehen. Das Ziel der Produktion auf „in-

dustriellem Niveau“ (115) lag unter anderem in der Erzeugung staatseigener Produkte als Werbeträger ‚toskanischer‘ Kunstfertigkeit.

Morgan Wesley beschließt den Band mit einem Vergleich der Laborpraxis des Engländers John Dwight mit der des schlesischen Naturphilosophen Ehrenfried Walther von Tschirnhaus. Beide erforschten ungefähr zeitgleich fernöstliche Technologien der Porzellanherstellung. Erst nachdem die Porzellanproduktion den Feuerkünstn zugerechnet wurde und durch den Kontakt des Handwerks mit experimentellen, von Chemikern und Alchemikern entwickelten Technologien, wie in diesem Fall der Thermoanalyse, konnte Tschirnhaus in seinen Produkten die gleichen physikalischen Qualitäten wie die fernöstlichen Porzellans erreichen. Sein Produkt war äußerlich in Transparenz und weißer Farbe nahezu mit diesem identisch. In Europa wurden demnach mit anderen Mitteln als in Japan und China die gleichen Ergebnisse erzielt, ohne dass es einen Kulturtrans-

fer gegeben hätte. Nur kurz streift Wesley zu Beginn seiner Ausführungen die politischen Funktionen der Alchemie an den frühneuzeitlichen Höfen: Nicht nur seien die in seinem Beitrag im Vordergrund stehenden Techniken der „chymischen“ Tradition am Hof Augusts II. des Starken übernommen worden, sondern auch die Terminologie der Porzellanherstellung als eines *arcanum*. Dieser Begriff findet sich in Hofakten und Korrespondenzen in Bezug auf das Geheimnis der Porzellanherstellung, die den ökonomischen Interessen des Landesvaters und dem erhofften wissenschaftlichen Fortschritt und somit der Überlegenheitsdemonstration gegenüber anderen Höfen in idealer Weise entsprach; die Produzenten von Porzellan heißen in den Quellen dementsprechend „Arkanisten“. Der Terminus sei jedoch, so Wesley, noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts an die Transmutationsalchemie und die Suche nach dem Stein der Weisen gebunden, wie sich auch anhand des Goldschmieds Anthoni Grill und des Naturphilosophen Ehrenfried Walter von Tschirnhaus belegen lässt – der eine ein Künstler, der alchemische Studien betreibt, der andere ein Naturphilosoph, dem es gelingt, jenseits von Ausbildung und Zunftbindung Porzellan herzustellen.

EINE ERSTE GESAMTSCHAU

Insgesamt zeichnet sich der Band durch präzise Mikrostudien, die Erschließung neuer Quellenmaterials und Begriffsklärungen zum Verständnis der Alchemie aus. Hiervon profitierte die Düsseldorfer Ausstellung. Die 250 gezeigten Werke waren chronologisch in zwei große, räumlich voneinander getrennte Sektionen, „Vormoderne“ und „Moderne“, unterteilt und etwas schematisch einander gegenübergestellt: So war die „finstere“, „geheimniskrämerisch“ laborierende Zeit vor der Aufklärung in dunkles Grau gehüllt, während die „aufgeklärte“ Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in strahlend weiß getünchten *white cubes* präsentiert wurde. Es wäre zu überlegen, ob sich die esoterische Vereinnahmung der Alchemie im Okkultismus des 19. Jahrhunderts sowie ihre spirituellen, psychologischen und panpsychologischen Interpretationen im 20. Jahrhundert nicht ebenfalls

als „dunkel“ interpretieren ließen. In der Zusammenschau der Auseinandersetzungen zwischen Kunst und Alchemie ließen sich in der Ausstellung drei kunsthistorische Untersuchungsfelder ausmachen, bei denen der Austausch von Kunst und Alchemie eine zentrale Rolle spielte und spielt: die Kunst im Labor (Kunsttechnologie, Materialien), die Verwendung alchemischer Bilder in Kunstliteratur und -theorie sowie die Alchemie in bildlichen Darstellungen.

KUNSTTECHNOLOGIE, MATERIALIEN, KUNSTTHEORIE

Auf den Berliner Sammelband rekurrend, bildete die Präsentation der Forschungsergebnisse zu kunsttechnologisch-alchemischen Prozessen auch visuell einen der Höhepunkte der Ausstellung. Der Besucher fand sich mit einer beeindruckenden Galerie alchemisch-künstlerischer Produkte konfrontiert, die von gläsernen Steinimitationen über Böttgersteinzeug und -porzellan bis zum Goldrubinglas (in der Katalog-Sektion „Die Feuerkünste“) reichte. Das Nachdenken über Alchemie als Beschreibung und Theorie der Transformation von Materie, insbesondere in den metallurgischen Transformationsprozessen der Feuerkünste, manifestiert sich in der Vielzahl von überlieferten niederländischen *Allegorien des Feuers* (vgl. *Abb. 1*), die letztlich auf die *Metamorphosen* des Ovid zurückgehen. Darüber hinaus lässt sich eine theoretische Aufwertung der Schmiedekunst beobachten, personifiziert im Götterschmied Hephaistos/Vulkan, der in der Florentiner Traktatliteratur des Cinquecento als Modell des „modernen Künstlers“ figuriert und dessen Kunstfertigkeit mit dem „Feuer des Ingeniums“ gleichgesetzt wird. Die künstlerisch-alchemische Nachbildung und Vervollkommnung der Natur, etwa mit Hilfe der Naturgewalt des Feuers, wurde in der Sektion „Gotteshandwerk. Nachahmung und Neuschöpfung“ u. a. anhand der berühmten Keramiken von Bernard Palissy und seiner Theorie des Nachahmens von Fossilisationsprozessen in der Erde nachgezeichnet.

Die Rolle von Künstlern als Alchemikern und Alchemisten reflektieren nicht nur die in den



Abb. 2 Johannes Torrentius, *Stillleben*, 1614. Amsterdam, Rijksmuseum (Ausst.kat. *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. v. Bärbel Hedinger, München 2010, S. 35)

Selbstdarstellungen verwendeten (und auch ausgestellten) Materialien und Instrumente, sondern auch die metonymische Benennung von Künstlern, etwa wenn Peter Paul Rubens als „Rotfärber“ bezeichnet wird. In seinem *Theoretischen Notizbuch* (um 1651–92; Privatslg. Ms. De Ganay) setzte dieser sich – anders als die französischen Editionen des 18. Jahrhunderts glauben machen wollen – intensiv mit alchemischen und hermetischen Quellen auseinander. Wenn Roger de Piles befand, dass Rubens den Stein der Weisen mit seinen Pinseln und Farben gefunden habe, so war dies nicht nur ein kunsttheoretischer bzw. -literarischer Lobtopos im alchemischen Sprachduktus. De Piles spielte bewusst auf die Alchemie der Rubens'schen Farben wie die Verwendung von Zinnoberrot (Quecksilbersulfid) an, mit der der Maler in Perfektion lebensechte Inkarnattöne zu erzielen wusste.

Nur gestreift wurde der Aspekt, dass die Verwendung alchemischer Terminologie in verschiedenen Künsten – neben der oft postumen kunsttheoretischen oder kunstbiografischen Reflexion über alchemische Verfahren in künstlerischen Prozessen – den Künstlern auch dazu diente, die Aufmerksamkeit von Auftraggebern auf

sich zu lenken (vgl. Dupré, 112), zum Beispiel im Falle des niederländischen Malers Johannes Torrentius (*Abb. 2*), der seine handwerkliche Virtuosität in der Trompe-l'œil-Malerei als alchemistisch-magischen Vorgang überhöhte, was ihm neben öffentlicher Bewunderung 1627 einen Prozess einbrachte, an dessen Ende (zumindest vorläufig) sein Todesurteil stand. Torrentius suchte mit der Geheimniskrämerei eines Alchemikers und ständigen prahlerischen Selbstanpreisungen seinen Ruf als Maler mit vorgeblich magischen Kräften zu verbreiten (vgl. Michael Philipp, „Een recht natuerlijke Schildery“. Johannes Torrentius, die Camera obscura und der Augentrug in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Ausst.kat. Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. v. Bärbel Hedinger, München 2010, 30–39). Wann Künstler sich einer solchen alchemischen Rhetorik bedienten, um größtmögliche Aufmerksamkeit für ihr Können zu erzielen, und welche sonstigen Metaphern für den künstlerischen Werkprozess eingesetzt wurden, wäre auch im Hinblick auf künstlerische Strategien im 20. Jahrhundert – beispielsweise anhand von Anselm Kiefer oder Sigmar Polke – ein lohnendes Untersuchungsfeld.

ALCHEMISCHE UND KÜNSTLERISCHE IKONOGRAFIEN

Die alchemischen Ikonografien reichen von Manuskriptilluminationen wie im *Splendor solis* bis zu Darstellungen von Alchemielaboratorien bei Pieter Bruegel d. Ä. In diesem bereits gut erschlossenen Bereich bot die Ausstellung in ihrer Sektion „Eine geheime Sprache“ neben Bekanntem auch bis dato seltener Ausgestelltes wie die *Ripley-Bildrollen*, in denen das Lehrgedicht *The Compound of Alchemy* von George Ripley illustriert ist. Erst aus den gescheiterten Bestrebungen der Alchemie, sich im 13. Jahrhundert als akademische Disziplin an den Universitäten zu etablieren, resultierten, so die These Jennifer Ramplings, Illuminationen von alchemischen Manuskripten, die sie als Kompensation des Bedeutungsverlustes der Alchemie als theoretische Wissensdisziplin interpretiert (39; vgl. dazu Barbara Obrist, *Art et nature dans l'alchi-*

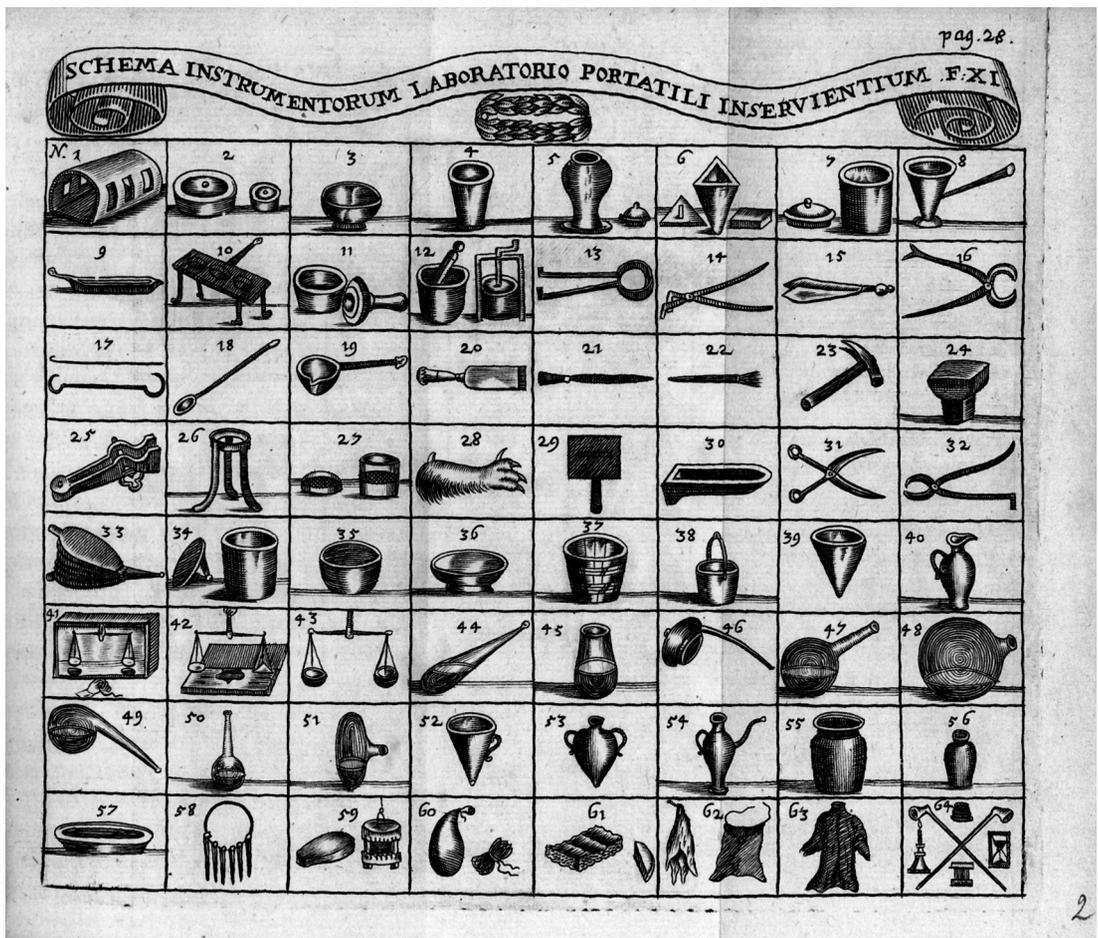


Abb. 3 Schema Instrumentorum, in: Johann Joachim Becher, *Opuscula Chymica Rariora*, Nürnberg 1719, pag. 28 [Ausst.kat. Goldenes Wissen 2014, Abb. 145]

mie médiévale, in: *Revue d'histoire des sciences* 49, 1996, 215–286). Darstellungen alchemischer Laboratorien, die seit dem 16., insbesondere aber im 17. Jahrhundert ein ambivalentes Bild der Alchemie als Kunst von Scharlatanen und Betrügern zeichnen, die zu finanziellem Ruin führe, präsentierte die Sektion „Orte des Wunders und des Verderbens. Alchemielaboratorien in Darstellungen der Frühen Neuzeit“. Die Präsentation eigener Bestände wurde hier um Werke von Adriaen Pietersz. van de Venne, Richard Brakenburgh oder Thomas Wijcks aus der *Chemical Heritage Foundation* in Philadelphia ergänzt.

Wie Lawrence M. Principe in seiner instruktiven Einführung in die Geschichte der Alchemie im Katalog resümiert, ließen sich Auswirkungen derselben gleichermaßen auf die „kulturelle Haltung gegenüber Wissenschaft und Technologie“ wie auf Wissenschaft, Kunst, Literatur, Theater und

Dichtung beobachten (20). Anhand zweier Beispiele, des Surrealismus und der zeitgenössischen Kunst, werden künstlerische Auseinandersetzungen mit der Alchemie nach ihrem vermeintlichen Ende im 18. Jahrhundert verfolgt. Dabei griffen Surrealisten wie Viktor Brauner oder Max Ernst nicht nur Ikonografien und Motive aus Illustrationen alchemischer Traktate auf, sondern zeigten sich auch affiziert von der Vorstellung der Alchemie als nicht-rationaler Wissenschaft, in der Gegensätze aufgelöst werden: Sie interessierten sich für die Vereinigung männlicher und weiblicher Prinzipien, von Leben und Tod, Traum- und Wachzustand, Unbewusstem und Bewusstem im alchemischen Transmutationsprozess, aber auch für die Integration alchemischen Gedankenguts in die Psychoanalyse.

Die Verarbeitung alchemischer Ideen und Theorien beförderte Ulli Seeghers zufolge in der

zeitgenössischen Kunst die Entgrenzung des Werkbegriffs im Sinne eines dynamisierten und prozessorientierten Verständnisses von Kunst, was sie anhand von Künstlern wie Polke, Yves Klein, James Lee Byars, Thomas Huber, Anish Kapoor, Rebecca Horn, Joseph Beuys und anderen herausstellt: „Was die Alchemisten die Künstler gelehrt haben, ist, den Wert des Immateriellen und Flüchtigen anzuerkennen“ (201). Mitunter ist ihr Umgang mit den Selbstaussagen der Künstler wie im Falle der Selbstbezeichnung Yves Kleins als Alchemist zu wenig quellenkritisch – dies war auch in den Ausstellungstexten der Sektion „Stoffwechselprozesse. Von großen Werken und unsichtbaren Werten in der zeitgenössischen Kunst“ zu konstatieren. Hier wäre präziser nach dem Künstlerbild, den Motivationen, Konzepten und Strategien zu fragen, die ein Künstler im 20. Jahrhundert mit der anachronistischen Selbstbezeichnung als „Alchemist“ verbindet.

Dass die Alchemie für zeitgenössische Künstler nach wie vor ein großes Attraktivitätspotential birgt, schien auch der zeitgleich mit der Ausstellung in Europa uraufgeführte sinfonisch-epische Film „River of Fundament“ zu bestätigen, zeigt doch hier Matthew Barney quasi als Metallurg in der im Niedergang begriffenen Stahlstadt Detroit Werden und Vergehen, Tod und Wiedergeburt, Transformation und Transzendenz in wuchtigen Bildern ineinander schmelzender und fließender Metalle.

Das auf den ersten Blick hypertroph wirkende Unterfangen, eine Geschichte der Alchemie in ihrem spannungsvollen Verhältnis zur Kunst in einer Ausstellung präsentieren zu wollen, ist dank der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen dem Museum Kunstpalast, dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte und der US-amerikanischen *Chemical Heritage Foundation* geglückt. Dies ist besonders im Hinblick auf die Schwierigkeit zu betonen, dass sich die entscheidenden Phasen der Wissensgeschichte der Alchemie mangels Exponaten kaum oder nur indirekt ausstellen lassen.

EINE ALCHEMISCHE BILDLICHKEIT?

Dass sich im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit eine spezifische „alchemistische Bildlichkeit“ oder „Bildsprache“ entwickelt habe, wurde zuletzt von Pamela Smith entschieden bezweifelt (*The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004, 135). Denn wie kann sich in einem Wissensfeld, dessen Praxis seit dem hohen Mittelalter zunehmend Geheimhaltung forderte, eine ikonografische Bildtradition etablieren? Sind doch die unterschiedlichen Bildlösungen vornehmlich der Intention geschuldet, alchemische Prozesse und hermetische Schöpfungsmythen in vorgeblicher Uneindeutigkeit zu vermitteln – sei es, um dem Vorwurf der Häresie zu entgehen, sei es, wie im Fall der Auftraggeber von alchemischen Handschriften, um ihre Bildung zur Schau zu stellen.

Jörg Völlnagel versucht in seinem opulent bilderten Band *Alchemie. Die Königliche Kunst* wenig überzeugend, den Gegenbeweis anzutreten und argumentiert dabei in der Tradition der Traumdeutung C. G. Jungs. Im Gegensatz zu Principe und Newman betrachtet er diese nicht wissenschaftshistorisch, sondern wendet sie als Analyseverfahren an: Die Allegorien der Alchemie rührten an menschliche Urbilder, an einen unterbewussten Bilderschatz, „den der Mensch mit sich her-umträgt, auch wenn er die alchemistische Erzählung nicht kennt“ (240). Völlnagel macht es sich zur Aufgabe, die bildliche „Ursprache des Menschen“ zu rekonstruieren, bei der es sich um eine Art „Bildbank der Menschheit“ handle, einen „Bilder-Satz [...] kollektiver Urmythen, auf den die menschliche Seele, auf den die Fantasie Zugriff hat, ohne die Bilder durch eigenes Erleben erst erzeugen zu müssen“ (249f.).

Den größten Teil der *Königlichen Kunst* nehmen Bildhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts ein, die von der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden und bis ins 18. Jahrhundert reichenden alchemischen Illustration im Buchdruck flankiert werden. Abschließend präsentiert Völlnagel die Handschrift *Mutus liber* von 1677, einen Traktat, der, an Adepten gerichtet, gänzlich ohne Text auskommt und den Höhepunkt eines

überzeugend dargelegten Phänomens bildet: In ihren Anfängen um 1400 bestand die Aufgabe der Illumination zunächst darin, den vorhandenen Text zu illustrieren und zu ergänzen. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts stehen zunehmend die bildlichen Darstellungen im Vordergrund der alchemischen Traktate. So finden sich vermehrt Drucke von bereits erfolgreichen Holz- und Kupferstichen alchemischen Inhalts, für die dann eigens erläuternde Texte produziert werden mussten. Der großformatige Band imitiert offenbar das Erscheinungsbild alchemischer Bildhandschriften als sinnlich ansprechende „Prachtcodices von hohem Schauwert“ (23). Völlnagel konzentriert sich mit wenigen Ausnahmen auf den deutschsprachigen Bereich. Die teils komplexen Ikonografien werden in den Katalogeinträgen erläutert; hier spielt allerdings die kühne These des dem Menschen innewohnenden, unterbewussten alchemischen Bilderschatzes keine Rolle, die spätestens an dieser Stelle hätte belegt werden müssen.

ZEICHNUNGEN ALCHEMISCHER TECHNOLOGIEN

Einen zentralen Beitrag zur Erschließung alchemischer (Bild-)Quellen leistet ein von der DFG gefördertes Digitalisierungsprojekt der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, das 2000 Druckwerke der Zeit zwischen 1450 bis 1800 aus den eigenen Beständen in einem Internetportal zugänglich machen und Zugriff auf das Material über Suchbegriffe wie Personen, Substanzen, Schriftgattungen und Bildinhalte ermöglichen möchte. Einen Vorgeschmack auf den Wolfenbütteler Fundus gibt die noch bis Ende April 2015 zu sehende Ausstellung „Goldenes Wissen“, die von einem gewichtigen Sammelband als Katalog begleitet wird. Dessen Herausgeber Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube legen den Schwerpunkt auf die Praxis alchemischen Laborierens. Terminologisch schließen sie sich „der in der modernen alchemiegeschichtlichen Forschung zunehmend vorgenommenen Differenzierung zwischen den Begriffen ‚alchemistisch‘, ‚Alchemist‘ und ‚alchemisch‘, ‚Alchemiker‘ an, da die herkömmlichen Begriffe zu einseitig auf den – in der gesamten Alchemiege-

schichte eher marginalen Aspekt des Goldmachens in betrügerischer Absicht – abzielen.“ (14)

Nach einer kurzen und prägnanten Einführung in die Wissensgeschichte der Alchemie nimmt Sven Limbeck in der Unterabteilung „Bild und Text in alchemischen Handschriften“ des Bandes eine Typologisierung aller Bildzeugnisse der handschriftlichen und gedruckten Wolfenbütteler Bestände zur Alchemie vor. Er unterscheidet Diagramme, Porträts (Autorenbildnisse), Allegorien und technische Zeichnungen. Entgegen dem bislang in der Forschung vorherrschenden Eindruck können letztere „ohne Weiteres“ als „die gängigste und häufigste Form der Illustration alchemischer Texte“ bezeichnet werden (241). Hierzu zählen Visualisierungen von Gegenständen und physikalischen Vorgängen, die zum Herstellen oder Nachbauen anleiten wollen. Demnach sind sie nicht allein realistische Abbildungen der materiellen Wirklichkeit, sondern erheben auch konzeptuellen Anspruch. Es folgen weitere Überlegungen zu den Darstellungsmodi technischer Zeichnungen (Umrisszeichnung, Maßstäblichkeit, Schnittdarstellung) und zu den Funktionen, die diese als außersprachliche Informations- und Kommunikationsmittel in der Laborpraxis erfüllten (241).

Die Analyse technischer Zeichnungen, ihrer Bildlogik und ihrer Funktionen wird jedoch nicht weiter verfolgt. Technische Bilder finden in der dritten, zentralen Sektion des Katalogs „Im alchemischen Laboratorium“ ihren – allerdings nur marginalen – Platz. Neben Katalogeinträgen zu Öfen und Destilliergeräten wird anhand von Johann Joachim Bechers *Schema Instrumentorum* (1719) gezeigt, dass technische Bilder nicht nur didaktisch-propädeutischen Zwecken dienen, sondern auch wie im genannten Beispiel als eine Art technische Leistungsschau fungierten (Abb. 3). In einem Kastenschema werden 64 Geräte präsentiert, die in der Form ihrer Darstellung auf das von Becher entwickelte dreidimensionale *Laboratorium portatile* verweisen – ein tragbares Laboratorium, das an jedem beliebigen Ort aufgebaut und mit dem auf Reisen die Prüfung des Edelmetallgehalts in Mineralien vorgenommen werden konnte.

Die Alchemie als Teil kultureller Erfahrung und der Praxis der Welterkundung in der Frühen Neuzeit zu untersuchen, stellte lange ein Desiderat der Alchemie-Historiografie dar. Offen bleibt nach wie vor die Frage, wie eigentlich der Arbeitsalltag eines Alchemikers aussah (vgl. die Beiträge von Bruce T. Moran, Principe, Newman und Tara Nummedal, in: *ISIS* 102, 2012/2, *Focus: Alchemy*

and the History of Science). Über herausragende Quellen zur Beantwortung der Frage nach dem praktisch-alchemischen Laborieren (277) verfügt die Herzog August Bibliothek nicht nur mit diesen technischen Darstellungen, sondern auch mit gedruckten alchemischen Traktaten mit handschriftlichen Randnotizen ihrer Besitzer. Diese Kommentare geben Aufschluss über die Anwen-

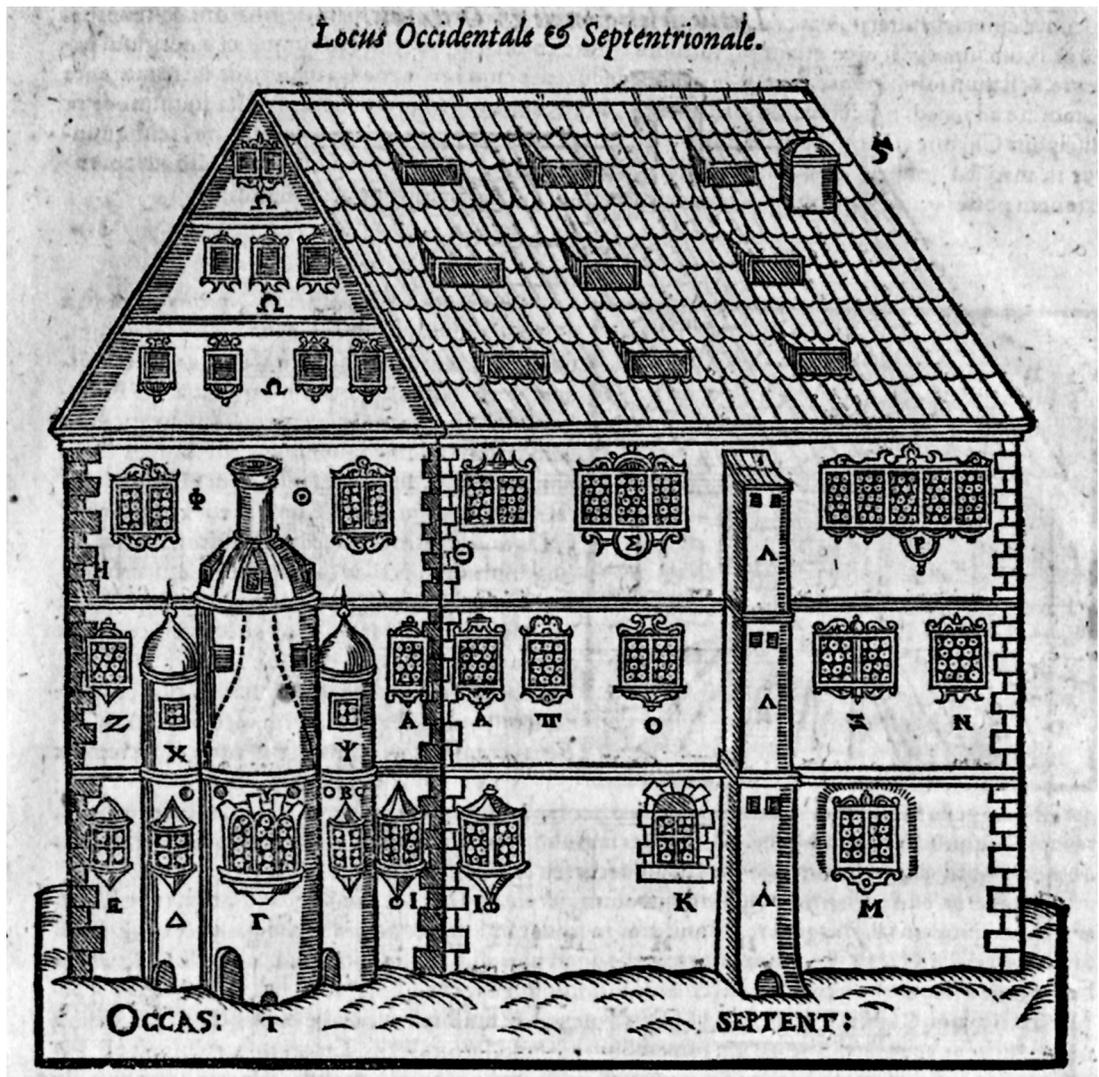


Abb. 4 Aufriss des Gebäudes von der Nord- und Westseite mit dem Erker, den das halbrunde Laboratorium im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss bildet, in: Andreas Libavius, *Alchymia* [...], Frankfurt a. M. 1606, Anh. Buch 1, S. 98 (Ausst.kat. Goldenes Wissen 2014, Abb. 52)

dung alchemischer Rezepturen. Weitere Unterkapitel des Katalogs behandeln das Bücherwissen im Labor, Geräte, Substanzen, Prozesse, Personen und Orte der Alchemie. Zwar verlagerten sich in der Frühen Neuzeit die Zentren alchemischen Laborierens von den Klöstern auf die Fürstenhöfe (zu den Alchemikern und Alchemisten am Hof Rudolfs II. vgl. den Essay von Vladimír Karpenko und Ivo Purš), doch wurde es dort wie auch in den Städten weiterhin praktiziert. Die Alchemie präsentierte sich somit als ständeübergreifendes Phänomen, das nicht auf die Hofkultur beschränkt blieb. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts laborierte man zudem an den Universitäten. Darstellungen vom „Alchemie-Labor“ verfestigten sich ikonografisch, bevor es überhaupt existierte, dies auch ein Reflex der fehlenden Institutionalisierung der Alchemie. Es handelte sich nicht um professionelle Labore, sondern um improvisierte Räume und Arbeitsecken (vgl. den Beitrag von Tara Nummedal). Die Darstellungen eines *Laboratorium alchemicum* durch den Arzt, Iatrochemiker, Schulmeister und Alchemiker Andreas Libavius von 1606 (Abb. 4) im Zentrum seines idealtypischen Entwurfs eines bürgerlichen „aedificio chymico“ behandelt Daniela Dachrodt im Katalog in einem eigenen Beitrag.

17 Essays von Autoren aus der Buchwissenschaft, Wissenschafts- und Kulturgeschichte ergänzen den präsentierten reichen Materialbestand: Die thematische Spannbreite reicht hierbei von der Darstellung der Alchemie in China über jüdische Alchemiker bis hin zu der Frage nach Alchemikerinnen in der Frühen Neuzeit. Aus den Essays sei hier nur im Anschluss an die Diskussion einer alchemischen Bildlichkeit der Beitrag von Stefan Laube „Bilder aus der Phiole: Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie“ hervorgehoben. Laube konstatiert, dass die Bildsprache der Alchemie in ihrer Grundstruktur nicht so komplex gewesen sei, wie es den Anschein habe, „geht es doch stets um die Einhegung polarer Kräfte, die zur Vereinigung motiviert werden“, also um Ausgangsstoffe, die gemischt eine höhere Wertigkeit erreichen (78). Ihn interessiert die Spezifik der Bildsprache der Alchemie und ihre Rezeption:

Hinter der Suche nach dem Stein der Weisen verberge sich, so seine These, auch die Utopie eines vollkommenen Mediums (75). Im alchemischen Bildverständnis gehe der Status der Bilder über ihre bloß repräsentative Funktion, aber auch über die Aufgabe der Erkenntnisstiftung hinaus, da sie in der Frühen Neuzeit wie hermetische Hieroglyphen gelesen wurden. Bilder und Symbole wurden im alchemischen Bildverständnis und in der Rezeption oft mit den Dingen identifiziert, die sie repräsentierten. Den Stein der Weisen zu suchen, hieße demnach auch, ein Medium gleich der adamitischen Ursprache zu finden, in dem sich wie den ältesten Vorfahren des Menschen das Buch der Natur offen darbiete.

Die Ausstellungen in Düsseldorf und Wolfenbüttel eröffneten insbesondere in Bezug auf künstlerisch-alchemische Arbeitsprozesse ein Forschungsfeld zwischen konkreten technischen Fragen und dem Einfluss alchemischen Wissens auf künstlerisches Handeln bis hin zu kunsttheoretischen Reflexionen über Stoffumwandlungen, das für die Bildwissenschaften wie auch für eine mögliche neue Orientierung in der Erforschung des Kunsthandwerks eine Vielzahl an virulenten Fragestellungen und Forschungsperspektiven aufweist.

SUSANNE THÜRIGEN, M.A.
 Institut für Kunstgeschichte der
 Ludwig-Maximilians-Universität,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
susanne.thuerigen@kunstgeschichte.uni-muenchen.de