

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 62 (2019)
Heft: 1

Artikel: Vivitur ingenio : vom Blick aus dem Bild im Autorporträt
Autor: Weber, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-825820>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VIVITUR INGENIO

Vom Blick aus dem Bild im Autorporträt

Vier Autorporträts des 17. und 18. Jahrhunderts treten als denkwürdige Kuriosa der Buchillustration unter einheitlicher Perspektive in Erscheinung: Wer zu sehen bereit ist, wird hier angeschaut. Sie sind in der Literatur zur Buchgeschichte jedes für sich schon behandelt und erläutert worden. Das Gemeinsame liegt in der Eindringlichkeit vom Blick aus dem Bild, im bedeutungsvoll zielgerichteten, bannenden Schrägblick aus dem Augenwinkel zum Betrachter. Sein Bildsinn erschließt sich durch den im Titel andeutungsweise zitierten lateinischen Pentameter *Vivitur ingenio cetera mortis erunt*: Leben gibt nur der Geist, das Übrige ist dem Tod verfallen. Oder poetisch konzis: Man lebt durch Geisteskraft, im Übrigen todgeweiht.

Vom Autorporträt

Das Autorporträt vergegenwärtigt für seine Betrachter den Urheber einer geschriebenen Botschaft als dessen anschauliche Erscheinung am Eingang des Werks. Es repräsentiert in Stellvertretung seiner physischen Präsenz die Autorität des Auftritts. Die Abbildung figuriert in Manuskripten und in Druckschriften als Frontispiz zum Buch, als Titelbild, als Vignette auf der Titelseite, als Textillustration und in der modernen Buchwerbung als Umschlagbild. Das Autorporträt ist antiken Ursprungs, durch Kopien in illuminierten Handschriften erschließbar, wie in den bekannten sitzenden Ganzfiguren von Vergil im Vergilius Romanus des späten 5. Jahrhunderts, von Pedanios Dioskurides im Wiener Dioskurides des frühen 6. Jahrhunderts, von Cassiodorus/Esra im Florentiner

Codex Amiatinus des späten 7. Jahrhunderts. Von solchen Vorbildern sind hoch- und spätmittelalterliche Autorporträts der schreibenden Evangelisten und Kirchenväter herzuleiten; so seien beiläufig auch die 137 Minnesänger im Zürcherischen Codex Manesse (um 1300 bis um 1340) als deren ganzfigurige Präsentation erwähnt.

Dazu kommen Autoren als handelnde Figuren in der Ausübung verschiedener Funktionen, wie der Jurist Ulrich Tengler in einem der letzten spätgotischen Dedikationsbilder 1511 posthum «cum sua prole», mit seiner gesamten Sippschaft,¹ wie der Apotheker Basilius Besler 1616 als Führer am Eingang in sein theatrales Naturalienkabinett,² wie der Feldmesser Johannes Ardüser 1651 in Selbstinszenierung zu seinem Lehrbuch des Festungsbaus.³ In ihrer Gelassenheit verharren die klassisch anmutenden Halbfiguren und Brustbilder, wie 1557 der Hebraist Johann Forster mit Bibel im Gedenkporträt «viva imago»,⁴ wie die 1779 entdeckte römische Porträttherme des Universalgelehrten Theophrastos zu Bodonis Erstausgabe von 1786.⁵ Vielfach handeln die porträtierten Autoren als Demonstrationsfiguren, wie der Universalgelehrte Conrad Gessner 1564 durch Vorweisen seines neuen Wappens,⁶ wie Domenico Fontana 1590 mit dem 1586 christianisierten Obelisco Vaticano,⁷ wie Johann Jacob Scheuchzer, der 1731 mit hochfahrender Gebärde auf seine epochale Naturforschung hindeutet.⁸ Oftmals präsentieren sie ihre Autorschaft schreibend, wie der geschäftstüchtige Historiker und Porträtsammler Paolo Giovio 1575 posthum als Humanist,⁹ wie der Kalligraf und Rechenmeister Arnold Möller 1629 in souveräner Pose,¹⁰ wie der gelehrte Mönch Karl Riser

1674 gleichsam als Evangelist mit seinem Antifonar, weltklug im Selbstporträt,¹¹ wie der Dramatiker Molière 1734, posthum anno 1658 in der Maskerade des federführenden Schauspielers.¹² Man begegnet Autoren auch im Kollektiv, wie den drei Künstlern des Medizinprofessors Leonhard Fuchs 1542 als den halbfigurigen Sekundanten seiner Ganzfigur,¹³ wie den 45 Urhebern der Confessio Augustana von 1530 im 1631 zusammengestellten Ereignisbild,¹⁴ wie den Reformatoren um Luther, beim Tischgebet zur Ausgabe von seinen Tischreden 1567 als Volkserzieher, beinahe blasphemisch auf die Ikonografie des Abendmahls anspielend.¹⁵

Nicht vergessen seien die zweckdienlich fiktiven Autorporträts, wie jener mythologische König Atlas auf dem Kupfertitel zu Gerard Mercators gleichnamigen *Cosmographiae meditationes* 1595, nach dem seit jeder Zusammenstellung geografischer Karten *Atlas* genannt wird,¹⁶ wie der bewusst irreführende Shakespeare der First Folio 1623 mit Ben Jonsons Präzisierung «Reader, looke Not in his Picture, but his Booke»,¹⁷ wie die Barockdichterin Catharina Regina von Greiffenberg 1662 als leierspielende Urania.¹⁸ 1819 posiert die kurhessische Gemüsefrau Catharina Dorothea Viehmann geb. Pierson, hugenottischer Abstammung, namenlos als idealtypische Märchenerzählerin der Deutschen,¹⁹ und 1944 die nonnenschön profilierte Marianna da Costa Alcoforado als liebende Dichterin von *Lettres portugaises* des Diplomaten Guilleragues (1669), eine Autorin, die nie existiert hat.²⁰ Damit wären bestimmte Fixpunkte zum Umriss einer Geschichte des Autorporträts benannt.²¹

Der Blick aus dem Bild

Zwei Extrempositionen definieren den porträtierten Blick aus dem Bild zum Betrachter, mit einem von Hermann Beenken 1951 geprägten Begriff, als abgebildete

«Blickbegegnung», genauer das «Unsanblicken» Auge in Auge, in illusionistischer Zuwendung: «Am lebendigsten wirkt das Blicken dort, wo es ein Unsanblicken ist, so dass zwischen dem im Bildnis Dargestellten und uns eine Blickbegegnung zustande kommt.»²² Erstens: Die frontale Augensprache im Anblicken geradeaus, gleich dem Degenstoß in orthogonal auftreffender Blickrichtung, ist unmissverständlich evident, wirkt wissend und apodiktisch. Der Blickkontakt bekundet mit Herrschaftsanspruch eine distanzvergrößernde Machtkonzentration. Derartig statische «Symbolmimik» bedeutet Selbstgültigkeit,²³ solch frontales Unsanblicken ist nicht auf Kommunikation angelegt. Es genüge der Hinweis auf die exemplarischen Monumente. Christus Pantokrator erleuchtet als Allherrscher die orthodoxen Kirchen. Conrad Ferdinand Meyer, radiert von Karl Stauffer-Bern 1887, demonstriert aus dem Schattenreich seine Willenskraft. Salvador Dalís Porträt *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste* von 1934/35 ist nicht begehbar. Der berühmte Künstler auf dem Poster *BEUYS*, der 1974 mit seinem rechten Zeigefinger zum Betrachter zielt, signalisiert Aggression. Das 1956 enthüllte Kolossalhaupt auf dem Grabmal für Karl Marx im Ostteil des Highgate Cemetery in London vollstreckt die Inschrift «Workers of all lands unite». Die 2004 vollendete gigantische Felsplastik *DECEBALUS REX* über der Donau, am Golf von Mraconia bei Dubova in Rumänien, verkörpert im furchterregenden Antlitz des charismatischen letzten Königs der Daker die Physiognomie von Zwang und Willkür.

Zweitens: Anders berührt die einnehmende Augensprache im porträtierten Schrägblick aus dem Augenwinkel, der bannende Seh-Appell des Gesichts, der eine Botschaft zum individuellen Betrachter sendet. Dieser von Alfred Neumeyer 1964 zur Pathosformel potenzierte «Herausblick» kommuniziert als «dogmatische An-

rede» mit virtuoser «Blickkraft», die sich bis zum «Bühnenblick, der um Beifall wirbt oder das Publikum skeptisch abschätzt», hochspielen kann, mithin «sein auf Augentäuschung und psychischer Einfühlung beruhendes Scheinverhältnis zur außerbildlichen Wirklichkeit» künstlerisch herstellt.²⁴

Aber der schrägwinklige, sozusagen dynamische Herausblick bannt nicht nur, er verfolgt seinen Betrachter wohin auch immer, ob sich dieser frontal positioniere oder in Blickrichtung zur Seite gegen rechts oder links ausweiche, als Vexierbild. Plinius d. Ä. berichtete im 35. Buch seiner *Naturalis historiae Libri XXXVII* vom römischen Künstler Famulus, zur Zeit Neros in den Sechzigerjahren des 1. Jahrhunderts, er habe «Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur» gemalt, eine Minerva, die den Betrachter anblickte, von welcher Seite er auch hinblickte.²⁵ Diese Göttin an der Wand war eine Vorgängerin vom herausblickenden Selbstporträt des Stadtmalers Rogier van der Weyden auf seinen 1439 datierten Tafelgemälden im Rathaus von Brüssel, die 1695 zerstört worden sind. Eine stark veränderte Reproduktion jener Szenen ist mit dem kostbaren Trajan- und Herkinbald-Teppich im Bernischen Historischen Museum überliefert, einer um 1440 entworfenen und in Brüssel hergestellten Wirkerei.²⁶ Nikolaus von Kues hatte die Gemälde 1451 bewundert und «Rogeri maximi pictoris» ringsum verfolgenden, rätselhaft fordernden Schrägblick in einer Abhandlung *De visione Dei* 1453 als «figuram cuncta videntis» begriffen, welche «quasi cuncta circumspiciat», das Bild eines Allessehenden, der gleichsam alles ringsum erfasst, im übertragenen Sinn Gott selbst, dem nichts verborgen bleibt.²⁷ Man erkennt im Berner Teppich Rogiers bannendes Antlitz unter dem blauen Pelzhut, von allen Figuren die einzige im Unsanblicken aus dem Augenwinkel.²⁸

So ungewöhnlich wirkungsvoll muss der Schrägblick auf Albrecht Dürers Porträttafel des Ratsherrn Hieronymus Holz-

schuher von 1526 den Betrachter getroffen haben, wenn er unter dem wappengeschmückten Schiebedeckel unvermutet in Funktion trat, «ein hitziger Sanguiniker» (laut Wölfflin), der durchbohrend herausfordert.²⁹ 1645 verwandelte Jacobus Neefs das bemerkenswert aufmunternde Unsanblicken vom radierten Selbstporträt Anton van Dycks, aus dem Augenwinkel über die Schulter, als Autorporträt in Form einer Herme zum täuschend belebten Denkmal der Porträtgrafik.³⁰ Durch den scharf fixierenden Schrägblick Salomon Landolts über die Schulter auf einem 1809 für Johann Wilhelm Veith gemalten Kniestück von Hans Jakob Oeri, «völlig Lebensgröße», war seine Gegenwart als Maler mit Reißfeder illusionistisch im Bild verkörpert, wie der Auktionskatalog der Sammlung Veith 1835 kundgab: «Natur und Kunst wetteifern in demselben miteinander, so dass durch dasselbe einige getäuscht, bei dem Reflexe in einem Spiegel, den Mann selbst vor sich zu sehen glaubten und mit ihm sprechen wollten.»³¹

Das Autorporträt von Andreas Vesal zu seinem anatomischen Lehrbuch *De humani corporis fabrica Libri septem* von 1542, in Folio, demonstriert in programmatischer Pose durch den Schrägblick nicht nur die wissenschaftliche Autorität bei der Sektion, im Befund von Saunders/O'Malley 1950 «full of energy, radiating self-confidence and self-assurance», sondern verlangt gebieterisch Beifall.³² Hans Baldungs Autorporträt des Straßburger Münsterpfarrers Caspar Hedio, mit Wappen und Buch, figuriert 1543 in dessen Weltchronik als Frontispiz zur Vorrede, den populären Theologen mit unnatürlich torsioniertem Schrägblick zum Gelehrten von glühender Leidenschaft und geraffter Energie verfremdend, wozu das lateinische Memento mori des Jakobusbriefs 4, 14 kontrastiert, in Luthers Deutsch: «Denn was ist euer Leben? Ein Dampf ist's, der eine kleine Weile währet, darnach aber verschwindet er»; Hedio ist erst neun Jahre danach an der Pest gestor-

ben.³³ 1633 realisiert Anna Maria van Schurman in Utrecht mit 26 Jahren ihr erstes Selbstporträt, ein kalligrafisch unterfüttertes Brustbild im Kupferstich; die vielseitigste gelehrte Frau ihres Jahrhunderts, die sechzehn Sprachen beherrscht, stellt ihre perfektionierte Erscheinung nicht in Frage, vielmehr durch den äugenden Schrägblick aus dem Spiegel selbstgefällig zur Schau, Bewunderung begehrend.³⁴ Gleichermassen radiert Jean-Pierre Norblin in Warschau, etwa dreißigjährig um 1775, sein Selbstporträt in kühn komponierter Selbstprüfung mit Künstlerwerkzeug vor dem Lichtschirm, von sich selbst fasziniert; sein obsessiv observierender Eulenblick aus dem Augenwinkel retrovertiert offensichtlich zu Rembrandt, ob er im stillen Dialog mit jenem unerreichbaren Meister bestehen könne.³⁵

Vivitur ingenio

Der eingangs zitierte fünffüßige Vers stammt aus der *Appendix Vergiliana* genannten Sammlung von lateinischen Gedichten, die seit dem 9. Jahrhundert in mittelalterlichen Handschriften unter dem Namen des Autors Publius Vergilius Maro (70–19 v. Chr.) überliefert sind. Sie gelten als Pseudoepigramme, Nachahmungen oder Fälschungen Vergils meist aus dem 1. Jahrhundert.³⁶ Der Vers findet sich in der ersten von zwei *Elegiae in Maecenatem*, dem Lobgedicht eines Anonymus in 72 Distichen auf den verstorbenen Maecenas (um 70–8 v. Chr.). Dieser als «Mäzen» sprichwörtlich gewordene Diplomat und Dichter der augusteischen Zeit, ein extravaganter, durch seinen Reichtum hervorragender Lebemann, war berühmt als Wohltäter der Literatur, Gönner von Propertius, Horaz und Vergil. Das betreffende Distichon 37/38 lautet mit Hexameter und Pentameter: «marmora Maeonii uincent monumenta libelli: / uiuitur ingenio, cetera mortis erunt.»³⁷ Deutsch in der versfußgemäßen

Übertragung von Michael von Albrecht 1987: «Bücher Homers: Denkmäler, die dauerhafter als Marmor. / Geist schenkt Leben, da sonst alles dem Tode verfällt.» Mit anderen Worten: Monumente der Dichter wie die des Mäoniers (metonymisch für Homeros) überdauern steinerne Denkmäler; nur das Geistige lebt fort, das andere wird vergehen. Ingenium allein, das in der schöpferischen geistigen Leistung sich offenbart, gewährt Unsterblichkeit, indem das Erzeugnis den Schöpfer überlebt; denn alles andere ist dem Tod verfallen. Man lebt durch Geisteskraft, das Übrige ist sterblich.³⁸

Eine Rückschau auf die Geschichte des Pentameters führt zum Nürnberger Ratsherrn, Juristen und Diplomaten Hans Pirckheimer (um 1415–1492), der eine Abschrift von Vergils Gesamtwerk mit seinem umfangreichen Kommentar hinterließ; der Sohn Dr. iur. Johannes Pirckheimer (um 1440–1501) kopierte den Codex, damit auch den Text der *Appendix Vergiliana*.³⁹ Dessen Sohn Willibald Pirckheimer (1470–1530), der universalgebildete Humanist, der den Familienschatz von Manuskripten, Inkunabeln und Frühdrucken zu einer der größten privaten Gelehrtenbibliotheken seiner Zeit erweiterte, erkor den Pentameter auf Maecenas zu einem der drei sinnstiftenden Leitsprüche seines Lebens: «Initium sapientiae timor domini» (Der Anfang der Weisheit ist die Furcht des Herrn, Psalm III, 10), «Virtus interire nequit» (Tugend kann nicht sterben) und «Vivitur ingenio, caetera mortis erunt».⁴⁰ Dieser Vers trat mit Pirckheimers Porträt im Kupferstich von Albrecht Dürer 1524 erstmals öffentlich hervor, indem er das energiegeladene und mit Fensterkreuz in den Pupillen christlich beseelte Brustbild des gelehrten Autors, im Halbprofil, durch die monumentale Schrifttafel «nach Art provinzialrömischer Grabsteine» antikisierend untermauerte: *VIVITVR INGENIO CAETERA MORTIS ERVNT*.⁴¹ Es ist, als ob der Kupferstecher hier mit dem Ingenium

des eng befreundeten, doch gesellschaftlich höherrangigen Literaten, wie ihn das Zitat konnotiert, durch die ungewöhnliche Prachtentfaltung der Stofflichkeitsillusion wetteifern wollte.⁴² Mit gleicher Intention wie der Schrägblick in Vesals Autorporträt trat *Vivitur ingenio* in dessen Anatomiewerk 1543 wiederum zutage. In der Seitenansicht des zweiten von drei abgebildeten ganzfigurigen Skeletten stützt sich der melancholische Knochenmann zum Anblick seines Schädels auf ein Postament, dem der darauf zitierte Vers die sinnreiche Funktion verleiht: Erkenntnis durch Autopsie überdauert als geistige Leistung die Hinfalligkeit des körperlichen Daseins.⁴³ Der auf Maecenas gemünzte Pentameter kam, nach weiteren Anwendungen in den Sphären der Emblematik,⁴⁴ noch einmal beim Autorporträt des Lübecker Wunderkinds 1726 als Devise zur Anschauung, und zwar aus Vesals Lehrbuch, wie weiter unten gezeigt wird.

Johannes Kepler 1627

Der Mathematiker und Astronom Johannes Kepler (1571–1630) war der Sohn von Heinrich Kepler, Soldat und Tunichtgut in Weil der Stadt, und der Wirtstochter Katharina Guldenmann, Enkel zweier Bürgermeister, Nachkomme ritterlicher Vorfahren. Erstgeborener von sieben Kindern, ein Siebenmonatskind, kleinwüchsig und von zierlicher Gestalt, zeitlebens bei schwacher Gesundheit und kränkelnd, kurzsichtig, wuchs Kepler in unerfreulichen Familienverhältnissen heran. Er war mit einem schöpferischen Scharfsinn begabt und schonungsloser Selbstanalyse fähig, wie der Bürgermeister-Großvater ein heftiges Temperament und anmaßend, wie die Mutter von *curiositas*, unstillbarem Erkenntnisdrang getrieben, ein selbstquälerischer Grübler, kritisch und von ungeheurer Selbstgewissheit, dabei aufrichtig und bescheiden bis zur Selbstverleugnung, «homo metaphysicus» und «homo melancholicus» zugleich,

wie ihn Max Caspar 1930 charakterisiert hat.⁴⁵ Magister artium in Tübingen 1591, führte Kepler im rastlosen geistigen Tagewerk ein unstetes Leben in Graz, Prag und Linz, zuletzt Ulm und Sagan, war zweimal verheiratet und wurde Vater von zwölf Kindern, davon fünf früh verstorben, befand sich in ständiger Geldnot; von lutherischer Konfession, doch calvinisch gesinnt, offenbarte er tiefe Frömmigkeit und Demut. So sehen wir diesen stolzen Mann der Wissenschaft, Bahnbrecher der neuzeitlichen Astronomie, mit starken Gegensätzen behaftet, von Leibniz als «vir incomparabilis» erkannt, von Goethe als «der wahre Genius» und «herrliches Gemüth» gewürdigt, mit Caspar als «einen der größten Naturforscher aller Zeiten».⁴⁶

Für sein letztes astronomisches Hauptwerk *Tabulae Rudolphinae*, das er 1624 nach mehr als zwanzigjähriger Arbeit vollendet hatte, erdachte sich der Autor einen sprechenden Kupfertitel. Der Folioband enthält unter anderem Zahlentafeln für die tägliche Bestimmung der Örter von Sonne, Mond und der damals bekannten fünf Planeten, dazu einen Fixsternkatalog. Die historischen Grundlagen dieser Wissenschaft veranschaulicht demgemäß ein Templum Uraniae als Monopteros, mit zehn sichtbaren von zwölf Pfeilern und Säulen, auf dem Fundament der Tierkreiszeichen. Ein 1625 gezeichneter Entwurf mit integriertem Titelschild, in dem der Name von Keplers Gönner Kaiser Rudolf II. erscheint, wird Wilhelm Schickard (1592–1635), dem universalgelehrten Hebraisten und Mathematiker in Tübingen, zugeschrieben.⁴⁷ Er ist vom imaginären Geistgespräch des Regiomontanus mit Ptolemaios inspiriert, das diese beiden im venezianischen Frontispiz zu dessen Kompendium des alten geozentrischen Weltsystems, dem *Almagest* in der Erstausgabe von 1496, vergegenwärtigen:⁴⁸ Im offenen Zentralbau diskutieren die stehenden Ganzfiguren von Copernicus, Regiomontanus, Ptolemaios, Brahe und Albategnius (Al-Batani) unter der Himmels-

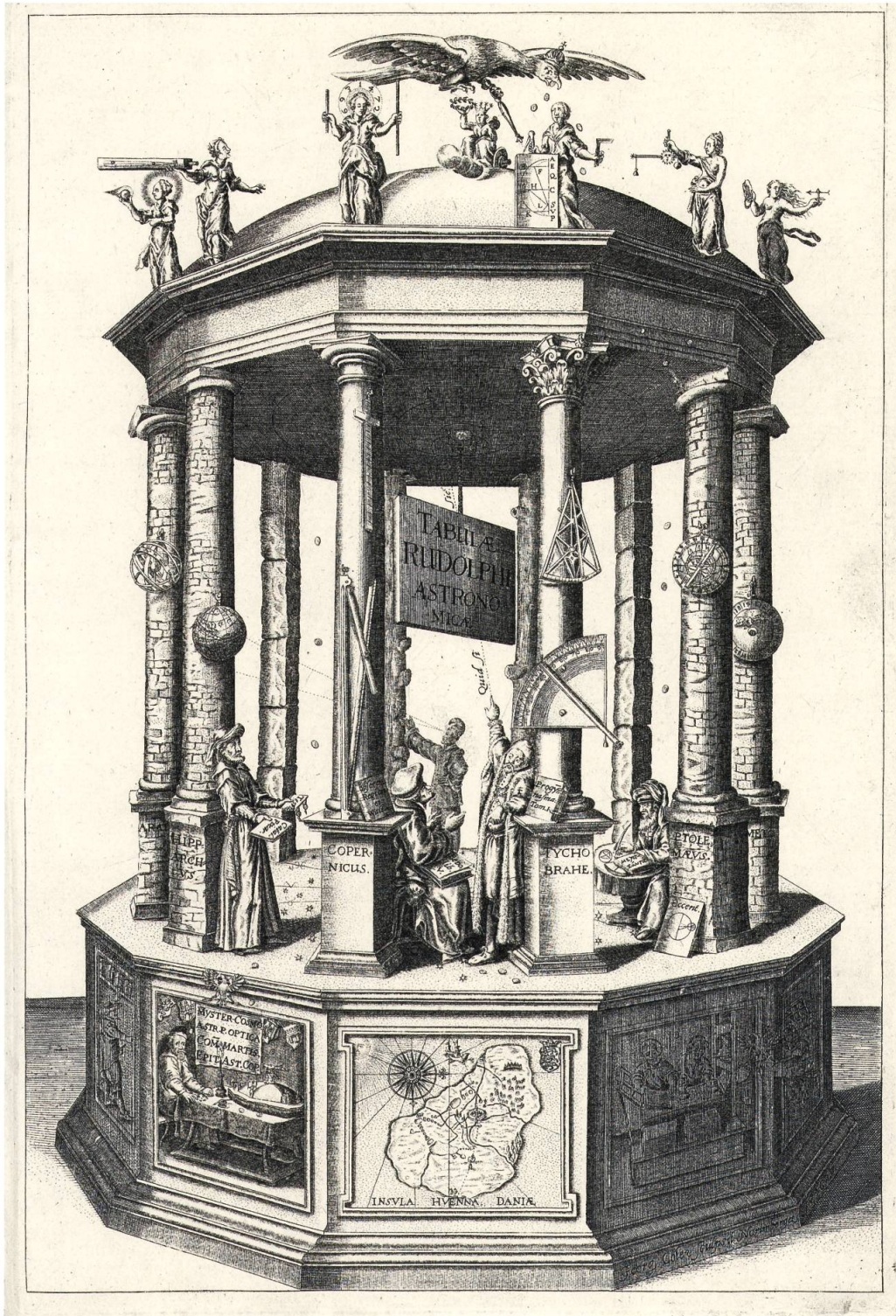


Abb. 1: Kupfertitel zu Johannes Kepler, «Tabulae Rudolphinae, quibus astronomicae scientiae, temporum longinquitate collapsae restauratio continetur» (Rudolfnische Tafeln, welche die Erneuerung der mit der Länge der Zeit in Verfall geratenen astronomischen Wissenschaft zum Inhalt haben). Radierung und Kupferstich, 31,6 × 21,7 cm, von Georg Cöler in Nürnberg, im Verlag von Jonas Saur, Ulm 1627. – Zentralbibliothek Zürich, T 58.



Abb. 2: Johannes Kepler (1571–1630) im Alter von 56 Jahren. Radierung und Kupferstich von Georg Cöler, Sockelzone des Kupfertitels zu Keplers «*Tabulae Rudolphinae*», Ulm 1627, Ausschnitt von Abb. 1 (Zweiter Plattenzustand mit Keplers retuschierter, höher geformter Zylindermütze).

kuppel.⁴⁹ Dagegen sind nun, im Kupfertitel von Georg Cöler in Nürnberg, Keplers Vorgänger bei ihren zugeordneten, teilweise brüchigen Pfeilern und Säulen aus Holz oder Ziegeln in Konversation versammelt, hintergründig ein unbekannter Chaldäer, links Aratos von Soloi (unsichtbar) und Hipparchos, rechts Ptolemaios und Meton (unsichtbar). Die zwei wichtigsten tragenden Stützen des Tempels mit Nikolaus Copernicus (1473–1543) und Tycho Brahe (1546–1601) sind monolithische Marmorsäulen mit dorischem und korinthischem Kapitell. Die beiden Astronomen präsentie-

ren ihr Weltsystem, das neue heliozentrische und ein intermediäres, das geozentrische Tychonische Modell mit den fünf Planeten um die Sonne kreisend, das an der Decke zu Brahes herausfordernder Frage an Copernicus erscheint: «*Quid si sic?*» (warum nicht so, wenn es denn so wäre). Die Naturwissenschaften bekrönen das Kuppelgewölbe um die sitzende Göttin Urania, sechs sichtbare der zwölf weiblich verkörperten Disziplinen, stehend von rechts nach links *Magnetica*, *Stathmica* (Lehre von den Maßen und Gewichten), *Doctrina triangulorum*, *Logarithmica*, *Optica telescopum* und *Physica lucidi*. Dies alles erläutert ein *Idyllion* in Hexametern, das beigedruckte beschreibende Bildgedicht des Ulmer Theologen Johann Baptist Hebenstreit (um 1580–1638).⁵⁰

In der Sockelzone figurieren die materiellen Grundlagen als Fundament der neuen Astronomie, rechts die Setzer und Drucker in Ulm, links *Obs. Brahe.*, der herrische Observator Tycho Brahe, und in der Mitte seine Sternwarte Uraniborg auf der Insel Ven im Öresund (um 90° gedreht), wo er von 1576 bis 1597 die genauesten Himmelsbeobachtungen durchführte, von denen Kepler in seinen Berechnungen der Planetenbewegungen ausgehen konnte. Links davon, im Bildschwerpunkt als dem wahren Zentrum des *Templum Uraniae*, sieht man den großen Kalkulator selbst, «*his bissen sedens Keplerus numina magnis officii devincit*», wie Hebenstreit dichtete: Hier sitzend verbindet Kepler die zwölf göttlichen Kräfte zu seinem großen Werk.⁵¹ Der Theoretiker konstruiert, nach kopernikanischem Befund, sein harmonisches Weltsystem aus der «Grundidee eines nach ästhetischen Prinzipien strukturierten Kosmos, in dem das von Natur aus Gegebene als Entäußerung des absoluten, göttlichen Geistes urbildlich realisiert ist» (Volker Bialas 2004).⁵² So posiert Kepler bei Kerzenschein vor dem Kuppelmodell mit einem schwebenden Reichsadler, der von oben die Taler bis auf den Tisch herabregnen

lässt (vergeblicher Appell an Kaiser Ferdinand II. um weitere Unterstützung). An der Wand erscheinen, flankiert von den Wappenschildern von Böhmen und Prag, Oberösterreich und Linz, die projizierten Titel früherer Hauptwerke: *Mysterium Cosmographicum* (1596), *Astronomia Pars Optica* (1604), *Astronomia Nova* (1609), *Epitomae Astronomiae Copernicanae* (1618–1621). Auf dem Tisch liegen lose die Ziffern 820138, Grundbestandteile mathematischer Operationen. Die Abbildung ist kein Selbstporträt, vielmehr ein Selbstzeugnis für die Identität von Person und Sache, von Kepler so gewollt. Die imaginären Geister über ihm sind mit sich selbst beschäftigt, er allein blickt aus dem Bild, heraus in die Zukunft. Tief gekerbte Nasenlippenfalten und aufeinander getürmte Querfalten der Stirne bezeugen physiognomisch die Bitterkeit und Mühsal seiner von Widerstand und Anfeindungen bedrohten geistigen Existenz. Das Unsanftblicken aus dem Augenwinkel trifft über die Jahrhunderte hinweg, energiegeladen und gelassen, mutig und unerschütterlich ernst, mit Keplers Bekenntnis von 1610 übereinstimmend: «Nie habe ich fremdes Gedankengut verachtet oder verleugnet, wenn mir eigenes mangelte; nie habe ich mich auch anderen gegenüber unterwürfig gezeigt oder mich selbst in den Hintergrund gestellt, wenn ich etwas aus eigener Kraft besser oder früher gefunden hatte.»⁵³ Sein Porträt bekundet, als bildhaftes Zeichen für diese intellektuelle Redlichkeit, vor allem die gegebene Evidenz von *Vivitur ingenio*.

Matthaeus Merian d. Ä. 1650

Der Kupferstecher Matthaeus Merian d. Ä. (1593–1650) war der Sohn von Walter Merian, Säger und Dielenhändler, Rats Herr in Basel, und Margaretha Barbara Falkner, Tochter eines Ratsherrn und Landvogts. Erstgeborener von zehn Kindern, von denen drei Söhne erwachsen wurden, lernte Merian sägen, wurde Glasmaler,

dann Kupferstecher und Radierer und war als Landschaftszeichner früh vollendet. Er gelangte als reisender Künstler 1611 über Straßburg und Nancy nach Paris und blieb dort bis 1615, kam 1616 nach Augsburg und Nürnberg, wirkte seit 1617 als Kupferstecher in Oppenheim und kehrte 1620 nach Basel zurück. 1623 übernahm er das vielseitige Verlagsgeschäft seines verstorbenen Schwiegervaters Johann Theodor de Bry in Frankfurt am Main, wurde da 1626 Bürger und als Buchverleger fortan der größte Unternehmer der wissenschaftlichen Illustration im 17. Jahrhundert. Seine Werke zur Alchemie und Emblematik, die *Icones Biblicae*, die vielbändigen Publikationen *Theatrum Europaeum* und *Topographia Germaniae* sowie *Galliae* sind «für uns heute ein Inbegriff barocker Schaulust und Sinngehalte».⁵⁴

Kräftig konstituiert, willensstark und geistig regsam, künstlerisch und kaufmännisch gleichermaßen begabt, ging Merian unbeirrt von ernster calvinischer Gläubigkeit getragen von Erfolg zu Erfolg den überaus anspruchsvollen Weg seines «ruhlosen, immer am Limit der Möglichkeiten sich bewegenden Lebens», wie Lucas Heinrich Wüthrich 2007 urteilt.⁵⁵ Er führte keine Buchdruckerei, beschäftigte in seiner Kupferstecherwerkstatt nur wenige Mitarbeiter, radierte, stach und druckte die Platten selbst, arbeitete rastlos zwölf Stunden am Tag und lebte dabei bescheiden, zeit lebens zur Miete. Merian war zweimal verheiratet, hatte aus der ersten Ehe acht Kinder (zwei früh verstorben), vier Töchter und vier Söhne, von diesen die Künstler Matthäus d. J. und Caspar, aus der zweiten Ehe die Künstlerin Maria Sibylla und einen Sohn (früh verstorben). Mit dreißig Jahren bekam er Gesundheitsprobleme, bekämpfte in der Folge Gichtanfälle und körperliche Schwäche wegen fortgesetzter Überanstrengung, wurde gegen Kälte empfindlich und war fünfzigjährig vorzeitig gealtert, beklagte am 13. Januar 1646 «meine leibes vnpaßlichkeit vnd hohes alter, männigli-



MATTHÆVS MERIAN SENIOR BIBLIOPOLA ET ICONOGRAPHVS CELEBER P
 Cernite defunctum Merianum sistimus ære Cælis atque typis poterant excussa probare,
 Quem fleæ cum Musis Præses Apollo suis Quantus, dum valuit, Vir Merianus erat,
 Tuos emeritum cur non, me morata, fleamus Hinc erit, et merito, fama super æthera notus,
 Gloria Musarum qui fait, atq; Decus. Fama, quæ meritis pendere digna solet.

Abb. 3: Matthæus Merian d. Ä. (1593–1650) im Alter von 57 Jahren, nach dem Entwurf von seinem Sohn Matthäus Merian d. J. (1621–1687). Unter dem Bild lateinische Distichen eines unbekanntenen Autors. Radierung und Kupferstich, 16,9 × 12,3 cm, von Matthäus Merian d. J. Gedenkbild als Frontispiz zu «Memoria Merianæa», Sammlung von Trauergedichten verschiedener Autoren auf Merians Tod, Titelblatt verso, im Verlag von Wolfgang Hoffmann, Frankfurt am Main 1650. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, GRA 4,100 (Sonderdruck, rückseitig blank, bei Merians Begräbnis am 22. Juni 1650 an die Trauergäste verteilt).

chen bekandt».⁵⁶ Das unbedingte Gottvertrauen trieb ihn fortwährend zu gewaltigen Arbeitsleistungen an, wie er am 24. Oktober 1637 zu verstehen gab: «Es muß alles von Gott erbeten vnnnd erlanget werden, welcher dan solches gerne giebt allen die Ihn darumb anrufen in demütiger gelaßenheit.»⁵⁷

Das Gedenkporträt von Matthäus Merian d. J. (1621–1687) zum Nekrolog des berühmten Bücher- und Bildermachers, betitelt *Bibliopola et Iconographus celeberrimus*, bringt ihn für die Nachwelt mit subtilem Formgefühl auf der Höhe des Lebens zur Anschauung.⁵⁸ Sein barhäuptiges Antlitz und ein zerknittertes Papier, der Schöpfer und sein Werk, strahlen in erhellender Beleuchtung aus der Gewandung, in dichter Textur ungewöhnlich feinstrukturiert, auf neutral grabdunklem Grund. Das absichtsvoll in der Hand vorgewiesene Kunstblatt zeigt Salomons Urteil (1. Könige 3, 16–28), eine Reminiszenz an die Abbildung in Merians *Icones Biblicae* von 1626 nach den Fresken Raffaels in den Loggien des Vatikans in Rom (um 1517–1519), die ihm zweifellos von Reproduktionen des frühen 17. Jahrhunderts bekannt waren.⁵⁹ Jene Radierung veranschaulichte, mit vier Löwen ausgeschmückt, das herrscherlich gesteigerte «Exempel eines weisen Gerichts in Salomon», wie die Überschrift erläuterte. Nun ist er selbst, Merian, im Reich der Kunst ein Mächtiger, der schöpferische Urheber, der aus göttlicher Eingebung das Richtige vom Schlechten zu unterscheiden weiß. So kommt er als Autor souverän zur Erscheinung. Er tut dies durch die Macht des physiognomischen Ausdrucks, nachdenklich, wissend und abwägend, skeptisch und vertrauensvoll zugleich, im Haaransatz gelichtet, doch ungebeugt energisch, leise schalkhaft und sehr weise, unerhört gegenwärtig, von fern teilnehmend so nahetretend, um durch die Pupillen treffend unser Inneres zu erkunden. Kein Herausblick tritt aus dem Augenwinkel beseelt so naturgemäß an die Seele heran, Dürers Holz-

schuher nicht, Baldungs Hedio nicht: «Cernite defunctum Merianum sistimus aere» (nehmt den toten Merian wahr, wie er hier in Erz verewigt ist), lautet die erste Zeile der Distichen unter dem Bild, und «Vir Merianus erat, hinc erit» (so war, als er noch lebte, Merian, der Mann).⁶⁰ So ist er aufzufassen, bleibend im Dasein. Wir betrachten einen Toten, der uns lebendig begegnet, und erkennen im Augenblick: *Vivitur ingenio*.

Georg Eberhard Rumpf 1705

Der Naturforscher Georg Eberhard Rumpf (1627–1702) war der Sohn von August Rumpf, dem Baumeister der Grafen zu Solms-Greifenstein im hessischen Wölfersheim, und der Ratsherrentochter Anna Elisabeth Keller, Neffe des einflussreichen brandenburgischen Funktionärs Johann Eberhard Keller. Der Erstgeborene von drei Kindern, aufgewachsen in calvinischer Konfession, wurde in Hanau gymnasial ausgebildet. Nach dreijährigem Aufenthalt als Soldat in Portugal 1645–1648 reiste Rumpf 1652 als militärisch erprobter Seekadett im Dienst der Vereinigten Ostindischen Kompanie der Niederlande nach Batavia auf Java und kehrte nie mehr nach Europa zurück. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens auf der Molukkeninsel Ambon in Ostindonesien, damals Mittelpunkt der Gewürznelken- und Muskatnusskultur, wurde zum Fähnrich ernannt und nach beendeter Militärzeit 1657 zum Unterkaufmann, 1662 zum Kaufmann befördert, zuletzt als Konsul eingesetzt. Rumpf war zweimal verheiratet und hatte aus der ersten Ehe den Sohn Paulus Augustus, der ihn überlebte, und zwei oder drei Töchter.

Seit 1667 bildeten ausgedehnte naturwissenschaftliche Forschungen den Hauptgrund seiner im Folgenden schwergeprüften Existenz. Im Frühjahr 1670 wurde er wegen der grellen Sonnenstrahlung und angestrenzter Nacharbeit bei Kerzenlicht vom Glaukom befallen; innerhalb von drei



Abb. 4: Georg Eberhard Rumpf (1627–1702) im Alter von 68 Jahren, nach dem Entwurf von seinem Sohn Paulus Augustus Rumpf in Kota Ambon 1695/96. Unter dem Bild lateinische Distichen von Nicolaes Schaghen, Gouverneur von Amboina 1691–1696. Radierung und Kupferstich, 33,7 × 21,5 cm, von Jacobus de Later in Amsterdam. Autorporträt als Frontispiz zu Rumpfs «D'Amboinsche Rariteitkamer, Behelzende eene beschryvinge van allerhande zoo weeke [...] die men in d'Amboinsche Zee vindt [...]», im Verlag von François Halma, Amsterdam 1705. – Zentralbibliothek Zürich, NNN 65.

Monaten war er total erblindet. Der weiterhin beschäftigte Geist forschte «in tristibus tenebris» mit innerer Schaukraft als *Plinius Indicus*, wie er sich selbst seit 1682 benannte, schrieb und diktierte unablässig bis an das Lebensende.⁶¹ 1674 verlor der Gelehrte durch ein Erdbeben seine Frau, zwei Töchter und eine Magd. 1687 verbrannte sein Haus mit allem Inhalt, wissenschaftlichen Manuskripten und Sammlungen samt Bibliothek. 1689 verstarb seine zweite Frau. 1692 sank die 1690 vollendete erste Hälfte seines botanischen Hauptwerks *Het Amboinsche Kruid-boek* mit dem Schiff *Waterland* auf den Meeresgrund. Die nach Kopien wiederhergestellten Manuskripte und Bilder trafen 1696/97 in Amsterdam ein, der letzte Teil nach seinem Tod 1704. Das epochale Werk, worin 1200 neue Pflanzenarten beschrieben sind, wurde mit lateinischer Übersetzung als *Herbarium Amboniense* in sechs Folio-Bänden erst 1741–1750, der Nachtrag *Het Auctuarium* 1755 gedruckt. Das 1699 vollendete Manuskript des anderen Hauptwerks *D'Amboinsche Rariteitkamer*, das die tropische maritime Fauna mit Krebstieren, Schnecken, Muscheln und Stachelhäutern, Gesteine und Mineralien mit seltenen Fossilien von Tieren und Pflanzen erstmals wissenschaftlich mit Illustrationen behandelt, befand sich seit 1701 beim Verleger François Halma in Amsterdam, der es 1705 publizierte; das Original ist verloren.⁶²

Rumpf war eine vielseitig begabte, Vieles umfassende Natur von seltener Spannkraft und unfassbarer Beharrlichkeit, «a complicated man, as most superior people are», wie sein Interpret Eric Montague Beekman 1999 «his character and personality» definierte: «A combination of steel and grace, delicacy and vigor, forbearance and impatience, a boundless curiosity about the world and nature and a stubborn indifference to the corporate lure of material acquisition.»⁶³ Man begegnet im Frontispiz von Jacobus de Later in Amsterdam zur denkwürdigen *Rariteitkamer*, mit Rumpfs

Effigies nach dem einzigen bekannten Porträt von seinem Sohn Paulus Augustus, diesem Forscher der untermeerischen Tierwelt in seiner einzigartigen geistigen Tätigkeit. Der Autor sitzt am Arbeitstisch zwischen Konchylien und Korallen vor und hinter ihm, dabei geschlossene Bücher, die er nicht lesen kann, Symbol seines gesammelten Wissens: «Caecus habens oculos tam gnavae mentis acutos», ein Blinder mit so scharfen Augen eines regen Geistes, wie der erste Hexameter der Bildlegende erläutert. Die zum Augenwinkel schräg verschobenen, stark erweiterten Pupillen erscheinen weiß, nicht schwarz, also blind. Dadurch bewirken sie ein illusionistisches Unsanblicken des Blinden. Wir sehen sein seherisch nach innen gerichtetes Erschauen als Energie, die sich der tastenden Hand bemächtigt, welche die Naturalien im Griff einer Kralle umsorgt. So kommt Rumphius, der sprachbegabte Augenmensch, dargestellt im damals hohen Alter von 68 Jahren, als ein Riese der Überwindungskraft zur Anschauung. Mit sprechender Gebärde sitzt uns ein geistlich anmutender Botschafter von *Vivitur ingenio* gegenüber, aus der zeitlichen und räumlichen Ferne seiner Existenz vielversprechend, fast beängstigend nahegebracht.⁶⁴

Christian Henrich Heineken 1726

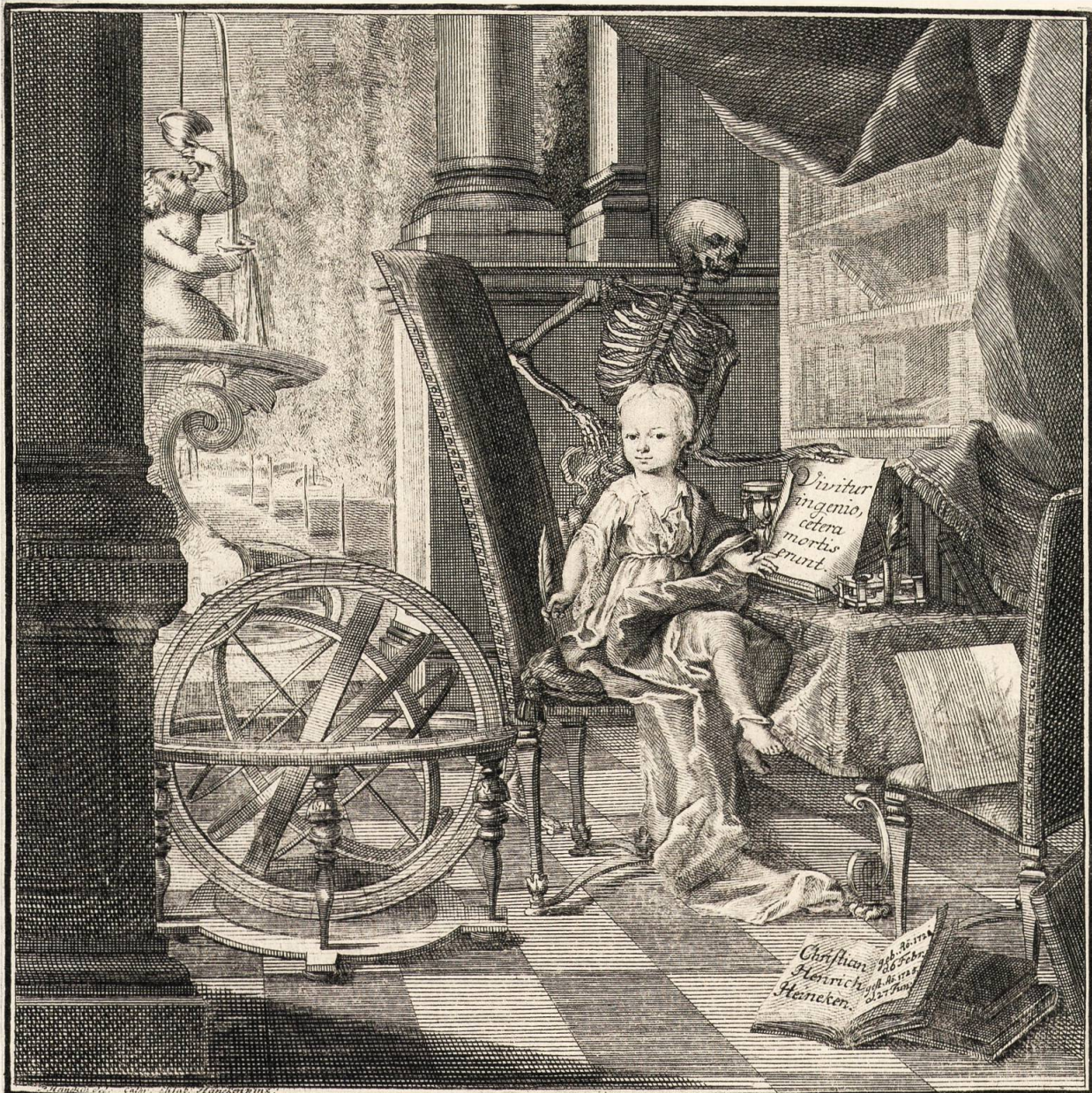
Die Welt sah schon manche frühreife Gelehrte, die vom dritten Lebensjahr an ihrem Kindesalter vorseilten, wie Pico della Mirandola und Philipp Melanchthon, Michel de Montaigne, Torquato Tasso, Hugo Grotius und John Stuart Mill. Alle waren sie kleine Sprachgenies. Der universalgelehrte Jean-Philippe Baratier und Carl Friedrich Gauß, der vor dem Sprechen bereits rechnen konnte, waren schöpferische Knaben, die auch als Erwachsene Großes vollbrachten. Doch keiner dieser Hochbegabten war schon im Säuglingsalter so staunenerregend wie Christian Henrich

Heineken, das Wunderkind von Lübeck (6. Februar 1721 bis 27. Juni 1725). Das erste, sozusagen propagandistische Autorporträt des Dreijährigen, in Radierung und Kupferstich von Johann Baptist Probst (1673–1750) nach einem Gemälde auf Elfenbein von Johann Harper (1688–1746), verlegt von Jeremias Wolff (1663–1724) in Augsburg 1724, stellt ihn als Ganzfigur vor Augen. Er steht in Mädchenkleidern mit phantastischer Kopfbedeckung und blickt zum Betrachter im idealen Gelehrten-Interieur mit Erdglobus, aufgeschlagenen Folianten und Skelett.⁶⁵ Die Kartusche unter dem Bild enthält Distichen des Theologen Johann Heinrich von Seelen (1687–1762), Rektor des Katharineums von Lübeck: «Hic puer est, aetas qualem centesima quaeque / Natura in raris luxuriante, videt. / Vah! Quantum ingenium! Quam vasta scientia rerum!» (Dies ist ein Knabe, wie ihn nur jede hundertste Generation einmal sieht, / Wenn die Natur mit Ausnahmen schwelgt. / O welch eine Begabung! welch ungeheures Wissen!) Das Hohelied des verdienstvollen Schulmanns auf diese «scientia praecox» veranlasste Immanuel Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* 1798, Heineken und Baratier, beide als «früh-kluges Wunderkind (ingenium praecox) von ephemerer Existenz» definiert, bedauernd als «Abschweifungen der Natur von ihrer Regel, Raritäten fürs Naturalienkabinet» zu erklären, die «ihre überfrühe Zeitigung zwar bewundern, aber oft auch von denen, die sie beförderten, im Grund bereuen» ließen.⁶⁶ Hochbegabte sind heute Gegenstand der Forschung, die den Gewinn und auch die bedrohlichen Aspekte dieser Abschweifungen untersucht.

Christian Henrich Heineken war das jüngste der sechs Kinder (drei Töchter, drei Söhne) von Paul Heineken (1674–1740), Maler in Lübeck, und Catharina Elisabeth (1681–1757), Malerin von Blumen und Stilleben, Kunsthändlerin, Tochter des Lübecker Malers Franz Österreich. Der bekannte Kunstgelehrte und Dresde-

ner Museumsdirektor, Kunstsammler und Schriftsteller Carl Heinrich Heineken (1707–1791), der älteste Bruder, war bei Christians Geburt vierzehn, die Mutter vierzig, der Vater siebenundvierzig Jahre alt.⁶⁷ Das Wunderkind ernährte sich fast bis zuletzt nur von der Milch seiner Amme Sophie Hildebrandt «mit seiner gewöhnlichen Formel: Nun will ich nach Nutrix gehen», denn es war sehr altklug und «Kindisches ließ es wenig von sich sehen»;⁶⁸ so erklärte es am 9. September 1724 kategorisch: «J'ay trois ans, mais je ne mange pas encore.»⁶⁹ Christian sprach mit seiner Amme das Platt, zudem fließend hochdeutsch und französisch, dauernd gab er lateinische Sentenzen von sich, er konnte addieren, subtrahieren und multiplizieren; er verfügte über umfassende biblische, historische, geografische und juristische Kenntnisse und benannte mit drei Jahren die Knochen und Muskeln des menschlichen Skeletts fehlerfrei. Er begann aber, wegen seiner Schwächlichkeit, erst ab Januar 1725 mit der Feder zu schreiben, zuletzt interessierte er sich leidenschaftlich für die Astronomie. Er wusste auch, als man ihm am 11. September 1724 gute Gesundheit wünschte, dass er bald sterben würde, denn «Gott hat mir ein Ziel gesetzt, das werde ich nicht überschreiten»; er beklagte am 18. Juni 1725, neun Tage vor seinem Tod, hellsichtig seinen letalen «Herculanum morbum, eine unheilbare Krankheit».⁷⁰

Der Höhepunkt seines Lebens war die Reise nach Dänemark vom 18. Juli bis 11. Oktober 1724 zur Audienz beim aufgeklärten, kunst- und bildungsfreundlichen König Frederik IV., am 9. September mit triumphal bestandenen Examen in Deutsch, Französisch und Lateinisch vor dem gesamten Hof im Schloss Frederiksborg. Der monströse Erkenntnisdrang und eine große geistige Offenheit beeindruckten seine Zuhörer. Der König sprach ein Urteil, das vor der Geschichte besteht: «Es wäre dieses Kind was *extraordinaires* und ein *miraculum*.»⁷¹ Das Kind bewies eine absolute



Kind, dessen gleichen nie vorhin ein Tag gebahr!
 Die Nach-Welt wird Dich zwar mit ew'gem Schmück' umlauben;
 Doch auch nur kleinen Theils Dein großes Wissen glauben,
 Das dem, der Dich gekannt, selbst unbegreiflich war.

Christ. Fritsch Sculptirt
Hamburgi. 1726.

Georg Philipp Telemann,
Hochfürstl. Eisenach, und Bayreuthischer
Capellmeister, wie auch Director der Music in Hamburg

Abb. 5: Christian Henrich Heineken (1721–1725) etwa vierjährig, nach dem Gemälde von seiner Mutter Catharina Elisabeth Heineken-Österreich (1681–1757) in der Umzeichnung des Vaters Paul Heineken (1674–1749). Unter dem Bild deutsche Alexandriner von Georg Philipp Telemann (1681–1767), Musikdirektor in Hamburg. Radierung und Kupferstich, 17,9 × 15,8 cm, von Christian Fritsch (1695–1769). Gedenkbild als Frontispiz zu «Merkwürdiges Ehren-Gedächtniß von dem Christlößlichen Leben und Tode des weyland klugen und gelehrten Lübeckischen Kindes, Christian Henrich Heineken [...] von der Wahrheit beflüssenen Feder seines weyland gewesenen treuen Lehrers und Beförderers [...]» Christian von Schöneich, im Verlag von Johann Christoph Kissner, Hamburg 1726 (Titelformulierung vide Anm. 74). – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Heineken, Christian Henrich 1,1 (Einzelblatt).

Gedächtniskraft, die jede Erkenntnis im Nu aufzog, und eine phänomenale, geradezu unheimliche Gabe der Assoziation, die nur als kreative Intelligenz zu deuten ist. Aufschlussreich berührt etwa die blitzschnelle Offenbarung aus dem kindlichen Mund bei der Ankunft in Travemünde am 11. Oktober 1724, die sein Lehrer und ständiger Begleiter Christian von Schöneich, ein schlesischer Adliger, 1725 überlieferte: «Ein vornehmer Dänischer Cavalier gratulierend ihm zu der in Dännemarck erlangten Ehre / bekam von ihm zur Antwort: Patria dat vitam, raro largitur honores, hos melius multo terra aliena dabit. Vivitur ingenio, cetera mortis erunt.»⁷² Von Geburt an kränklich und von zwei lebensbedrohenden Anfällen heimgesucht, im Oktober/November 1723 acht Wochen lang und von Mai bis Juli 1724 während zwei Monaten mit unaufhörlichem Durchfall, erlag Christian Henrich dem dritten Anfall vom Februar und März 1725, der neun Wochen dauerte, am folgenden 27. Juni; er hatte vier Jahre, vier Monate und 21 Tage gelebt. Ob das Kind an Zöliakie gestorben ist, einer angeborenen und im Kleinkindesalter tödlich verlaufenden, erst im 20. Jahrhundert erforschten Autoimmunkrankheit mit Verdauungsinsuffizienz (glutenindizierte Enteropathie), ist nach den von Schöneich 1726 beschriebenen Symptomen zu vermuten.⁷³

Das zweite und gewissermaßen trostreiche, authentische Autorporträt des Vierjährigen, von seinen Eltern entworfen und vom virtuosen Hamburger Kupferstecher Christian Fritsch (1695–1769) formuliert, erschien als Frontispiz zum Nekrolog von Christian von Schöneich 1726, eine Huldigung von zwei gleichnamigen Männern an das verstorbene Wunderkind.⁷⁴ Die Komposition stellt es wiederum als Ganzfigur vor Augen, den Federkiel in der Hand am Schreibtisch mit Tintenfass und Sanduhr, auf «meinem Lehn-Stuhl, worauf ich so gerne sitze».⁷⁵ Das verschlossene Antlitz wendet sich in Frontalansicht leicht nach

links mit seinem bannenden, unter unglaublich hoher Stirne klug ansprechenden Herausblick, links en face und rechts aus dem Augenwinkel zum Betrachter. Rund um fesseln die Attribute des Gelehrten, Armillarsphäre und Skelett, ein Bücherregal als Hort von Wissen und Erkenntnis. Oben öffnet sich beim Springbrunnen mit Füllhorn der Ausblick in einen paradiesischen Park. Im Vordergrund erinnert ein Bild mit Segelschiff an die Reise nach Kopenhagen, am Boden liegt ein aufgeschlagenes Buch als Grabtafel mit Name und Lebensdaten. Der Autor weist mit dem Zeigefinger der linken Hand auf seine Devise, die er soeben auf das Blatt, das ihm der übergeordnete Tod präsentiert, geschrieben hat: *Vivitur ingenio, cetera mortis erunt*. Dieser bedeutungsvolle Pentameter kommt, wie nicht anders zu erwarten, als Zitat der Inschrift am zweiten Knochenmann in Vesals Anatomiewerk von 1543 zur Anwendung. Unter dem Bild stehen als Nachruf die Alexandriner von Georg Philipp Telemann (1681–1767), seit 1721 Musikdirektor in Hamburg. Der Pastorensohn aus Magdeburg, selbst ein Frühreifer, der zehnjährig zu komponieren anfang, sechs Sprachen und zwölf Instrumente beherrschte, ein Großmeister, der bis ins hohe Alter mit ungebrochener Schöpferkraft und Einfallsreichtum wirken sollte, war dem Wunderkind zusammen mit Rektor von Seelen in Lübeck am 23. Januar 1725 begegnet und gab nun seiner Bewunderung Ausdruck: «Kind, deßen gleichen nie vorhin ein Tag gebahr! / Die Nach-Welt wird Dich zwar mit ew'gem Schmuck umlaufen; / Doch auch nur kleinen Theils Dein großes Wissen glauben, / Das dem, der Dich gekannt, selbst unbegreiflich war.»⁷⁶ Es ist aber, neben der Devise als Memento mori und solch denkmalhafter Beschriftung, vor allem die Ausdruckskraft des Kindergesichts, dem Totenkopf angenähert, die sich inmitten des allegorisierenden Arsenals durch den Herausblick mühelos behauptet und ergreift. Im hochbarocken

Autorporträt, das die künstlerischen Eltern sich ausdachten, offenbart ein miraculöser Universalgelehrter für die Nachwelt seine Existenz.

Dauerhafter als Marmor

Die hier vorgestellten vier Autorporträts, Memorials auf Papier für Geistesheroen, sind wie Werke der Weltliteratur dauerhafter als Marmor. Hochbegabte Männer, abgebildet im Alter von 56, 57, 68 Jahren, und ein vierjähriges Wunderkind berühren unmittelbar. Die vier exemplarischen Persönlichkeiten kommunizieren einseitig in der Beseeltheit ihrer anschaulichen Erscheinung, *cetera mortis erunt*. Ihre Physiognomien bezeugen durch das Augenspiel eine wirksame Spiegelung unseres gegenwärtigen Selbst, *vivitur ingenio*. Der Rest ist Schweigen.

ABKÜRZUNGEN

Weber 1984 = Bruno Weber, Das Porträt auf Papier. Ausst.-Kat. Zürich, Zentralbibliothek, 15. Mai – 14. Juli 1984 (Veranstaltet aus Anlass der in Zürich stattfindenden 9. Tagung des International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art), Zürich 1984.

Weber 1995 = Bruno Weber, Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften. In: Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. Hrsg. Peter Berghaus, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen, 63), S. 9–42.

ZBZ = Zentralbibliothek Zürich.

ANMERKUNGEN

¹ Weber 1984, S. 27–28 Nr. 14. – Weber 1995, S. 14, 25, 36 Abb. 14.

² Weber 1995, S. 18, 28, 40 Abb. 24.

³ Weber 1995, S. 17–18, 28, 39 Abb. 22.

⁴ Weber 1984, S. 48–50 Nr. 32, Abb.

⁵ Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung. Hrsg. Alfred Cattani und Bruno Weber, Zürich 1989, S. 108–III, 190–191, Abb. (Bruno Weber).

⁶ Weber 1995, S. 16, 26–27, 38 Abb. 18. – Bruno Weber, Zeichen der Zeit. Aus den Schatzkammern der Zentralbibliothek Zürich, Zürich 2002, S. 74–75, 170 Nr. 33, Abb.

⁷ Weber 1995, S. 20, 29, 41 Abb. 28.

⁸ Weber 1984, S. 75–79 Nr. 56–59, Abb.

⁹ Weber 1984, S. 50–51 Nr. 34, Abb. S. 49.

¹⁰ Weber 1984, S. 64–65 Nr. 44, Abb. S. 9.

¹¹ Weber 1984, S. 62–64 Nr. 42, Abb. S. 2.

¹² Weber 1995, S. 10, 23, 31 Abb. 1.

¹³ Weber 1984, S. 51–53 Nr. 35, Abb. – Bruno Weber, «In absoluti hominis historia persequenda». Über die Richtigkeit wissenschaftlicher Illustration in einigen Basler und Zürcher Drucken des 16. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch 1986, S. 103, 126 Anm. 6, 129 Anm. 17, 18. Weber 1995, S. 19–20, 29, 41 Abb. 26, 27.

¹⁴ Weber 1984, S. 36–37 Nr. 23. – Weber 1995, S. 11, 23, 32 Abb. 3.

¹⁵ Weber 1984, S. 55 Nr. 37, Abb. S. 56. – Weber 1995, S. 15, 25, 37 Abb. 15.

¹⁶ Gerard Mercator, Atlas sive Cosmographiae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura, Duisburg und Düsseldorf 1595, Praefatio in Atlantem S. 1: «Atlas rex Mauritaniae [...] astrologus fuit peritissimus [...] Hunc Atlantem tam insignem eruditione, humanitate ac sapientis virum imitandum proposui» (ZBZ, T 44). – Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Hrsg. Georg Wissowa. Bd. 2, Stuttgart 1896, Sp. 2125 (Konrad Wernicke). – Franz Wawrik, Berühmte Atlanten. Kartographische Kunst aus fünf Jahrhunderten, Dortmund 1982, S. 78–84, Abb. – Nicholas Crane, Der Weltbeschreiber. Gelehrter, Ketzer, Kosmograph. Wie die Karten des Gerhard Mercator die Welt veränderten, München 2005, S. 310–312, 355 Anm. 2, 3.

¹⁷ Weber 1984, S. 57–59 Nr. 39, Abb. – Weber 1995, S. 16.

¹⁸ Zentralbibliothek Zürich. Alte und neue Schätze. Hrsg. Alfred Cattani, Michael Kotrba und Agnes Rutz, Zürich 1993, S. 90–93, 211–215, Abb. (Louise Gnädinger).

¹⁹ Zentralbibliothek Zürich 1989 (wie Anm. 5), S. 124–127, 199–201, Abb. (Bruno Weber). – Weber 1995, S. 13–14, 25, 35 Abb. 12.

²⁰ Weber 1984, S. 59 Nr. 40, Abb. S. 60. – Weber 1995, S. 14, 25, 35 Abb. 13.

²¹ Für eine umfassende Geschichte des Autorporträts sind nur Ansätze greifbar. Zum Begriff vide Lexikon des Mittelalters. Bd. 2, München/Zürich 1983, Sp. 164–165; Bd. 4, 1989, Sp. 135–136 (Evangelisten); Bd. 5, 1991, Sp. 1185–1186 (Kirchenväter). – Susanne Skowronek, Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, 22), S. 13–15. – Sandra Oster, Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung.

Autoreninszenierung und Kanonisierung mit Bildern, Berlin 2014 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, Studien 11), S. 52–62.

²² Hermann Beenken, Rogier van der Weyden, München 1951, S. 36.

²³ Zum Begriff Symbolmimik vide Paul Frankl, Das System der Kunstwissenschaft, Brunn/Leipzig 1938, S. 773–776, 859–860.

²⁴ Alle Zitate von Alfred Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964, S. 29, 32, 39, 74 sowie 40.

²⁵ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Hrsg. Georg Wissowa. Bd. 6, Stuttgart 1909, Sp. 1985 sub verbo Famulus. – C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV. Hrsg. Roderich König und Gerhard Winkler, München (auch Darmstadt) 1978, S. 88, 89. – Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 36, München 2003, S. 460 sub verbo Famulus.

²⁶ Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Stadtmaler von Brüssel. Porträtist des burgundischen Hofes. Ausst.-Kat. Stadtmuseum Brüssel, 6. Oktober – 18. November 1979, Brüssel 1979, S. 102–115: Die Brüsseler Teppichwirkerei zur Zeit Philipps des Guten (Sophie Schneeberg-Perelman). – André von Mandach, Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Porträtgalerie des 15. Jahrhunderts, Bern 1987 (passim). – Lorne Campbell / Jan van der Stock, Rogier van der Weyden 1400–1464. Master of passions, Zwolle/Leuven 2009, Nr. 3.

²⁷ Beenken 1951 (wie Anm. 22), S. 36, 102 Anm. 29. – Neumeyer 1964 (wie Anm. 24), S. 40–41, 98–99 Anm. 204–209. – Nikolaus von Kues, Opera omnia. Bd. 6: De visione Dei. Hrsg. Adelaida Dorothea Riemann, Hamburg 2000, Praefatio S. 5. – Campbell / Van der Stock 2009 (wie Anm. 26), Nr. 4.

²⁸ Erwin Panofsky, «Facies illa Rogeri maximi pictoris.» In: Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr. Hrsg. Kurt Weitzmann, Princeton 1955, S. 392–400. – Mandach 1987 (wie Anm. 26), Abb. 1, 30, 34.

²⁹ Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 91, 190–191 Nr. 47, Abb. 441–444. – Zitat von Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers (1905). 6. Aufl., München 1943, S. 330.

³⁰ Kupfertitel zu Anton van Dyck, Icones principvm vororum doctorvm [...], Antwerpen 1645. – Weber 1995, S. 17, 27, 39 Abb. 20 – The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Bd. 11: Anthony van Dyck. Part I, Rotterdam 2002, S. 2–12 Nr. 1, Abb. (Simon Turner).

³¹ Verzeichniß der Kunstwerke, die den 17. Mai 1809. auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft in Zürich, öffentlich ausgestellt worden,

S. 7 Nr. 53 (Ölgemälde von Oeri). – Idem für 1. Mai 1810, S. 15 Nr. 123 (Radierung danach von Matthias Landolt). – Critisches Verzeichniß der Kunst-Sammlung des sel. Herrn Antistes und Dekan Veith zu Schaffhausen [...] welche zu Schaffhausen den 31. August [...] versteigert werden sollen, Schaffhausen 1835, S. 15 Nr. 81 (Ölgemälde von Oeri, Zitat). – Weber 1984, S. 137–138 Nr. 138, Abb. (Teilkopie von Caroline Mezger, Zitat von Hans Jakob Hess 1869). – Valentine von Fellenberg, Grenzüberschreitungen und Akademiefiasko. Hans Jakob Oeri und das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert, Berlin 2017 (Ars et scientia, 8), S. 156–161, Taf. 62, 63. Das Gemälde, entstanden 1809 in Zürich im Auftrag von Johann Wilhelm Veith, ist verschollen.

³² John Bertrand de Cusance Morant Saunders / Charles Donald O'Malley, The illustrations from the works of Andreas Vesalius [...], Cleveland 1950, S. 41, Taf. 1 (Zitat). – Weber 1984, S. 50 Nr. 33, Abb. S. 49.

³³ Weber 1984, S. 47–48 Nr. 31, Abb. S. 49. – Weber 1995, S. 15, 25–26, 38 Abb. 16 – Skowronek 2000 (wie Anm. 21), S. 191–192.

³⁴ Weber 1984, S. 88 Nr. 69, Abb. S. 89.

³⁵ Weber 1984, S. 91–92 Nr. 74. – Bruno Weber, Eine Sammlung von Porträts. Variationen über das repräsentative Zur-Schau-Stellen. In: Glanzlichter. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung und dem Fotoarchiv der Zentralbibliothek Zürich. Hrsg. ZBZ, Zürich 2015, S. 94–95, 103 Anm. 36–41, Abb. 38.

³⁶ Enciclopedia Virgiliana. Bd. 1, Roma 1984, S. 229–239 (Remo Giomini). – Der Neue Pauly. Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 902–903. – Rainer Nickel, Lexikon der antiken Literatur, Düsseldorf 2006, S. 81–82. – Der Neue Pauly. Suppl. Bd. 2: Geschichte der antiken Texte. Autoren- und Werklexikon, Stuttgart 2007, S. 637–641.

³⁷ Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Hrsg. Konrat Ziegler. Zweite Reihe Bd. 15, Stuttgart 1955, Sp. 1163–1169 (Karl Büchner). – Wendell Vernon Clausen (u. a. Hrsg.), Appendix Vergiliana, Oxford 1966, S. 88–89. – Hendrik Schoonhoven, Elegiae in Maecenatem. Prolegomena, text and commentary, Groningen 1980, S. 114–115. – Enciclopedia Virgiliana. Bd. 2, Roma 1985, S. 187–188 (Rosanna Rocca). – Maria Grazia Iodice (Hrsg.), Appendix Vergiliana, Milano 2002, S. 225–226. – Zu Maecenas vide Der Neue Pauly. Bd. 7, Stuttgart 1999, S. 634–635.

³⁸ Michael von Albrecht (Hrsg.), Die römische Literatur in Text und Darstellung. Bd. 3: Augusteische Zeit, Stuttgart 1987, S. 174, 175. – Zum Begriff Ingenium vide Karl Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 11. Aufl. Bd. 2, Basel 1962, S. 262. – Skowronek 2000 (wie Anm. 21), S. 187–190, 194–195, 218, 222.

³⁹ British Library London, Arundel Collection, Cod. 82 (Vergil von Hans Pirkheimer), Cod. 193 (Abschrift von Johannes Pirkheimer) und Cod. 133 fol. 89r–104v (dessen Abschrift der Appendix Vergiliana, Distichon 37/38 der ersten Elegie auf Maecenas fol. 96). – Nachweise von Willehad Paul Eckert / Christoph von Imhoff, Willibald Pirkheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971, S. 33. – Niklas Holzberg, Willibald Pirkheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland, München 1981, S. 37, 39, 393 Anm. 46. – Caritas Pieckheimer 1467–1532. Ausst.-Kat. Nürnberg 1982, S. 57–58 Nr. 33 (Dieter Wuttke). – Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hrsg. Kurt Ruh. Bd. 7, Berlin 1989, Sp. 702, 703. – Franz Fuchs, Hans Pirkheimer († 1492). Ratsherr und Humanist. In: Pirkheimer Jahrbuch Bd. 21, Wiesbaden 2006, S. 43.

⁴⁰ Zitiert von Bernhard Ebneith in: Neue Deutsche Biografie. Bd. 20, Berlin 2001, S. 475 sub verbo Willibald Pirkheimer (ohne Quellenbeleg).

⁴¹ Georg Satzinger, Dürers Bildnisse von Willibald Pirkheimer. In: Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. Gerald Kapfhammer (u. a.), Münster 2007, S. 240–243 (Zitat). – Matthias Kirchhoff, *Jch mit meyner thafell und jr cum wester weisheit...* Konkurrenz, Freundschaft und Memoria bei Albrecht Dürer und Willibald Pirkheimer. In: «Texte zum Sprechen bringen»: Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler. Hrsg. Christiane Ackermann (u. a.), Tübingen 2009, S. 423–429. – Thomas Noll, Albrecht Dürer und Willibald Pirkheimer. Facetten einer Freundschaft in Briefen und Bildnissen. In: Pirkheimer Jahrbuch Bd. 28, Wiesbaden 2014, S. 44–50.

⁴² Dieter Wuttke, Der Humanist Willibald Pirkheimer [...], Nürnberg 1994, Abb. 30, 34.

⁴³ Andreas Vesalius, De humani corporis fabrica Libri septem, Basel 1543, S. 164 (ZBZ, Md P 2a). – Saunders/O'Malley 1950 (wie Anm. 31), S. 85, Taf. 22 (Reproduktion ohne Inschrift). – Folker Fichtel, Vivitur ingenio. Die Entstehung der «Lebendigen Anatomie» in der medizinischen Buchillustration der Frühen Neuzeit. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft von den Anfängen bis zu Andreas Vesal und seinen Zeitgenossen. Med. Diss. Frankfurt am Main 2005 (CD-ROM), S. 229–230, Abb. 80 (ZBZ, CDU 463).

⁴⁴ Nachweise von Jan Białostocki, Vivitur ingenio. In: Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Hrsg. Stephan Füssel und Joachim Knappe, Baden-Baden 1989, S. 223–233.

⁴⁵ Max Caspar, Kepler als Mensch. In: Kepler-Festschrift I. Teil, Regensburg 1930 (Bericht

des Naturwissenschaftlichen Vereins zu Regensburg, 19), S. 29, 30.

⁴⁶ Caspar 1930 (wie Anm. 45), S. 31. – Justus Schmidt, Johann Kepler. Sein Leben in Bildern und eigenen Berichten, Linz 1970, S. 196 (Zitat Goethe, 1810). – Neue Deutsche Biographie. Bd. 11, Berlin 1977, S. 494–508 sub verbo Kepler (Martha List). – Volker Bialas, Johannes Kepler, München 2004, S. 160 (Zitat Leibniz, ohne Quellenbeleg).

⁴⁷ Schmidt 1970 (wie Anm. 46), S. 145, 170 Abb. 137 (Schickard erwähnt). – In Friedrich Seck, Wilhelm Schickard 1592–1635. Astronom, Geograph, Orientalist, Erfinder der Rechenmaschine, Tübingen 1978, ist der Entwurf zum Kupfertitel nicht erwähnt.

⁴⁸ Weber 1984, S. 30–31, Nr. 18, Abb. – Weber 1995, S. 22.

⁴⁹ Johannes Kepler, Gesammelte Werke. Bd. 10: Tabulae Rudolphinae. Bearb. von Franz Hammer, München 1969, Abb. S. 279 (Zeichnung in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Cod. 9737d, fol. 30). – Bialas 2004 (wie Anm. 46), S. 42 Abb. 6 (Kepler zugeschrieben). – Johannes Kepler, Tabulae Rudolphinae. Rudolfinische Tafeln. Originaler lateinischer Text und deutsche Übersetzung. Hrsg. Jürgen Reichert, Würzburg 2014, S. A4, A75, Abb. S. 2L («sicher nicht von Kepler selbst»).

⁵⁰ Heinrich Huber, Ein Vorentwurf zum Regensburger Kepler-Denkmal. In: Kepler-Festschrift 1930 (wie Anm. 45), S. 124–126 (Kupfertitel). – Ernst Zinner, Die Kepler-Bildnisse, ebenda S. 343, Taf. XIV, XV (Kupfertitel, Porträt). – Max Caspar (Hrsg.), Bibliographia Kepleriana. 2. Aufl. besorgt von Martha List, München 1968, S. 86–91 Nr. 79 (Tabulae Rudolphinae). – Kepler 1969 (wie Anm. 49), S. 31*–37*, Abb. S. 7 (Kupfertitel). – Friedrich Seck, Johannes Kepler und der Buchdruck. Zur äußeren Entstehungsgeschichte seiner Werke. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 11, Frankfurt am Main 1970, Sp. 701–706 (Tabulae Rudolphinae). – Schmidt 1970 (wie Anm. 46), S. 171 Abb. 128, 172 Abb. 139, 173 Abb. 140 (Kupfertitel, Porträt). – Owen Gingerich, Johannes Kepler and the Rudolphinae Tables. In: Sky and telescope, 42, 1971, S. 328–333 (Kupfertitel). – Ingrid Weibezahn, Geschichte und Funktion des Monopteros, Hildesheim 1975 (Studien zur Kunstgeschichte, 3), 2. Teil S. 75–82 (Keplerdenkmal in Regensburg). – Weber 1984, S. 31–32 Nr. 19, Abb., und Weber 1995, S. 21–22, 30, 42 Abb. 30 (Kupfertitel). – Max Caspar, Johannes Kepler (1947). 4. Aufl., Stuttgart 1995, S. 391–392, 469, 558, Taf. nach S. 384 (Kupfertitel, Porträt). – Bialas 2004 (wie Anm. 46), S. 158, 159 Abb. 21 (Porträt «um 1525»). Stefano Gattei, The engraved frontispiece of Kepler's Tabulae Rudolphinae (1627). A preliminary study, Firenze 2009 (nicht eingesehen). – Kepler 2014 (wie Anm. 49), S. 10L–

14L und 10–14 (Idyllion von Hebenstreit, mit Übersetzung), Abb. S. A19 (Tycho Brahes Weltmodell).

⁵¹ Kepler 2014 (wie Anm. 49), Zitat S. 13L und 13. Dazu Jürgen Reichert ebenda S. A25 Anm. 12–10: «Man nimmt an, dass Kepler selbst zuerst die Bemerkungen geschrieben hat, nach denen sich sowohl der Kupferstecher Cöler als auch der Dichter Hebenstreit richten sollten.»

⁵² Bialas 2004 (wie Anm. 46), S. 160.

⁵³ Lateinischer Text in Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*. Bd. 4, München 1941, S. 281–311 (Dissertatio cum Nuncio Sidereo, 1610). Übersetzung von Esther Hammer in Johannes Kepler, *Selbstzeugnisse*. Ausgewählt von Franz Hammer. Erläutert von Friedrich Seck, Stuttgart 1971, S. 38–40, 91 (Vorrede von 1610, Zitat S. 39). Ebenda S. 16–30, 87–90 Keplers aufschlussreiche Selbstcharakteristik von 1597.

⁵⁴ Bruno Weber, *Ein Buch für Merian*. Zur Biografie von Lucas Heinrich Wüthrich. In: *Librarium*, 51/1, 2008, Zitat S. 95.

⁵⁵ Lucas Heinrich Wüthrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biografie*, Hamburg 2007, S. 10. – Vide auch *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 17, Berlin 1994, S. 135–138 sub verbo Merian (Lucas Heinrich Wüthrich).

⁵⁶ Matthaeus Merian d. Ä., *Briefe und Widmungen*. Hrsg. Lucas Heinrich Wüthrich, Hamburg 2009, S. 104.

⁵⁷ Merian 2009 (wie Anm. 56), S. 42.

⁵⁸ *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*. Bd. 25, Rosendaal 1989, S. 209 Nr. 8, Abb. S. 208 (Robert Zijlma). – *Catalog zu Ausstellungen [...] Matthaeus Merian des Älteren [...]*, Frankfurt am Main 1993, S. 28 Nr. 1.2 Abb., S. 54 Nr. 35. – Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.* Bd. 4: *Die großen Buchpublikationen II. Die Topographien*, Hamburg 1996, S. 711. – Daniela Nieden, *Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687)*, Göttingen 2002, S. 166, 256–257 Nr. 163. – Wüthrich 2007 (wie Anm. 55), S. 362–363, Abb. S. 391 (ohne Distichen). – Weber 2008 (wie Anm. 54), S. 100, Abb. S. 97.

⁵⁹ *Matthaeus Merian d. Ä., Icones Biblicae Pars II*, Straßburg 1626, S. 90, Abb. S. 91 Nr. XLII (ZBZ, Rv 76 = Ausgabe IIc, Straßburg 1630). – Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.* Bd. 5: *Die großen Buchpublikationen I*, Hamburg 1993, S. 11–12, 35 Nr. 92. – Nicole Dacos, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008, S. 187 Taf. 144 (12. Bogen, gemalt von Pellegrino Aretusi da Modena um 1517–1519), S. 315–316 (Reproduktionen in Radierung und Kupferstich von Giovanni Lanfranco 1607, Baldassare Aliosi Galanini 1613, Orazio Borgiani 1615). Vide dazu Abb. in: *The Illustrated Bartsch*. Bd. 40, New York 1982, S. 295, 328.

⁶⁰ Wüthrich 2007 (wie Anm. 55), S. 262, 263 (Übersetzung des Autors).

⁶¹ Georgius Everhardus Rumphius, *The Ambonese Cabinet*. Translated, annotated, and with an introduction by Eric Montague Beekman, New Haven 1999, Zitat S. lxxviii, 386 Anm. 89. – Vide auch Georgius Everhardus Rumphius, *The Ambonese Herbal*. Translated, annotated, and with an introduction by E. M. Beekman. 6 Bde., New Haven 2011, Bd. 1 S. 1–169.

⁶² *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 29, Leipzig 1889, S. 663–667 sub verbo Rumpf (Ernst Wunschmann). – Fritz Schulze, *Georgius Everhardus Rumphius (1628–1702) und das wissenschaftliche Netzwerk seiner Zeit*. In: *Rudolstädter naturhistorische Schriften*, 12, 2004, S. 3–15. – *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 22, Berlin 2005, S. 253–254 sub verbo Rumpf (Brigitte Hoppel).

⁶³ Beekman in Rumphius 1999 (wie Anm. 61), S. xxxviii.

⁶⁴ Hendrik C. D. de Wit (Hrsg.), *Rumphius memorial volume*, Baarn 1959, S. 1 Abb. 1 (Ausschnitt). – Weber 1984, S. 52, 55 Nr. 36, Abb. S. 54. – Beekman in Rumphius 1999 (wie Anm. 61), Frontispiz und Impressum. – Peter Mortzfeld (Bearb.), *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. Reihe A. Bd. 20, München 1992, Abb. S. 288 Nr. 18167, und Bd. 35, München 2002, S. 194 Nr. A 18167 (Katalogeintrag mit Übersetzung der Bildlegende).

⁶⁵ Radierung und Kupferstich, Platte 29,6 × 19 cm, erschienen als Frontispiz in: *Des Lübeckischen dreijährigen Knabens Christian Henrich Heinekens Vorschmack der alten, mittleren und neueren dänischen Geschichte, aus denen bewährtesten Geschichtschreibern des Königreichs Dännemarck kurtzbündig gezogen, und von demselben nach vorhergefasseter Universalhistorie in seinem dritten Jahre erlernt*, Lübeck 1724 (nicht eingesehen, Titelzitat aus:) Bruno Stübel, *Christian Henrich Heineken, das dänische Wunderkind*. In: *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertümekunde*, 11 Nr. 1, Lübeck 1903, S. 8–34 (Titelzitat S. 19–20). Die Vorlage, Harpers Gemälde auf Elfenbein, wurde bei Heinekens Audienz am 9. September im Schloss Frederiksborg dem dänischen Königspaar übergeben und ist verschollen (ebenda S. 30). – Peter Mortzfeld (Bearb.), *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel*. Reihe A. Bd. 10, München 1989, Abb. S. 276 Nr. 9153, und Bd. 32, München 1999, S. 95 Nr. A 9153 (Katalogeintrag mit Übersetzung der Distichen, ohne Hinweis zur Publikation). – *Allgemeines Künstler-Lexikon*. Bd. 69, Berlin 2011, S. 385–386 sub verbo Harper (Schüler von Paul Heineken in Lübeck 1709–1712).

⁶⁶ Immanuel Kant, *Werke*. Akademie-Textausgabe. Bd. 7, Berlin 1968, S. 227 (Anthropolo-

gie, Erster Teil am Ende des Ersten Buchs, Textfassung der 2. Aufl. 1800).

⁶⁷ Christian Gottlieb Jöcher, Allgemeines Gelehrten-Lexikon. Zweyter Theil, Leipzig 1750, Sp. 1454 (nach Schöneich 1726, vide Anm. 74). – Carl Heinrich Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 37 («die Mutter des sogenannten gelehrten Lübeckischen Kindes»), 53 («das berühmte Lübeckische gelehrte Kind»). – Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck. Bd. 10, Neumünster 1994, S. 169–175 sub verbo Heineken, Carl Heinrich und Paul. – Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 71, Berlin 2001, S. 196–197 sub verbo Heineken, Paul.

⁶⁸ Johann Heinrich von Seelen, Nachricht von C. H. Heineken. Aus dem Hamburgischen Patrioten. Num. 4 [Jg. 1, 1724]. In: Ernst Leopold Friederich Behm, De rarissimo praecocis ingenii exemplo Christ. Henr. Heineken, Lubecens. Commentatio [...] Accedunt Io. Henr. A Seelen, Gymn. Lub. Rectoris celeberrimi, Relatio de C. H. Heineken; Nec non Descriptio Itineris ipsius Danici ex Autographo Viri Nobilissimi, qui itineris fuit comes, Lübeck 1725, S. 1–17 (Behm); 18–21 (Seelen, Zitate S. 18, 21); 22–52 (Christian von Schöneich, vide Anm. 69); Exemplar in ZBZ, 18.1313/9. – Zu Seelen vide Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck. Bd. 6, Neumünster 1982, S. 269–271.

⁶⁹ [Christian von Schöneich,] Kurtze / zuverlässige Relation, von der Reise des Lübeckischen berühmten Kindes / Christian Henrich Heineken, nach und von Copenhagen. In: Behm 1725 (wie Anm. 68), S. 22–52, Zitat S. 33. Das Datum in Stübel 1903 (wie Anm. 65), S. 24. Der zitierte Ausdruck nicht in Schöneich 1726 (vide Anm. 74).

⁷⁰ Schöneich 1725 (wie Anm. 69), S. 33. Ausspruch laut Schöneich 1726 (vide Anm. 74), S. 115 am 11. September 1724, als dem Wunderkind auf dem Weg von Frederiksborg nach Kopenhagen ein «Graf Larwich» begegnete; ebenda S. 221 Christians Ausruf am 18. Juni 1725, neun Tage vor seinem Tod: «Ach! ich habe recht Herculanum morbum, eine unheilbare Krankheit.»

⁷¹ Schöneich 1725 (wie Anm. 69), S. 33. In Schöneich 1726 (vide Anm. 74), S. 112: «Das Lübeckische Kind ist was *EXTRAORDINAIRES*, und zum andern mahle: Es ist ein *MIRACULUM*.»

⁷² Schöneich 1725 (wie Anm. 69), S. 51. Die Segelfahrt von Travemünde 1724 nach Kopenhagen vom 20.–24. Juli hin und vom 7.–11. Oktober zurück dauerte jeweils vier Tage; vide Stübel 1903 (wie Anm. 65), S. 20, 33. Der lateinische Ausspruch wurde von Schöneich 1726 (vide Anm. 74), S. 194 weitschweifiger überliefert, mit der Mitteilung, «das Tugendhafte Kind» habe *Vivitur ingenio* als «Lehr-Spruch etliche mahl selbst, mit der Feder, eigenhändig geschrieben», wie das Frontispiz zeigt. Schöneich übersetzte, sehr auf das Reimen bedacht, *Patria dat vitam* mit «Das Leben

schenkt wohl das liebe Vaterland; die Ehre selten nur, die ich in Seeland fand», und *Vivitur ingenio* mit «Im Leben bleibt von uns mehr nichts als der Verstand; Das and're alles raubt des Todes dürre Hand.»

⁷³ Stefano Guandalini, Historical perspective of celiac disease. In: *Frontiers of celiac disease*. Hrsg. Alessio Fasano / Riccardo Troncone / David Branski, Basel 2008 (Pediatric and adolescent medicine, 12), S. 1–11 (Heineken nicht erwähnt).

⁷⁴ (Christian von Schöneich,) Merkwürdiges Ehrend-Gedächtniß von dem Christlöblichen Leben und Tode des weyland klugen und gelehrten Lübeckischen Kindes, Christian Henrich Heineken. In welchem dessen Gebuhr, seltene Erziehung, wunderwürdiger Wachsthum seiner Wissenschaften, glücklich abgelegte rühmliche Reise nach und von Dännemarck, samt seinem seligsten Abschiede aus dieser Sterblichkeit, umständlich enthalten; und, auf vieler Verlangen, von der Wahrheit beflissenen Feder, seines weyland gewesen treuen Lehrers und Beförderers, unpartheyisch entworfen. Nebst einer Vorrede Herrn Johann Henrich von Seelen, der heiligen Schrift hochverdienten Licentiati, wie auch weitberühmten Rectoris des Gymnasii zu Lübeck, Hamburg, zu finden im Kifßnerischen Buch-Laden, 1726, Frontispiz nach der Vorrede S. 1. Digitalisat der Publikation in www.google.ch sub verbo Christian Henrich Heineken über das Frontispiz einsehbar. – Porträt in Weber 1984, S. 112, 114 Nr. 114, und Weber 1995, S. 13, 24, 33 Nr. 8, Abb.

⁷⁵ Schöneich 1726 (wie Anm. 74), S. 160: «von diesem Lehn-Stuhl lehrte es seine Geschwister». Der Sessel mit hoher Lehne ist in beiden Porträts von Heineken zu sehen.

⁷⁶ Datum in Schöneich 1726 (wie Anm. 74), S. 198, Verszeilen wiederholt S. 328.