

Die Entwicklung der Copernicus-Porträts vom 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Gudula Metze
aus München

Referent: Herr Prof. Dr. Rudolf Kuhn
Korreferent: Herr Prof. Dr. Andreas Kühne
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Februar 2004

Inhaltsverzeichnis

Dank	V
1 Einleitung	1
1.1 Ausgangspunkt	1
1.2 Forschungsstand	2
1.3 Ziel der Arbeit und methodische Anmerkungen	9
2 Copernicus und die Rezeption seines Weltbilds	13
3 Copernicus im Bild: Ein phantastischer Auftakt	18
4 Copernicus mit dem Maiglöckchen	20
4.1 Das Straßburger Copernicus-Porträt und das sogenannte <i>Autographon</i>	20
4.1.1 Tobias Stimmers Gemälde im Straßburger Münster	20
4.1.2 Die Bedeutung des Maiglöckchen-Attributs	23
4.1.3 Die Ikonographie von Astronomenbildnissen im 16. Jahrhundert.....	26
4.1.4 Die Schrifttafel des Straßburger Copernicus-Porträts – eine spätere Zutat?	28
4.1.5 Die von Stimmer verwendete Vorlage, das sogenannte <i>Autographon</i>	30
4.1.6 Das angebliche Selbstporträt von Copernicus im Besitz Tycho Brahes	32
4.1.7 Copernicus als Künstler – der Bericht von Pierre Gassendi.....	36
4.1.8 Der angebliche Verbleib des <i>Autographons</i>	38
4.1.9 Copernicus’ künstlerische Ambitionen nach frühen Biographen.....	39
4.1.10 Copernicus als Künstler im Urteil der Sekundärliteratur.....	40
4.2 Das Porträt in Reusners <i>Icones</i>	43
4.3 Zeugen des ursprünglichen Porträtschemas?.....	47
4.3.1 Eine Copernicus-Darstellung von einem Laienkünstler	47
4.3.2 Das Copernicus-Porträt mit Maiglöckchen aus der Warschauer Sternwarte.....	51
4.3.3 Das Bildnis aus dem Thorner Gymnasium	54
4.3.4 Copernicus mit dem Buch.....	57
4.4 Darstellungen in der Nachfolge von Reusners <i>Icones</i>	61
4.4.1 Der Wittenberger Einblattdruck	61
4.4.2 Das Bildnis in Boissards <i>Icones</i>	63
4.4.3 Das Wandgemälde in der Bodleian Library	64
4.4.4 Darstellungen in Porträtsammelwerken.....	66
4.4.5 Bildnisse als Illustration wissenschaftlicher Publikationen.....	68
4.5 Die Nachfolge des Bildes aus dem Thorner Gymnasium und verwandter Werke.....	71

5	Copernicus im Gebet vor dem Kruzifix	77
5.1	Das Thorner Epitaph und verwandte Darstellungen	77
5.2	Das Bildnis des Frauenburger Domkapitels und die ikonographische Nachfolge.....	89
6	Copernicus mit Symbolen seines Weltbilds.....	93
6.1	Naturwissenschaftliche Bildprogramme mit Copernicus-Darstellungen: Entstehungsbedingungen und Besonderheiten	93
6.2	Die <i>Tabulae Rudolphinae</i> – Copernicus im Tempel der Urania	97
6.3	Copernicus mit einem schematischen Modell seines Weltbildes gemäß seiner Zeichnung in <i>De Revolutionibus</i> (keine Porträtähnlichkeit)	101
6.3.1	Das Relief an der Tafeluhr von Jost Bürgi und Hans Jacob Emck	101
6.3.2	Das Titelbild von Mulerius' <i>Tabulae Frisicae</i>	103
6.3.3	Der Kupfertitel von Lansbergens <i>Tabulae motuum coelestium</i>	106
6.3.4	Das Titelbild für Cellarius' <i>Harmonia Macrocosmica</i>	109
6.3.5	Johannes Stöffler als Copernicus	111
6.4	Copernicus mit dem Tellurium (keine Porträtähnlichkeit)	113
6.4.1	Galileis <i>Dialogo</i> und sein Titelbild.....	113
6.5	Copernicus mit dem Tellurium (porträtähnlich)	120
6.5.1	Die erste lateinische Ausgabe von Galileis <i>Dialogo</i>	120
6.5.2	Die ikonographische Nachfolge der ersten lateinischen Galilei-Ausgabe	123
6.5.3	Das Bildnis in Gassendis Copernicus-Biographie und seine Nachfolge.....	129
6.5.4	Ein Copernicus-Porträt von Ridolfo Ghirlandaio?.....	136
6.5.5	Das Bildnis in der Paduaner <i>Sala delle Figure</i>	139
7	Ausblick.....	143
	Hinweise zur Transkribierung	147
	Abbildungen und Bildnachweis	148
	Literaturverzeichnis.....	176
	Lebenslauf	201

Dank

Die Idee, meine Doktorarbeit den Copernicus-Porträts zu widmen, entwickelte sich aus meiner Mitarbeit an der Copernicus-Forschungsstelle der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo ich während der Promotionsphase im Rahmen des DFG-Projekts *Biographia Copernicana* (= *Nicolaus-Copernicus-Gesamtausgabe*, Bd. IX) beschäftigt war.

Großer Dank gebührt meinem Doktorvater am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität, Prof. Dr. Rudolf Kuhn, für seine Bereitschaft, diese interdisziplinäre Arbeit mit sachkundigem Rat und wohlwollendem Interesse zu betreuen. Ebenso danke ich sehr herzlich meinen damaligen Kollegen von der Copernicus-Forschungsstelle und von dem Lehrstuhl für Geschichte der Naturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität für ihre Anregungen, Hinweise und für vielfache Unterstützung, allen voran den beiden federführenden Autoren der *Biographia Copernicana*, Prof. Dr. Andreas Kühne, der freundlicherweise das Korreferat übernahm und das Entstehen des Textes von Anfang an mit konstruktiver Kritik begleitete, sowie Prof. Dr. Stefan Kirschner.

Dem Leiter des Lehrstuhls für Geschichte der Naturwissenschaften und Mitherausgeber der *Nicolaus-Copernicus-Gesamtausgabe*, Prof. Dr. Menso Folkerts, bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie Prof. Dr. Ivo Schneider (em. Inhaber des Lehrstuhls für Wissenschaftsgeschichte der Universität der Bundeswehr München), der die Leitung des DFG-Editionsprojekts *Biographia Copernicana* innehatte und mir die Möglichkeit einräumte, meine Ergebnisse im Rahmen des Montagsseminars am Münchner Zentrum für Wissenschafts- und Technikgeschichte zur Diskussion zu stellen.

Ohne die Hilfsbereitschaft der Beschäftigten zahlreicher Museen, Bibliotheken und Archive, die mir Informationen und Bildmaterial zukommen ließen und mir das in ihrem Haus aufbewahrte Material zugänglich machten, hätte die Arbeit nicht entstehen können. Außer den im Text Genannten sei an dieser Stelle insbesondere Dr. Maria Luise Sternath (Wien, Albertina) für ihr großes Entgegenkommen gedankt.

Bereitwillige Hilfe bei der Übersetzung polnischer Texte leisteten Iwona Kul-Federspiel und Katharina Lorens. Im Kampf mit lateinischen Texten stand mir wie schon so oft Marijke Ottink geduldig und fachkundig zur Seite. Dr. Jana Otmarova sei herzlich gedankt für ihre Hilfe bei der Korrespondenz auf Tschechisch.

Viele Kollegen und Freunde bereicherten die Arbeit mit wertvollen Hinweisen, so insbesondere Prof. Dr. Ursula Nilgen, Dr. Sabine Fastert und Dr. Imke Harjes. Für tatkräftige Unterstützung in jeder Hinsicht und unschätzbare Verdienste in der Korrekturphase danke ich sehr meinen Eltern und vor allem aber Eduard Wätjen, der tagelang und schließlich eine ganze Nacht hindurch mitgeholfen hat, daß diese Arbeit damals rechtzeitig den Promotionsausschuß erreichte.

1 Einleitung

1.1 Ausgangspunkt

„Es ist begreiflich“ – so Friedrich Schwarz über das Phänomen der Copernicus-Darstellungen – „daß die Welt immer wieder nach dem Bildnis eines Mannes verlangte, der ihre Vorstellungen von Himmel und Erde allem Schein der Sinne zuwider grundlegend wandelte. Zu Lebzeiten des Astronomen bestand dieser Wunsch indes am wenigsten.“¹ Treffend charakterisierte Schwarz mit diesen Worten den Umstand, daß beginnend mit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eine beträchtliche Zahl von Gemälden, Graphiken und schließlich auch plastischen Werken Auskunft über das Aussehen von Nicolaus Copernicus (1473–1543) verhielt, während uns offenbar kein Bildnis aus seiner Lebenszeit erhalten ist und sich ebensowenig mit letzter Sicherheit nachweisen läßt, daß ein solches überhaupt jemals existiert hat.

Ein zeitgenössisches Konterfei ließe tatsächlich einige Lebensnähe erhoffen, hatte sich doch in Copernicus' Epoche das Individualporträt gegenüber der typisierten Personendarstellung weitgehend durchgesetzt. Für die Malerei, Zeichenkunst und Plastik nahm diese Entwicklung bereits im 15. Jahrhundert ihren Lauf, und auch in der Druckgraphik begnügte man sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts immer seltener mit den bis dahin – zumindest bei weniger anspruchsvollen Werken – durchaus gängigen austauschbaren Physiognomien, die lediglich anhand von Namensbeischriften „erkennbar“ waren und ansonsten Prototypen des jeweiligen Standes vorstellten.²

¹ Schwarz: „Wie sah Kopernikus aus?“ 1943, S. 110.

² Die Begriffe „Porträt“ und „Bildnis“, für die gelegentlich eine unterschiedliche Definition im Sinne einer „echten“, ähnlich gewollten und gemäß heutigen Ansprüchen individualisierten Darstellung einer bestimmten Person versus einer identifizierbaren Personendarstellungen im weiteren Sinne vorgeschlagen wurde, werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Welcher Grad an Individualisierung und Typisierung den Copernicus-Darstellungen jeweils eigen ist, ergibt sich aus dem Kontext. Zur Begriffsgeschichte und zur Problematik der Unterscheidung zwischen „Bildnis“ und „Porträt“ siehe Spanke 2004, bes. S. 31–33, zum Begriff des „Konterfeis“ bes. Parshall 1993. Aus der unübersehbaren Literatur zur historischen Entwicklung der Porträtkunst seien an dieser Stelle nur einige Arbeiten genannt, die im Zusammenhang mit der Copernicus-Ikonographie von besonderem Interesse sind: Einen Überblick zu Bildnissen von Privatpersonen und der Entwicklung dieser Bildgattung bietet Dülberg 1990. Für die Entwicklung im deutschsprachigen Raum siehe bes. Buchner 1953. Angaben zur Porträtmalerei in Copernicus' Herkunftsgebiet finden sich bei Holst 1932. Zum graphischen Porträt siehe bes. Ausst.-Kat. Hamburg 1983. Dem Phänomen der Porträtbücher in der Renaissance widmete zuletzt Milan Pelc eine umfassende Studie (Pelc 2002), ergänzend siehe Wartmann 1995.

Wie zuverlässig aber die überkommenen Copernicus-Porträts die Physiognomie des Astronomen wiedergeben, ist nicht ohne weiteres zu ermitteln. Bereits das früheste erhaltene und fest datierbare Copernicus-Bildnis mit augenscheinlich porträthaften Zügen gibt Rätsel auf. Es handelt sich um ein zwischen 1571 und 1574 – also etwa 30 Jahre nach dem Tod des Dargestellten – von Tobias Stimmer (1539–1584) gemaltes Tafelbild an der astronomischen Uhr im Straßburger Münster. Dieses Ganzfigurenporträt zeigt Copernicus in mittlerem Alter mit kinnlangem Lockenhaar. Eine in lateinischer Sprache abgefaßte Inschrift auf dem Gemälde verweist auf eine bemerkenswerte Vorlage, denn die Gestalt des Copernicus sei „ex ipsius autographo depicta“. Was diese Inschrift tatsächlich sagen will, bleibt umstritten, doch ist in diesem Zusammenhang immer wieder von einem Selbstbildnis des Dargestellten die Rede. Gab es also womöglich ein eigenhändiges Bildnis des Astronomen, das als Muster für die Darstellung an der Straßburger Münsteruhr diente? Und lassen sich auch andere Porträts auf dieses Urbild zurückführen? Wie entstand die Copernicus-Ikonographie, wie wir sie heute kennen, und welche Faktoren waren dabei relevant?

1.2 Forschungsstand

Die Frage nach dem Ursprung und dem Ähnlichkeitscharakter der Copernicus-Darstellungen beschäftigt die Wissenschaft im wesentlichen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine wichtige Rolle spielten die Feierlichkeiten zum 400. Geburtstag des Astronomen im Jahr 1873, als sowohl die Nachfrage nach Copernicus-Bildnissen wie auch das Interesse an deren Geschichte sprunghaft anstiegen. Wer in erster Linie Bildmaterial suchte, dem bot sich unter den zum Jubiläum publizierten Arbeiten das von dem polnischen Geistlichen und Historiker Ignacy X. Polkowski kompilierte Copernicus-Album mit seinem photomechanisch reproduzierten Tafelteil an.³ Zwischen historisierenden Rahmenmotiven nach Entwürfen von Jan Strzalecki finden sich hier zahlreiche Copernicus-Darstellungen, deren Anordnung in erster Linie dekorativen Gesichtspunkten folgt. In diese aufwendigen Schaubilder integrierte Polkowski sogar solche Bilder, die er selbst als Fälschung deklarierte. Ein polnischsprachiger Kommentarband ergänzte die Bildtafeln. Diese sollten nicht zuletzt zeitgenössischen Künstlern bei deren Beschäftigung mit der Copernicus-Thematik als Vorlage dienen. Für die heutige Forschung ist das Album vor allem als

³ Polkowski 1873. Die 16 Bildtafeln werden im Anhang der vorliegenden Arbeit reproduziert. Aus technischen Gründen sind die Ränder der Darstellungen teilweise nicht vollständig zu sehen.

Dokumentation inzwischen nicht mehr lokalisierbarer Bildnisse von Belang. Zwei Jahre später legte Polkowski unter dem Titel „Wizerunki Mikolaja Kopernika“ einen umfassenden Katalog von Copernicus-Porträts vor, der – leider ohne Illustrationen – weit über 300 Posten aufzählt.⁴

Im selben Jahr erschien ein weiteres Grundlagenwerk, ein Aufsatz des ermländischen Geistlichen und Kirchenhistorikers Franz Hipler, worin der Autor die Copernicus-Darstellungen im Kontext seiner quellenkritischen Forschungen präsentierte. In diesem Zusammenhang veröffentlichte er auch eine gekürzte Übersetzung von Polkowskis Kommentaren zum Copernicus-Album und erschloß diese seinerzeit umfassendste Sammlung einschlägiger Abbildungen dadurch der deutschsprachigen Leserschaft.⁵ So konnte Polkowskis Zusammenstellung eine ungleich höhere Breitenwirkung entfalten als museale Sammlungen von Copernicus-Bildnissen, wie sie in dieser Zeit ebenfalls angelegt wurden. Einen größeren Bestand an derartigem Material erhielt zum Beispiel das römische *Museo Astronomico e Copernicano* im Jahr 1879, als Artur Wolyński aus seinem Besitz etwa 250 Darstellungen des Astronomen in Form druckgraphischer Originale oder photographischer Reproduktionen stiftete.⁶

Von den kleineren Arbeiten aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ist vor allem das Kapitel zu den Copernicus-Porträts zu nennen, das der polnische Wissenschaftler Ludwik Antoni Birkenmajer in seine 1900 publizierte Copernicus-Monographie integriert hat.⁷ Wichtige Beiträge lieferte darüber hinaus der Frauenburger Domvikar Eugen Brachvogel, von dem über Jahrzehnte hinweg – namentlich in der *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands* – immer wieder Aufsätze zu Copernicus-Darstellungen und damit verwandten Themen erschienen.⁸ Als kritische Zusammenfassung und Bestandsaufnahme des bis dato Erreichten publizierte Zygmunt Batowski 1933 eine Monographie zu den bedeutendsten Bildnissen des Copernicus. Hier beleuchtete Batowski unter anderem die ikonographische Entwicklung innerhalb dieses Bereichs. In erster Linie beschäftigte ihn jedoch die Frage nach der Authen-

⁴ Polkowski 1875, Erläuterungen zu den 1873 publizierten Tafeln ebd. auf S. 291–300, Nr. 311–326.

⁵ Hipler 1875, die Erklärungen zu Polkowskis Bildtafeln ebd. auf S. 148–151.

⁶ Cimino/Chelkowska/Gianuzzi 1968, S. 19, Abb. Taf. XIII, Nr. 2; Calisi 2000, S. 9–10. Es war nicht möglich, Wolyńskis Sammlung für die vorliegende Arbeit auszuwerten.

⁷ Birkenmajer 1900, S. 669–678, 688.

⁸ Z. B. Brachvogel 1919, Brachvogel 1935 sowie Brachvogel: „Zur Kunde der Copernicus-Bildnisse“ 1939.

tizität der überkommenen Porträts bzw. die Suche nach deren „Urbild“.⁹ Den gleichen Schwerpunkt setzte Friedrich Schwarz, der 1943 zum 400. Todestag von Copernicus seine Forschungsergebnisse vorlegte. Darüber hinaus versuchte Schwarz, die Abhängigkeit der Copernicus-Bildnisse untereinander schematisch in Form eines Stammbaums darzustellen und dabei auch nicht erhaltene, nur aus Quellen bekannte Bildwerke zu integrieren.¹⁰ Naturgemäß kann dieses Konstrukt nur hypothetischen Charakter beanspruchen, zumal fast alle Schlüsselpositionen von Porträts besetzt werden, über deren Aussehen – wenn nicht gar über deren Existenz – sich nur spekulieren läßt.

Eine bis heute unverzichtbare Grundlage zur Erforschung der Copernicus-Ikonographie legte Ernst Zinner im selben Jahr vor. Seine einschlägigen Überlegungen publizierte er im Rahmen der Monographie *Entstehung und Ausbreitung der copernicanischen Lehre*, einem Werk, von dessen nachhaltiger Bedeutung auch die Neuauflage von 1988 zeugt. Daß Zinner sich in diesem Zusammenhang der Porträts annahm, legt nahe, daß er die Bedeutung des Materials als Zeugnis der Rezeption des heliozentrischen Weltbilds erkannt hatte. Gleichwohl wertete er die bildlichen Darstellungen nicht systematisch unter diesem Gesichtspunkt aus, vielmehr stand wiederum die Frage „wie sah der Mann aus, der so viel geleistet hat?“ im Mittelpunkt.¹¹ Diesem Gegenstand spürte Zinner nicht allein in einer kurzen Überblicksdarstellung nach, sondern vor allem mittels eines Katalogs sämtlicher ihm bekannten Copernicus-Bildnisse. Porträts, die er selbst in Augenschein genommen hatte, nahm er ebenso auf wie solche, von deren Existenz er lediglich in der Literatur erfahren hatte. Bei Angaben aus zweiter Hand mußte er es öfters belassen, da das Kriegsgeschehen seine Forschungen behinderte.¹² Dessen ungeachtet gelang es Zinner, sein umfangreiches Material in einer weitgehend konsequenten Ordnung zu präsentieren, beginnend mit den frühesten überlieferten Beispielen der einzelnen Typen bis hin zu Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert. Mediale Gattungsgrenzen berücksichtigte Zinner dabei nicht. Gemälde, Druckgraphik und Zeichnungen finden sich in diesem knapp kommentierten und erstaunlich vollständigen Nachschlagewerk ebenso wie Schaumünzen

⁹ Batowski 1933. Ergänzend zu der Originalausgabe wurde die 1942 von Alfons Triller für die Publikationsstelle des Geheimen Staatsarchivs in Berlin ausgeführte Übersetzung mit dem Titel *Copernicusbildnisse* herangezogen (Masch.-Schr., Kopie in der Copernicus-Forschungsstelle München).

¹⁰ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, der Stammbaum ebd. auf S. 171.

¹¹ Verwendet wurde die durchgesehene und ergänzte Neuauflage von 1988, die im Falle der Angaben zu den Copernicus-Porträts keine Änderungen gegenüber der Erstauflage von 1943 enthält („Die Bildnisse des Copernicus“, in: Zinner 1988, S. 455–484, das Zitat ebd. auf S. 455).

¹² Zinner 1988, S. 456.

und plastische Werke. Von bemerkenswerter Objektivität und Sachlichkeit geprägt ist Ziners Katalog nicht zuletzt in politischer Hinsicht, hatte sich doch die Forschung zu den Copernicus-Bildnissen in einigen Fällen in den Dienst nationalistischer Agitation gestellt. Diese Entwicklung setzte bereits um 1800 ein. Nach dem völligen Verlust der polnischen Eigenstaatlichkeit im Jahr 1795 hatten zahlreiche Polen Copernicus als kulturelle Identifikationsfigur entdeckt. Dies rief den Widerspruch deutscher Copernicus-Verehrer auf den Plan, welche die deutsche Nationalität des Astronomen für eine unumstößliche Wahrheit hielten. Zunehmend wurden die Porträts als „Argumente“ in dem Streit herangezogen, ob Deutsche oder Polen Copernicus als ihren Landsmann betrachten dürften. Insofern dokumentiert die Geschichte der Erforschung der Copernicus-Porträts auch ein konfliktträchtiges Kapitel der deutsch-polnischen Nachbarschaft. Bereits Hipler trat dem „müßigen Streite um Physiognomie und Nationalität“ entschieden entgegen und beklagte die jüngsten Auswüchse, so etwa die Vereinnahmung von Copernicus' angeblich spitzigem Kinn als unfehlbares Merkmal germanischen Blutes.¹³ Nachdrücklich betonte der ermländische Geistliche, wie stark Copernicus' Heimatland von der Koexistenz verschiedener Völker geprägt war – und dieser Umstand, so Hipler weiter, „ist ihm gewiß keine Schande.“¹⁴

Die von Hipler angesprochene Kontroverse verschärfte sich, nachdem Copernicus' Heimat als Folge des Ersten Weltkrieges wiederum polnisches Staatsgebiet geworden war. Mit der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland und vor allem nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde in der Copernicus-Literatur mehrfach die Grenze zur Polemik überschritten. Der bereits erwähnte Artikel von Friedrich Schwarz etwa erschien 1943 ein zweites Mal in leicht veränderter Form.¹⁵ Ebenso wie bei einem im selben Jahr veröffentlichten Aufsatz von Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg ist die Aufbereitung der Forschungsergebnisse hier trotz der prinzipiell wissenschaftlichen Herangehensweise nicht frei von deutschnationaler Propaganda.¹⁶ Vereinzelt geriet Copernicus' Konterfei gänzlich in den Bann völkischen Forschereifers. Die 1936 im ehemaligen Kronprinzenpalais in Berlin er-

¹³ Hipler 1875, S. 151–152. In dem von Hipler konkret getadelten Fall geht es um eine Sitzung des Anthropologischen Vereins in Danzig, die offenbar der Frage nach Copernicus' Nationalität gewidmet war. Als Beweismittel wurden dabei Schädel und das an der Wand des Sitzungssaals angebrachte Copernicus-Bildnis herangezogen.

¹⁴ Hipler: „Die Biographen des Nikolaus Kopernikus“ 1873, S. 205–206.

¹⁵ Schwarz: „Wie sah Kopernikus aus?“ 1943.

¹⁶ Schenk zu Schweinsberg 1943.

öffnete Ausstellung *Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit* etwa wurde von Eilert Pastor mit dem Ziel einer „rassischen Bestandsaufnahme auch für Deutschlands große Männer“ dazu genutzt, unter anderem das dort ausgestellte Copernicus-Bildnis anhand von „Rassekundlichen Bestimmungstafeln für Augen-, Haar- und Hautfarben und für die Iriszeichnung“ zu beurteilen.¹⁷

Zweifellos waren derart nationalistische Auswüchse mit dafür verantwortlich, daß nach dem Zweiten Weltkrieg in beiden Teilen Deutschlands für geraume Zeit kaum neue Publikationen zur Copernicus-Ikonographie zu verzeichnen waren. Erst anläßlich des 500. Geburtstags des Astronomen im Jahr 1973 ging man erneut in Gedenkschriften und Ausstellungen auf dieses Thema ein. Zu nennen ist in erster Linie Kurt Forstreuters Aufsatz zu den ältesten Copernicus-Bildern und -Biographien, eine Arbeit, die im wesentlichen einen Überblick zu den bisherigen Forschungsergebnissen gab.¹⁸ Neue, wenngleich problematische Thesen enthielt wiederum der 1981 von Erich Sommerfeld veröffentlichte Aufsatz, worin Copernicus mehrere Selbstbildnisse zugeschrieben wurden.¹⁹ 1993 bot eine Copernicus-Ausstellung in Schweinfurt den Anlaß für einen Katalogbeitrag von Georg Drescher, der sich eingehend dem im dortigen Stadtarchiv aufbewahrten Copernicus-Porträt widmet und gleichzeitig eine Übersicht zu den wesentlichen Aspekten der Copernicus-Ikonographie in ihrer Gesamtheit bietet.²⁰ Hervorzuheben ist schließlich die 1993 publizierte Monographie von Günther Oestmann über die astronomische Uhr des Straßburger Münsters, da Oestmann anhand einer fundierten Analyse der Entstehung und Funktionsweise dieser Uhrenanlage auch Stimmers dort angebrachtes Copernicus-Porträt in seinen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext setzte.²¹

Unter polnischen Wissenschaftlern stieß die Copernicus-Ikonographie auf ungebrochenes Interesse, wie die zahlreichen einschlägigen Arbeiten belegen. Unter anderem brachte die in Polen intensive Forschung auf dem Gebiet der Restaurierung und kunsttechnologischen Untersuchung Neues zum technischen Befund der ältesten ge-

¹⁷ Pastor, Eilert: „Das Rassebild der großen Deutschen“. In: *Wacht im Osten*. Monatsschrift für deutsches Leben, Jg. 4, Folge 11/12 (1937) August/September, S. 450–481, hier S. 454, 456, 473. Zu der Ausstellung siehe Ausst.-Kat. Berlin 1936, das betroffene Copernicus-Bildnis der Leipziger Universität ebd. S. 392 bzw. Hentzen/Holst 1936, das Bildnis ebd. auf S. 82 (siehe auch unter Kapitel 5.1 in vorliegender Arbeit).

¹⁸ Forstreuter 1973.

¹⁹ Sommerfeld 1981.

²⁰ Ausst.-Kat. Schweinfurt 1993.

²¹ Oestmann 1993.

malten Copernicus-Porträts zutage – ein Gebiet, auf dem etwa Bohdan Marconi, Józef Flik und Janina Kruszelnicka arbeiteten.²² Ferner erschien ein Aufsatz von Malgorzata Flik-Fizek mit einer Überblicksdarstellung zu den Copernicus-Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Eine weitere Zusammenfassung zu diesem Thema – allerdings nur unter Berücksichtigung der Literatur bis in die 1950er Jahre – fügte Jeremi Wasiutyński seiner 2003 in Oslo publizierten Monographie *The Solar Mystery* an, wobei er die historische Zuverlässigkeit des Materials generell anzweifelte und statt dessen das *Bildnis eines jungen Mannes* von Giorgione (1477/78–1510) in der Berliner Gemäldegalerie zum Copernicus-Porträt erklärte.²³

Außer von polnischen bzw. polnischstämmigen und deutschen Forschern gibt es nur relativ wenige Publikationen zu den Copernicus-Porträts. Eine dieser Untersuchungen entstand in Frankreich, wo sich bereits relativ früh entsprechende Bildnisse nachweisen lassen.²⁴ Die eng mit dem überkommenen Bildmaterial verknüpfte Frage nach Copernicus' wahren Aussehen jedoch erreichte kürzlich eine breite internationale Öffentlichkeit, als bei Grabungen im Frauenburger Dom – der Ruhestätte des Astronomen – nach dessen sterblichen Überresten gesucht wurde. Mit kriminalistischen Methoden zum Gesicht rekonstruiert, ging das Bild des im Sommer 2005 aufgefundenen Schädels durch die Presse, verbunden mit der Auskunft, daß diese neue *vera icon* der Copernicus-Ikonographie den traditionellen Konterfeis des Astronomen zumindest nicht widerspreche.

Indessen hat sich die internationale Forschung in jüngerer Zeit verstärkt den bildlichen Darstellungen naturwissenschaftlicher Themen allgemein zugewandt. In diesem Zusammenhang erschienen auch Arbeiten zur Ikonographie der Astronomie, die deutlich machen, welch ein Stellenwert diesem so lange vernachlässigten Thema zukommt. Trotz bedeutender Ergebnisse – genannt seien etwa die Aufsätze von Arwed Arnulf, William B. Ashworth Jr., Ewa Chojecka, Jutta Göricke, Wolfgang Harms, Martin Kemp, Sabine Krifka, Heinz Herbert Mann, Giancarlo Nonnoi, Isabelle Pantin und Volker Remmert – ist die interdisziplinäre Grundlagenforschung zu diesem Themenkreis nach wie vor lohnend, denn – so Arwed Arnulf in seinem Essay von 2000 – „weder kunsthistorisch noch wissenschaftsgeschichtlich wurde das Ge-

²² Marconi 1954; Flik 1990 und Flik/Kruszelnicka 1996.

²³ Wasiutyński 2003. Die Überblicksdarstellung zur Copernicus-Ikonographie findet sich ebd. als Appendix 2 unter dem Titel „Copernicus' Supposed Portraits“ auf S. 374–383.

²⁴ Eine Diskussion der wichtigsten französischen Bestände an Copernicus-Porträts bietet der „Essai d'iconographie copernicienne“, in: Ausst.-Kat. Paris 1973, S. 34–45.

biet bisher erschlossen“.²⁵ Daß die Wechselwirkungen zwischen künstlerischer Praxis und naturwissenschaftlicher, insbesondere astronomischer Forschung und Vermittlung auch weit über ikonographische Fragestellungen hinaus von Belang sind, zeigen exemplarisch die Arbeiten von Horst Bredekamp zu Galileo Galilei.²⁶

Als Beitrag zur Copernicus-Ikonographie, aber auch zum Komplex der bildlichen Vergegenwärtigung astronomischer Themen, erschien 2004 im Rahmen der deutschen Nicolaus-Copernicus-Gesamtausgabe ein Katalog der Copernicus-Bildnisse vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Dieser Katalog ergänzt die im gleichen Band abgedruckte, kritisch kommentierte Edition der Copernicus-Biographien aus dem fraglichen Zeitraum – ein schon allein daher naheliegendes Unterfangen, als nicht wenige der Bildnisse den Biographien beigegeben waren und zwischen der Copernicus-Rezeption in der biographischen Literatur und der Repräsentation im Bild engste Bezüge bestehen.²⁷ Einer weiteren wichtigen Fundstelle für Copernicus-Darstellungen widmet sich Remmert 2005 publizierte Monographie *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung*, die das Zusammenspiel mathematisch-astronomischer Texte und der zugehörigen Titelbilder in der sogenannten wissenschaftlichen Revolution vom späten 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert beleuchtet.²⁸ Hier werden die verschiedensten Strategien der visuellen Argumentation aufgezeigt – sei es in der Frage nach dem richtigen Weltbau, wobei nicht selten Copernicus-Darstellungen zum Einsatz kamen, oder anderen seinerzeit in der Astronomie und Mathematik virulenten Problemen. Auch dank der zahlreichen Abbildungen des sonst oftmals schwer zugänglichen Materials bietet Remmert Schrift einen hervorragenden Überblick zu diesem Themenkomplex.²⁹

²⁵ Arnulf 2000/01, ebd. das Zitat auf S. 187; Ashworth: „Allegorical Astronomy“ 1985; Ashworth: „Divine Reflections“ 1985; Ashworth 1987; Ashworth 1989; Chojecka: *Astronomische und astrologische Darstellungen* 1967; Chojecka: „Johann Kepler“ 1967; Görlicke 2000; Harms 1978; Kemp 1996; Kemp 2000; Krifka 2000; Mann 2000; Nonnoi 2003; Pantin 2001; Remmert 2001; Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003 und Nonnoi 2003. In diesem Zusammenhang interessant ist auch Redondi 1990, worin exemplarisch die theologischen Hintergründe von einschlägigen Bildprogrammen beleuchtet werden.

²⁶ Bredekamp 2001 und Bredekamp 2007 (Publikation in Vorbereitung).

²⁷ NCG IX, hier S. XVI–XXVI (einführender Kommentar) und S. 329–411 (Katalog). Für einen Überblick zur Zielsetzung und zum Inhalt des Porträtkatalogs im Rahmen der Nicolaus-Copernicus-Gesamtausgabe siehe auch Metze/Kühne/Kirschner 2005.

²⁸ Remmert 2005.

²⁹ Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2003/04 als Dissertation angenommen und entstand somit unabhängig von Remmert 2005, mit Ausnahme der daraus vorab als Aufsatz publizierten Kapitel zwei und fünf (Remmert 2001 und Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003). Bei der Überarbeitung des Manuskripts für die Publikation wurden nachträglich einige Hinweise auf Remmerts Ergeb-

1.3 Ziel der Arbeit und methodische Anmerkungen

Ausgangspunkt der vorliegenden Publikation war die Arbeit an dem obengenannten Porträtkatalog, der zusammen mit den Copernicus-Biographien des 16. bis 18. Jahrhunderts den neunten Band der deutschen Nicolaus-Copernicus-Gesamtausgabe bildet.³⁰ Es erwies sich als sinnvoll, der Copernicus-Ikonographie auf Grundlage des gesammelten und in Katalogform aufbereiteten Materials eine umfassendere Studie zu widmen, welche die Zusammenhänge und Entwicklungslinien in dem fraglichen Zeitraum vorstellt, ohne der in der früheren Literatur so ausgiebig diskutierten Frage nach Copernicus' Physiognomie allzu breiten Raum zu geben. Auch galt es, grundsätzlichen Fragen der naturwissenschaftlichen Bildersprache nachzugehen, etwa dem Stellenwert der Porträtähnlichkeit und unterschiedlichen Darstellungsstrategien in Abhängigkeit von dem angesprochenen Publikum. Ebenso sollte dabei nicht in erster Linie der Kontext der biographischen Literatur Berücksichtigung finden, sondern der gesamte wissenschaftlich-kulturgeschichtliche Horizont, in dem die historische Entwicklung der Copernicus-Bildnisse bis dato nicht ausführlich dargelegt und bewertet worden war.

Eine kritisch kommentierte Übersicht zu den relevanten Einzelporträts von Copernicus und Bildnissen innerhalb szenisch-allegorischer Darstellungen war nicht allein deshalb ein Desiderat, weil sich gerade letztere oft erst aus dem Zusammenhang der Copernicus-Ikonographie in ihrer Gesamtheit erklären. Zudem nimmt Copernicus als Motiv eine tragende Rolle ein, was ikonographische Fragen der Astronomiegeschichte wie auch die Bildnisforschung auf dem Gebiet der Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik allgemein betrifft, ist sein bildliches Auftreten doch eng mit dem Konflikt um das copernicanische Weltbild und dadurch mit einem zentralen Thema im wissenschaftlichen Diskurs verbunden. Vor allem gilt dies für das 16. bis 18. Jahrhundert. Damals wurden parallel zur steigenden Akzeptanz des heliozentrischen Weltbildes alle wichtigen Typen des Copernicus-Porträts entwickelt, weshalb diese Spanne sinnvoll den Untersuchungszeitraum eingrenzt. Zwar brachte

nisse aufgenommen, soweit sie die Copernicus-Ikonographie betreffen. Von der genannten Schrift abgesehen fand die Literatur nach 2003 keine systematische Berücksichtigung.

³⁰ Siehe Anm. 27. Da die in vorliegender Arbeit besprochenen Copernicus-Darstellungen fast alle als Katalogeinträge in NCG IX aufgenommen sind, erübrigen sich in diesen Fällen detaillierte Angaben zu technischen Daten sowie ausführliche bibliographische Referenzen. Bei Literaturhinweisen allgemeiner Art wird also lediglich auf die betreffende Katalognummer in NCG IX sowie auf die wichtigsten früheren Überblicksdarstellungen zur Copernicus-Ikonographie verwiesen (Polkowski 1873; Polkowski 1875; Hipler 1875; Batowski 1933; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943 und Zinner 1988). Ggf. sind auch Hollstein-Nummern sowie ergänzende Verweise auf neuere Literatur aufgenommen.

insbesondere das 19. Jahrhundert eine unübersehbare Fülle entsprechender Darstellungen hervor, wesentlich neue Ansätze blieben dabei jedoch aus. Eine Ausnahme bildet allenfalls Copernicus' Erscheinen in Historienbildern, ein Thema, das jedoch gänzlich andere Fragestellungen als die vorliegende Untersuchung aufwirft und somit gesondert zu behandeln wäre. Zudem beschränkt sich diese Arbeit auf Copernicus-Darstellungen in Form von Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphik. Bildnisse auf Gedenkmünzen und Medaillen sind hier insofern nicht von Belang, als sie – was frühe Beispiele betrifft – Vorlagen der zuvor genannten Gattungen wiedergeben. Aus demselben Grund sind keine Porträtplastiken berücksichtigt, zumal derartige Arbeiten nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.

Im Zentrum der Untersuchung stehen die Copernicus-Darstellungen gemäß dem sogenannten „Jugendbildnis“. Diese Bezeichnung hat sich in der Fachliteratur für die weitaus umfangreichste und bedeutendste Kategorie der Copernicus-Porträts eingebürgert. Dabei handelt es sich durchweg um Bildnisse, welche ungeachtet der Variationsbreite prinzipiell als Derivate eines einzigen, nicht erhaltenen Prototyps denkbar sind. Die wesentlichen physiognomischen Charakteristika dieser Porträtgruppe sind etwa auf dem erwähnten Copernicus-Bildnis an der astronomischen Uhr im Straßburger Münster festgehalten. Was das „Jugendbildnis“ betrifft, so lassen sich wiederum drei große Entwicklungsstränge unterscheiden, die jeweils zusammenhängend behandelt werden: Den Anfang bildet der offenbar älteste Typus „Copernicus mit dem Maiglöckchen“ einschließlich seiner Varianten. In diesem Zusammenhang kommt auch die Frage nach dem „Urbild“ und der Porträtähnlichkeit zur Sprache. Es folgen der hauptsächlich in Copernicus' Heimatregion verbreitete „Copernicus im Gebet vor dem Kreuzifix“ und verwandte Darstellungen sowie schließlich „Copernicus mit Symbolen seines Weltbilds“.

Unterschiedlich davon präsentiert sich der Phänotyp bei dem sogenannten „Altersbildnis“. Diese Bezeichnung faßt eine relativ kleine, in sich geschlossene Gruppe von Bildnissen zusammen, welche auf ein zuletzt im Posener Kaiser-Friedrich-Museum (dem heutigen Muzeum Narodowe, Poznań) aufbewahrtes Tafelbild zurückgehen. Da das Original im Zuge der Auslagerung der Museumsbestände während des Zweiten Weltkriegs abhanden kam, läßt sich dieses Gemälde nur noch vermittels einer Photographie sowie anhand der überlieferten Kopien beurteilen.³¹ Unter der Inschrift „R · D · NICOLAO

³¹ Polkowski 1875, S. 279, Nr. 166; Hipler 1875, S. 112, 150, Anm. 97; Batowski 1933, S. 68–76, Abb. 16; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 162–170, Abb. 30; Zinner 1988, S. 459–460, Nr. III,

COPERNICO“ ist das Brustbild eines hageren Mannes in fortgeschrittenem Alter zu sehen. Gegenüber dem copernicanischen „Jugendbildnis“ bestehen augenfällige Differenzen in der Physiognomie und Bekleidung, die jedoch nicht kategorisch ausschließen, daß es sich um dieselbe Person handeln könnte: So ist die Kopfform schmaler und länglicher als bei den Exemplaren der letztgenannten Porträtgruppe, und die kinnlangen Locken sind kurzen, glatten Haaren gewichen. Die meist vorgeschlagene Datierung des verschollenen Gemäldes auf die Zeit um 1580 erscheint plausibel.³² Rein hypothetisch bleibt die Annahme einer Vorlage aus der Lebenszeit von Copernicus.³³ Nachweisen läßt sich die Posener Tafel und damit dieser Typus der Copernicus-Darstellung nicht vor dem 18. Jahrhundert, so daß es nicht verwundert, daß manche Autoren wie Batowski diesen in der Literatur äußerst kontrovers diskutierten Typus nicht als Copernicus-Porträt anerkennen.³⁴ Ohnehin blieb das „Altersbildnis“ auf wenige, untereinander sehr ähnliche Exemplare beschränkt und erlangte kaum größere Bekanntheit. Für die Entfaltung der Copernicus-Ikonographie in ihrer Gesamtheit spielt dieser Bildnistypus keine Rolle, wie er auch auf die Vorstellung, die man sich gemeinhin von Copernicus’ Aussehen machte und macht, kaum Einfluß ausübte. In dieser Untersuchung wird das „Altersbildnis“ daher nicht weiter behandelt.

Wohl aber soll hier auch von solchen Darstellungen die Rede sein, die dem Anspruch auf Porträtähnlichkeit offensichtlich nicht gerecht werden können oder wollen, aber doch ihrerseits eine Wirkung auf die Tradierung und Differenzierung der Copernicus-Ikonographie ausübten. Neben derart folgenreichen „falschen“ Bildnissen wird im Text auch das früheste heute bekannte Copernicus-Bild besprochen, ein reines Phantasiegebilde ohne jede Nachfolge. Angebliche Bildnisse hingegen, die erst in jüngerer Zeit und ohne stichhaltige Gründe zur Copernicus-Darstellung erklärt wurden und die entsprechend ohne Einfluß auf die Entwicklung der Copernicus-Ikonographie im Untersuchungszeitraum blieben, sind nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Ein Beispiel für einen derart fragwürdigen „Copernicus“ ist etwa die

Abb. 44; NCG IX, Porträt-Nr. P 60, Abb. 26 (abgebildet ist eine ca. 1942 angefertigte Kopie des Posener Bildes aus dem Bestand des Muzeum Narodowe, Warszawa). Zu den Kopien aus der Zeit vor 1800 siehe Polkowski 1875, S. 279, Nr. 167, S. 265, Nr. 118–119; Hipler 1875, S. 112; Batowski 1933, S. 73–74, Abb. 17; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 162–165, Abb. 31–32; Zinner 1988, S. 460, Nr. III.A–III.B.b.α; NCG IX, Porträt-Nr. P 60–P 63.

³² Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, bei Abb. 30 die Legende „Um 1580“; ebenso Forstreuter 1973, S. 20.

³³ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 166–170.

³⁴ Batowski 1933, S. 69.

Gestalt des jüngsten der *Tre Filosofi* von Giorgione.³⁵ Denn daß Copernicus dem Künstler während seiner Paduaner Studienzeit als Modell für dieses 1505 vollendete Gemälde diene, läßt sich ebensowenig erhärten, wie die jüngst vorgebrachte These, wonach das authentischste aller Copernicus Bildnisse in dem bereits erwähnten *Bildnis eines jungen Mannes* von Giorgione in der Berliner Gemäldegalerie zu sehen sei, einem Gemälde, das den Astronomen in seiner Funktion als „member of a hermetic brotherhood“ und als „high initiate into the mystery of the heliocentric transformation of the microcosm“ zeige.³⁶

³⁵ Die These, daß es sich bei Giorgiones *Tre Filosofi* (1505, Kunsthistorisches Museum Wien) um Ptolemaeus, Albategnius und Copernicus handle, wurde zuerst 1955 von Bruno Nardi vorgebracht (in: *Il Mondo*, 23. 8. und 13. 9. 1955, abgedruckt in Nardi 1971, S. 111–120). Ebenso Bettini 1975 und (als Pythagoras, Ptolemaeus und Copernicus) Guidoni 1999, S. 273–276. Derartige Deutungsmodelle konnten sich nicht durchsetzen. Jaynie Anderson etwa widersprach der Identifikation mit Copernicus unter Verweis auf die mangelnde Ähnlichkeit mit überlieferten Porträts des Astronomen (Anderson 1996, S. 299).

³⁶ Wasiutyński 2003, passim, Abb. 39, ebd. die Zitate.

2 Copernicus und die Rezeption seines Weltbilds

Die Frage, wer Copernicus wann gemalt haben könnte, läßt viel Raum für Spekulationen, da uns keine zeitgenössische Lebensbeschreibung des Astronomen überliefert ist. Die biographischen Aufzeichnungen, die Copernicus' Schüler Georg Joachim Rheticus (1514–1576) über seinen Lehrer verfaßt hatte, gingen offenbar schon bald verloren.³⁷

Einige grundlegende Daten zu Copernicus und der Rezeption des Heliozentrismus, soweit sie für das Verständnis der Porträts entscheidend sind, seien vorausgeschickt.³⁸ Nicolaus Copernicus wurde am 19. Februar 1473 in der Handelsstadt Thorn als Sproß einer wohlhabenden, dem Patriziat angehörigen Kaufmannsfamilie geboren. Nach dem frühen Tod des Vaters übernahm Copernicus' Onkel, der ermländische Bischof Lukas Watzenrode (1447–1512), die Vormundschaft und trug für die Ausbildung seines Neffen Sorge. Dieser besuchte von ca. 1491 bis 1494 die Krakauer Universität. Dort absolvierte er ein Studium der *artes liberales*. Aller Wahrscheinlichkeit nach machte er sich bereits damals mit den Grundlagen der Astronomie vertraut. Dank der Vermittlung Watzenrodes wurde er 1495 zum Domherrn in Frauenburg (Frombork) in der ostpreußischen Diözese Ermland (Warmia) ernannt, wo er fortan eine gut dotierte Position innehatte und seine akademische Ausbildung fortsetzen konnte. Um Jura zu studieren ging er 1496 an die Universität von Bologna. Später folgte ein Studium der Medizin in Padua.³⁹ An beiden Universitäten widmete er sich auch der Astronomie. Schließlich erwarb er in Ferrara die Doktorwürde im kanonischen Recht.

Nach der Rückkehr in die Heimat im Jahr 1503 lebte er vor allem in Frauenburg, wo er seinen Pflichten als Domherr nachging. Unklar ist, ob er in diesem Zusammenhang die Priesterweihe empfing; für die Ausübung seines Amtes waren nur die niederen Weihen Voraussetzung.⁴⁰ 1504 bis 1510 war Copernicus an der fürstbischöflichen Residenz des Ermlands in Heilsberg (Lidzbark Warmiński) tätig. Sowohl

³⁷ Siehe Kühne 2001, S. 233.

³⁸ Aus der unüberschaubaren Literatur zu diesem Themenkreis sei hier nur beispielhaft auf einige Titel verwiesen, die einen Überblick mit weiterführenden Hinweisen bieten. Zu nennen sind etwa Hamel 1994, Wolfschmidt 1994 und Carrier 2001. In seiner Ausführlichkeit bis heute nicht ersetzt ist die 1883/84 publizierte Arbeit *Nicolaus Copernicus* von Leopold Prowe (verwendet wurde der Nachdruck Prowe 1967). Zur Rezeption des Heliozentrismus und zur Diskussion der übrigen Weltbilder siehe auch Teichmann 1999 und Krafft 2004.

³⁹ Siehe Prowe 1967, Bd. I.1, S. 130, 155, 290–294.

⁴⁰ Siehe auch Hamel 1994, S. 138–139; vgl. Rosen 1960 und Wardęska 1973.

in Frauenburg als auch in Heilsberg oblagen ihm Aufgaben in der Politik und Verwaltung. Gleichzeitig wirkte er als Arzt des Bischofs und des Domkapitels. Parallel dazu beschäftigte er sich intensiv mit astronomischen Studien und gelangte so allmählich zu seiner Hypothese des Heliozentrismus, wonach nicht die Erde, sondern die Sonne im Zentrum des Universums ruht. Alternativen zu dem anerkannten geozentrischen Weltbild, das wesentlich auf den physikalischen Grundsätzen des Aristoteles (384–322 v. Chr.) sowie auf der Beschreibung der Himmelsbewegungen durch Ptolemaeus (um 100–nach 160) beruhte, kannte man bereits aus der Antike. So hatte der griechische Astronom Aristarch von Samos (um 310–230 v. Chr.) einen heliozentrischen Weltenbau postuliert, was zwar durchaus zu Diskussionen unter antiken Astronomen geführt hatte, später aber kaum rezipiert wurde. So mußten Copernicus' Zeitgenossen die heliozentrische Theorie durchaus als ein neuartiges Modell empfinden.

Copernicus wies auf die offensichtlichen Schwächen des aristotelisch-ptolemaeischen Systems hin, obschon er seinen heliozentrischen Gegenentwurf nicht zu beweisen vermochte. Als Grundlage zur Berechnung von Planetenörtern erwies sich sein Modell zwar als konkurrenzfähig gegenüber dem ptolemaeischen System, wenngleich letztendlich kaum als überlegen. Eine Rolle dabei spielte, daß Copernicus von falschen, seit der Antike überlieferten Prämissen ausgegangen war, etwa der seit Aristoteles herrschenden Vorstellung, wonach die Planeten bzw. die Sphären, auf denen diese gelagert seien, eine kreisförmige Bewegung vollführten.

Zu Copernicus' Lebzeiten wurde seine Theorie nur einem relativ eingeschränkten Kreis von Gelehrten bekannt; sein Hauptwerk *De Revolutionibus orbium coelestium libri sex* ging erst 1543 in der Nürnberger Offizin von Johannes Petreius (1497–1550) in Druck, und es ist überliefert, daß Copernicus auf dem Totenbett – er starb am 24. Mai 1543 in Frauenburg – das erste Exemplar in Empfang nahm. Die Drucklegung der Schrift hatte Rheticus vorangetrieben. Er mußte die Aufsicht über den Druck jedoch wegen anderweitiger Verpflichtungen dem lutherischen Prediger Andreas Osiander (1498–1552) anvertrauen. Osiander setzte dem Text eine nicht als sein eigenes Werk gekennzeichnete *Praefatio* voran, worin er die heliozentrische Theorie – entgegen den Überzeugungen von Copernicus – zu einer Hypothese mit rein mathematischem Nutzwert reduzierte.⁴¹ Er sprach damit lediglich aus, was ohnehin fast

⁴¹ „Neque enim necesse est, eas hypotheses esse veras, immo ne verisimiles quidem, sed sufficit hoc unum, si calculum observationibus congruentem exhibeant.“ (Zit. nach NCG II, S. 537. Übersetzung: „Denn es ist gar nicht notwendig, daß diese Hypothesen wahr sind, sie brauchen nicht einmal wahr-

alle der früh mit der copernicanischen Theorie konfrontierten Rezipienten sich von Copernicus' Werk erhofften, nämlich keineswegs neue Aufschlüsse über den Weltbau:

Seit längeren hatte man Probleme mit der Genauigkeit der Gestirnsberechnungen, und die von Copernicus verheißene neue Astronomie eröffnete die Möglichkeit, hier Abhilfe zu schaffen. Dabei kam es gar nicht darauf an, ob Copernicus die Erde oder die Sonne in den Mittelpunkt der Welt stellte – von der Astronomie wurde nichts weiter erwartet, als verlässliche Planetenorte, die sowohl für die Herausgabe der Kalender und astrologischen Prognostiken, wie für die Aufstellung von Horoskopen erforderlich waren. Die Frage des Weltbilds stand für die Astronomen weit am Rande; man überließ sie der Physik und die war ohnehin aristotelisch, das heißt geozentrisch.⁴²

Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde die copernicanische Theorie zumindest in Gelehrtenkreisen zunehmend als Entwurf eines physikalisch realen Weltbilds wahrgenommen, wenn auch oftmals nicht akzeptiert. Eine Vorreiterrolle bei dieser zukunftsweisenden Interpretation des Heliozentrismus kam holländischen Gelehrten zu.⁴³ Trotz erster Ansätze zu einer Popularisierung des Heliozentrismus konnte von einer Breitenwirkung noch nicht die Rede sein.⁴⁴ Es setzten erhebliche Konflikte mit Autoritäten der katholischen Kirche ein, die zum Beispiel den in der Bibel geschilderten Kampf Josuas gegen die Amoriter als ein Hauptargument gegen den Heliozentrismus vorbrachten (Josua 10, 12–14). Um nämlich den Kampf siegreich bei Tageslicht zu Ende zu führen, befahl Josua der Sonne, am Himmel stillzustehen, was zwangsläufig voraussetzt, daß sie sich zuvor bewegt haben mußte. Auf ähnliche Weise beharrten die Glaubenshüter auf einer wortwörtlichen Auslegung von Psalm 19, wo es in den Versen 5–7 heißt, der Schöpfer habe „der Sonne ein Zelt am Himmel gemacht; sie geht heraus wie ein Bräutigam aus seiner Kammer und freut sich wie ein Held, zu laufen ihre Bahn. Sie geht auf an einem Ende des Himmels und läuft um bis wieder an sein Ende, und nichts bleibt vor ihrer Glut verborgen.“⁴⁵

scheinlich zu sein, sondern es genügt vollkommen, wenn sie zu einer Berechnung führen, die mit den [Himmels-]beobachtungen im Einklang steht.“)

⁴² Ausst.-Kat. Kassel 1999, S. 269.

⁴³ Siehe dazu Vermij 2002, S. 98–99.

⁴⁴ Siehe dazu Remmert 1998, bes. S. 220–222.

⁴⁵ Zu den religiös motivierten Bedenken gegen das heliozentrische Weltbild und daraus resultierenden anticopernicanischen Bildprogrammen siehe Remmert 2001 bzw. Remmert 2005, S. 23–53.

Im Jahr 1616 kam *De Revolutionibus* als verbesserungsbedürftiges (aber keineswegs als Ganzes verworfenes) Werk auf den *Index librorum prohibitorum*, die Vorgaben zur Tilgung inkriminierter Passagen folgten 1620. Gleichzeitig wurde die Schrift in Fachkreisen immer eifriger benutzt und diskutiert. Der berühmteste Fürsprecher von Copernicus' These war Galileo Galilei (1564–1642), der Wegbereiter einer antiaristotelischen Physik, der dem Heliozentrismus nach dem Urteil des Inquisitionsgerichts im Jahr 1633 abschwören mußte. Erst 1835 gab die katholische Kirche die betreffenden Schriften von Galilei und Copernicus wieder offiziell zur Lektüre frei.

Prinzipiell hatte schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch die Kurie die Mängel des ptolemaischen Systems erkannt. Ersatz fanden die Kirchenmänner jedoch in erster Linie in dem Gegenmodell des dänischen Astronomen Tycho Brahe (1546–1601) oder in angelehnten Weltentwürfen, die einen Kompromiß zwischen dem geo- und dem heliozentrischen Prinzip boten. Brahe, dessen Weltbild im 17. Jahrhundert zum schärfsten Konkurrenten des Heliozentrismus avancierte, ließ die Sonne um die Erde kreisen, die somit im Mittelpunkt der Welt verblieb. Lediglich die übrigen Planeten bewegten sich Brahes Vorstellungen nach um die Sonne, was unter physikalischen wie religiösen Gesichtspunkten weitaus leichter zu akzeptieren schien. Doch nicht allein die Inquisition und die römisch katholische Glaubenslehre behinderten die Ausbreitung der neuen Lehre, zumal der kirchliche Widerspruch immerhin eine rege Diskussion der copernicanischen Thesen mit sich brachte. Mindestens im gleichen Umfang verhielten sich die protestantischen Länder dem Heliozentrismus gegenüber ablehnend.

Ein relativ freies, für die vorbehaltlose Erörterung der copernicanischen Lehre günstiges geistiges Klima herrschte, allen religiösen Vorbehalten zum Trotz, in Holland, England, in Teilen des deutschsprachigen Raumes sowie in Frankreich, weshalb fast alle Copernicus-Bildnisse aus der fraglichen Zeit in diesen Gegenden ihren Ursprung haben. Eine liberale Haltung bewies auch Kaiser Rudolf II. in Prag (1552–1612), der selbst dem tychonischen System zugeneigt war und dennoch als Hofmathematiker den überzeugten Copernicaner Johannes Kepler (1571–1630) beschäftigte. Letzterer trug mit seinen Forschungen, namentlich der Erkenntnis, daß die Planeten sich auf elliptischen (und eben nicht kreisförmigen) Bahnen bewegen, maßgeblich zur wissenschaftlichen Untermauerung des Heliozentrismus bei.

Freilich sollte der Widerspruch auch von wissenschaftlicher Seite noch lange nicht verstummen. Erst im 18. Jahrhundert konnte sich das copernicanische Weltbild weitgehend durchsetzen. Aufklärerische Tendenzen taten ein übriges und verbreiteten copernicanisches Gedankengut auch in Kreisen interessierter Laien. Den experimentellen Beweis der Erdrevolution konnte allerdings erst der Königsberger Astronom Friedrich Wilhelm Bessel (1784–1846) durch die Messung einer Fixsternparallaxe im Jahr 1838 liefern.

3 Copernicus im Bild: Ein phantastischer Auftakt

Nicht als Revolutionär der Astronomie, aber immerhin als einer von 48 Koryphäen dieser Disziplin begegnet uns Copernicus gegen 1546 erstmals im Bild: Diese früheste heute bekannte Darstellung des Astronomen findet sich in einer den „[...] namen der fürnämsten erfindern des himmels louffs/ sampt jren contrafeitischen Instrumenten“ gewidmeten Holzschnittfolge, die der Züricher Eustachius Froschauer (um 1490–1552) als Drucker signierte. Copernicus erscheint als jüngster aller Dargestellten auf dem letzten Bogen der dreiteiligen Serie, die – beginnend mit Atlas, dem mythischen Urvater aller Sternkundigen – ohne stringente Reihenfolge den Bogen bis hin zu dem schwäbischen Theologen, Mathematiker und Astronomen Johannes Stöffler (1452–1531) schlägt. Neben den bis heute kanonischen Vertretern der Astronomiegeschichte wie Ptolemaeus und Hipparch (um 190–125 v. Chr.) erscheinen auch weniger bekannte Fachgenossen und sogar biblische Gestalten als Bürgen für die lange und gottgefällige Tradition dieser Disziplin.

Auf wen die Zusammenstellung der Protagonisten zurückgeht, ist unbekannt. Den Urheber der qualitätvollen tondoförmigen Astronomendarstellungen in Halbfigur, denen jeweils ein recht allgemein gehaltener Vierzeiler zu den Verdiensten des Dargestellten zugeordnet ist, sieht man heute übereinstimmend in Heinrich Vogtherr d. Ä. (1490–1556).⁴⁶ Daß dieser sich, sofern verfügbar, an einer porträtähnlichen Vorlage orientierte, belegt das Bildnis Stöfflers. Letzterer war einer der frühesten Vertreter seiner Zunft, deren Konterfei durch ein Autorenporträt Verbreitung fand. Dank des Holzschnitts in Stöfflers 1531 publizierten Ephemeriden sowie späteren Kopien war es für Vogtherr in diesem Fall ein Leichtes, dem schwäbischen Mathematiker lebensnahe Züge zu verleihen.⁴⁷ In erster Linie jedoch ließ er bei der Gestaltung der „Bildnisse“ seiner Phantasie freien Lauf: Die kleinformatigen Tondi bestechen durch die Mannigfaltigkeit in den Bewegungen und den meist orientalisierenden Verkleidungen der abgebildeten Personen, deren vielgestaltiges Erscheinungsbild sich nicht zuletzt dem Formenvorrat der zeitgenössischen Druckgraphik verdankt.

⁴⁶ Geisberg/Strauss 1974, Bd. 4, S. 1384–1386, Nr. 1432–1434, Copernicus ebd. auf S. 1386, Nr. 1434 (mit Abb.); Müller 1997, S. 342, Nr. 269. Früher galten die Holzschnitte als Werk von Hans Holbein d. J. (1497/98–1543; siehe Passavant 1862, S. 382, Nr. 34).

⁴⁷ Stöffler 1531, Frontispiz.

Daß auch Illustrationen astronomischer Fachliteratur herangezogen wurden, erweisen eindrucksvoll die bereits im Titel der Folge angekündigten „contrafeitischen Instrumente[...]“, die den meisten der 48 Berühmtheiten beigegeben sind.⁴⁸ Die Zuordnung dieser detailliert dargestellten Gerätschaften erscheint recht willkürlich. Der als „Copernicus“ bezeichneten Figur ist nicht einmal ein reales Instrument beigegeben: Copernicus’ zum gestirnten Nachthimmel ausgestreckte Rechte mit hinterlegtem Viertelkreis und herabhängendem Lot wurde anscheinend unverstanden von einem Holzschnitt aus Peter Apians *Instrument Buch* von 1533 übernommen. Anhand dieser Graphik ist die nächtliche Zeitmessung mit Hilfe der eigenen Finger zu lernen, wobei Viertelkreis und Lot lediglich didaktische Hilfslinien bilden.⁴⁹ Ebenso wenig lassen sich die Physiognomie und das fremdländische Phantasiekostüm von Vogtherrs Copernicus mit der historischen Person des Astronomen in Verbindung bringen, wie auch der dem Tondo vorangestellte Vers keine vertiefende Beschäftigung mit dem Sujet verrät:

Nicolaus Copernicus
 Hat dise kunst mit überflussz
 So wunderbar kostlichen bschriben
 Von jm sind bücher darum bliben.

Für eine Darstellung von Copernicus im Kontext seiner Biographie oder wissenschaftlichen Leistung konnte Vogtherrs Phantasiegestalt also kaum als Vorbild dienen. Offenbar hielt sich in den Entstehungsjahren des Züricher Drucks das Bedürfnis nach einer bildlichen Vergegenwärtigung von Copernicus ohnehin in Grenzen, obwohl dessen Hauptwerk *De Revolutionibus* nicht unbeachtet blieb und 1566 in der Basler Offizin von Heinrich und Sebastian Petri (1508–1579 bzw. 1546–1627) eine zweite Auflage erschien.⁵⁰ Der Auftritt des Astronomen unter den „fürnämsten erfindern des himmels louffs“ blieb eine bemerkenswerte Ausnahmeerscheinung in einer Zeit, als die nachhaltige Bedeutung der copernicanischen Thesen noch nicht abzusehen war. So hinterließ der Holzschnitt keine nennenswerten Spuren in der Copernicus-Ikonographie, wie überhaupt für mehr als zwei Jahrzehnte keine weiteren einschlägigen Darstellungen nachweisbar sind.

⁴⁸ Zur Auswahl und Gestaltung der Instrumente siehe bes. Görnicke 2000, S. 289–290.

⁴⁹ Apian 1533, Bl. M1 recto.

⁵⁰ Zu überkommenen Exemplaren der beiden Ausgaben von *De Revolutionibus* und ihrer frühen Leserschaft siehe Gingerich 2002.

4 Copernicus mit dem Maiglöckchen

4.1 Das Straßburger Copernicus-Porträt und das sogenannte *Autographon*

4.1.1 Tobias Stimmers Gemälde im Straßburger Münster

Etwa dreißig Jahre nach Copernicus' Tod begegnen wir wiederum einem Bildnis des Astronomen in Form eines Gemäldes an der astronomischen Uhr im Straßburger Münster und damit an äußerst prominenter Stelle (vgl. Abb. 18). Hier zeigt sich erstmals die Copernicus-Ikonographie, wie sie bis heute nachwirkt.⁵¹ Ihr gegenwärtiges Aussehen erhielt die Münsteruhr im wesentlichen in den Jahren 1571–1574. Damals wurde der von dem Straßburger Mathematikprofessor Conrad Dasypodius (1532–1601) entwickelte Mechanismus eingebaut und das bereits 1547 errichtete Gehäuse – wohl nach einem von Dasypodius festgelegten ikonographischen Programm⁵² – mit Gemälden und Schnitzereien geschmückt. Urheber der Malereien war der wegen seiner Porträts geschätzte Schweizer Maler, Zeichner und Formschneider Tobias Stimmer (1539–1584). Dessen jüngerer Bruder Josias (1555–nach 1574) unterstützte ihn bei diesem Vorhaben.

Ursprünglich befand sich Copernicus' Bildnis auf dem unteren Stockwerk des Gewichttürmchens, das sich an der linken Seite des Gehäuses erhebt. Von diesem gut sichtbaren, privilegierten Platz wurde es im 19. Jahrhundert in das darüberliegende Stockwerk versetzt. Die Tafel mußte dem 1843 von Gabriel Guérin (1790–1846) ausgeführten Porträt des Jean-Baptiste Schwilgué (1798–1855/56) weichen, welcher in den Jahren 1838 bis 1842 die Mechanik der Uhr erneuert hatte. In erster Linie zeigt die Dekoration der von Anfang an vielbestaunten Uhrenanlage biblische wie mythologische Figuren und Szenen, die dem Betrachter den Zeitlauf und die Bewegung der Gestirne als Sinnbild der Weltordnung vor Augen führen.⁵³ Innerhalb dieses mythologisch-christlichen Bildprogramms nimmt das Copernicus-Porträt eine Sonderstellung ein. Offenbar wußten sich viele Betrachter die so auffällig hervorgehobene Position des Astronomen nicht zu erklären, so daß bereits 1612 die Legende

⁵¹ Polkowski 1873, Taf. VII Mitte, Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 233–234, 276, Nr. 149, S. 295, Nr. 317; Hipler 1875, S. 90–92, 97–98; Batowski 1933, S. 15–24, Abb. 1; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 144–148, Abb. 10; Zinner 1988, S. 461, Nr. IV.A, S. 479–481, Abb. 75; NCG IX, Porträt-Nr. P 1, Abb. 1.

⁵² Oestmann 1993, S. 46; vgl. Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 98.

⁵³ Eine Erläuterung des gesamten ikonographischen Programms bieten Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 99–105 und Oestmann 1993, S. 53–84.

aufkam, Copernicus habe die Uhr entworfen. Nach deren Vollendung sei er geblendet worden, damit er keine weitere derartige Uhr schaffen könne.⁵⁴ Später kursierte die ebenso irrige Meinung, die auch in der jüngeren Literatur noch gelegentlich kolportiert wird, daß Dasypodius hier seiner Zustimmung zu dem copernicanischen Weltbild habe Ausdruck verleihen wollen.⁵⁵ In seinen mathematischen Vorlesungen hatte Dasypodius jedoch das copernicanische Weltbild zugunsten des althergebrachten ptolemaeisch-geozentrischen Weltbilds abgelehnt.⁵⁶ Daß er indessen wie viele seiner Zeitgenossen die Lehren des Copernicus nicht als physikalische Realität, wohl aber als brauchbares mathematisches Modell im Dienste der Kalenderberechnung hochschätzte, belegt der von Dasypodius konzipierte Mechanismus zur Darstellung der Planetenläufe an der Münsteruhr.⁵⁷

Dieser selektiven Anerkennung der copernicanischen Lehren entsprechend, fehlt auf Stimmers Copernicus-Porträt jeglicher Hinweis auf das heliozentrische System. Doch daß es sich bei dem Dargestellten um einen bedeutenden Mann gehandelt haben muß, teilt sich auf den ersten Blick mit. Das Bild zeigt den Astronomen fast lebensgroß als Ganzfigur und somit in einer äußerst repräsentativen Bildgattung, die seinerzeit Fürsten, Adeligen sowie Patriziern vorbehalten war. Bürgern wurde ein ganzfiguriges Porträt in aller Regel nur dann zugestanden, wenn diese bedeutende Ämter bekleideten.⁵⁸ Die solchermaßen Geehrten wiederum erscheinen meist in stolz aufgerichteter Pose mit vollständig sichtbarem Körper. Nicht so Copernicus: Sein rechtes Bein ist angewinkelt auf ein Podest gestützt. Eine große Schrifttafel verdeckt den Unterkörper in der rechten Bildhälfte fast vollständig. Während Copernicus' rechte Hand auf dem linken Unterarm aufliegt und die Finger den oberen Rand der Inschriftentafel umfassen, hält die nach oben gekehrte Linke ein Maiglöckchen. Der Astronom wendet sein Gesicht leicht nach links, doch ist der Blick geradeaus auf den Betrachter gerichtet. Das knochige Gesicht zeigt die Züge eines Mannes in mittlerem Alter. Offenbar handelt es sich um eine individualisierte, porträtartige Darstellung, nicht etwa um ein typisiertes Bildnis. Charakteristisch ist auch das dunkle, seitlich gescheitelte Haar, welches bogenförmig über die Stirn geführt ist und das Haupt in

⁵⁴ Rocca 1612, S. 85 (laut Oestmann 1993, S. 76, Anm. 87).

⁵⁵ Z. B. Bach/Rieb 1994, S. 33.

⁵⁶ Schindling 1977, S. 259. Zu Dasypodius' Verhältnis zur copernicanischen Lehre siehe auch Oestmann 1993, S. 76–84.

⁵⁷ Oestmann 1993, S. 83, 113–122.

⁵⁸ Zur Geschichte des lebensgroßen Ganzfigurenbildnisses und zu dieser Bildgattung im Werk Stimmers siehe Löcher 1985, bes. S. 81.

kinnlangen, fülligen Locken umrahmt. Copernicus' Kleidung wirkt vornehm, wenngleich schlicht. Der Astronom trägt ein ärmelloses rotes Gewand, dessen schmaler Kragen und die Ärmelöffnungen mit weißem Pelz besetzt sind. Am Rundhalskragen des langärmeligen Untergewandes aus schwarzem Stoff tritt das weiße Hemd hervor. Ein nicht näher identifizierbares Tuch bräunlicher Farbe verhüllt den Unterkörper. Auf einer Stufe vor dem Podest im Bildvordergrund sind einige mathematisch-astronomische Modelle und Gerätschaften aufgereiht, nämlich ein Zirkel, ein Kegel, ein Quadrant⁵⁹ sowie ein Himmelsglobus. Die Inschrift auf der gemalten Tafel, die auf dem Podest steht, verweist auf die Vorlage des Porträts:

NICOLAI · COPERNICI · VERA · EFIGIES
EX · IPSIVS AVTOGRAPHO · DEPICTA

Es folgt die ligierte Signatur „TS“ des Künstlers. Offenbar diente Stimmer laut dieser Inschrift etwas von Copernicus selbst Gezeichnetes oder Geschriebenes bzw. Signiertes als Muster, weshalb das Urbild als das sogenannte *Autographon* in die Fachliteratur einging. Bezüglich der Interpretation des Textes besteht keine Einigkeit, wengleich die meisten Autoren wie Sommerfeld als deutsche Entsprechung ein „Wahres Abbild des Nicolaus Copernicus, abgemalt von seinem Selbstbildnis“ vorschlagen.⁶⁰ Ob die Quellenlage die Existenz eines solchen Selbstporträts erhärten kann, soll weiter unten diskutiert werden. Stimmers Gemälde selbst trägt durchaus Züge, die – wengleich keineswegs zwingend – an ein Selbstbildnis denken lassen. So betonte Sommerfeld, daß der auf den Betrachter gerichteten Blick unwillkürlich an ein nach dem Spiegelbild ausgeführtes Selbstporträt erinnert, zu dessen typischen Kennzeichen zudem die Verdeckung oder eine auffällig passive Haltung der zeichnenden Hand gehören.⁶¹ Ferner äußerten Hipler und Batowski die Vermutung, daß es sich bei dem *Autographon* um ein Brustbild gehandelt habe, das für das Porträt an der Münsteruhr zu einer ganzfigurigen Darstellung nebst den Attributen am unteren Bildrand erweitert worden sei. Daß dies nicht durch Stimmer selbst, sondern durch einen Gehilfen geschah, argwöhnte Batowski. Er monierte, Ober- und Unterkörper seien so ungeschickt miteinander verbunden, daß kein organisches Ganzes daraus

⁵⁹ Ein Instrument zur Messung des Höhenwinkels von Gestirnen.

⁶⁰ Sommerfeld 1981, S. 3.

⁶¹ Sommerfeld 1981, S. 5, dazu auch Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 262–263; vgl. Batowski 1933, S. 22 und – Batowski widersprechend – Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 146, Anm. 20.

hervorginge.⁶² Dagegen spricht jedoch, daß Stimmer seine einzige Signatur an dem dekorierten Uhrengehäuse – und damit an einem seiner Hauptwerke – ausgerechnet auf diesem Bild angebracht hat. Zudem ist anzunehmen, daß auf ein Gemälde für einen derart exponierten Standort besondere Sorgfalt verwendet wurde.

Ohnehin kann man nicht von einem gänzlich mißlungenen Bildnis sprechen, das allein als Werkstattarbeit zu erklären wäre. Zwar ist die Pose des Unterkörpers wegen der großen Schrifftafel verunklärt, und die Kleidungsstücke des Dargestellten – das ärmellose rote Gewand am Oberkörper und der bräunliche Stoff, der den Unterkörper verhüllt – scheinen nicht ohne weiteres zusammenzupassen. Ansonsten fällt das Bild jedoch keineswegs als ungeschickte Komposition auf, sondern vielmehr als unkonventionelle, dem hochformatigen Bildfeld angepaßte Verbindung der astronomischen Attribute und der Schrifftafel mit einem traditionellen Porträtschema. Das Brustbild oder Halbfigurenporträt nämlich, das den Porträtierten leicht zur Seite gewendet mit einer Blume in der Hand zeigt und vor einem neutralen oder ornamentalen Hintergrund bzw. vor einer angedeuteten Raumnische mit Fensterausblick positioniert, erfreute sich im späten 15. und im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Ein bekanntes Beispiel stellt etwa Dürers heute im Pariser Louvre ausgestellt *Selbstbildnis mit Distel* dar.

4.1.2 Die Bedeutung des Maiglöckchen-Attributs

Angesichts der enormen Vielfalt der Blumensymbolik läßt sich die Aussage floraler Attribute kaum generell bestimmen, sondern es muß nicht selten ausgehend von der Identität des Dargestellten – sofern bekannt – auf die Bedeutung der Pflanze geschlossen werden. Selbst dies bereitet nicht selten Probleme, wie etwa die Forschungsliteratur zu dem eben genannten Pariser Selbstporträt Dürers belegt.⁶³ Daß speziell das Maiglöckchen als Attribut in der Porträtkunst nicht erst zu Stimmers Epoche, sondern bereits zu Copernicus' Lebzeiten nichts Ungewöhnliches war, unterstreicht zum Beispiel ein Gemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das sich seit 1824 als angebliches Copernicus-Porträt im Besitz der Pariser Sternwarte (Musée de l'Observatoire) befindet.⁶⁴ Dieses nicht weiter bezeichnete Gemälde verdeutlicht gleichzeitig die Schwierigkeit bei der Deutung der Pflanze. Dargestellt ist ein Mann in vornehmer Kleidung, dessen Physiognomie und Frisur keineswegs aus-

⁶² Hipler 1875, S. 85 und Batowski 1933, S. 18–19, 23–24.

⁶³ Stumpel/Kregten 2002 mit weiterführenden Hinweisen.

⁶⁴ Zinner 1988, S. 473–474, Nr. VIII, Abb. 77; NCG IX, Porträt-Nr. P 64, Abb. 27.

geprägte Parallelen zu der Darstellung an der Straßburger Münsteruhr aufweisen.⁶⁵ Allein der Maiglöckchenstrauß in der rechten Hand war offenbar Ursache für die hypothetische Identifizierung mit Copernicus. Da bislang nichts über die wahre Identität des Dargestellten in Erfahrung zu bringen war, bleibt auch unklar, welche Bedeutung den Maiglöckchen in jenem Fall zukommt.

In erster Linie begegnet uns das Maiglöckchen in der Kunst im Zusammenhang mit der Marienverehrung, galt es doch als Symbol der Demut und der Liebe.⁶⁶ Vermutlich aus diesem Grund sah Stolberg in Copernicus' Maiglöckchenattribut einen Hinweis auf dessen „Freude an der Natur im kleinen“, was allzu spekulativ erscheint.⁶⁷ Die Darstellung eines Frauenburger Domherrn mit einem Symbol der Marienfrömmigkeit wäre prinzipiell kein abwegiger Gedanke, allerdings lassen sich bei anderen Bildnissen von Frauenburger Klerikern keine Parallelen dazu finden.⁶⁸

Hingegen spricht vieles dafür, die Pflanze in unserem Zusammenhang als ein Attribut des Arztes zu sehen. In der Porträtkunst des 16. Jahrhunderts entwickelten sich Heilpflanzen zu einem beliebten Wahrzeichen ärztlicher Kunst.⁶⁹ Das Maiglöckchen wurde als Stärkungsmittel für Herz und Gehirn geschätzt, und man findet es dementsprechend bei zahlreichen Ärzteporträts dieses Zeitraums, vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. So enthält die 1587 von Nicolaus Reusner kompilierte Porträtsammlung *Icones*, an deren Holzschnitten Stimmer maßgeblich beteiligt war und von der noch die Rede sein wird, neben einem Copernicus-Porträt mit Maiglöckchen ein Ärztebildnis mit demselben Attribut, nämlich dasjenige des Schweizer Polyhistor, Arztes, Physikers und Natur- sowie Sprachforschers Conrad Gesner (1516–1565).⁷⁰ Dementsprechend konnte sich die Deutung des Maiglöckchenattributs als Verweis auf die medizinischen Kenntnisse von Copernicus in der Literatur weitest-

⁶⁵ Weitgehende Entsprechungen mit der tradierten Copernicus-Physiognomie werden hingegen in Ausst.-Kat. Paris 1973, S. 34–35, Nr. 3 diagnostiziert.

⁶⁶ Z. B. nimmt Maria in Dürers Tafelbild *Madonna mit dem Zeisig* (1506, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) von dem Johannesknaben einen Maiglöckchenstrauß entgegen.

⁶⁷ Stolberg 1898, S. 20.

⁶⁸ Material zu einem solchen Vergleich findet sich bei Brachvogel 1919.

⁶⁹ In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierte noch das Harnbeschauglas als Ärzteattribut, ab der Jahrhundertmitte wurden in dieser Funktion weitaus häufiger Heilpflanzen eingesetzt. Sowohl Heilpflanzen als auch das Harnbeschauglas und andere Kennzeichen der Heilkundigen finden sich beispielsweise auf dem Heinrich Vogtherr d. Ä. zugeschriebenen Holzschnitt, der als Titeleinfassung zu dem 1532 in Straßburg herausgegebenen *Spiegel der artzney* des Colmarer Mediziners Laurentius Fries diente (siehe Müller 1997, S. 271–272, Nr. 207, mit Abb.). Einen umfassenden Überblick zur Ikonographie von Ärztebildnissen im 16. Jahrhundert bietet Jurina 1985.

⁷⁰ Reusner: *Icones* 1587, Bl. R VII recto. Mit diesem Bildnis argumentierte bereits Batowski 1933, S. 22.

gehend durchsetzen.⁷¹ An Copernicus' wichtigster Wirkungsstätte in Frauenburg hat man offenbar zur Entstehungszeit der Straßburger Uhr das Andenken an die medizinische Praxis des ehemaligen Domherrn besonders gepflegt und sogar überschätzt: Dies belegt das heute verlorene Copernicus-Epitaph, das der ermländische Bischof Martin Kromer (1512/13–1589) im Jahr 1581 im Frauenburger Dom errichten ließ.⁷² Die Inschrift bezeichnete Copernicus fälschlicherweise als Doktor der Medizin:

D O M
R D Nicolao Copernico Torvnensi, Artivm et
Medicinae Doctori, Canonico Varmiensi, Praestanti Astrologo, et
eivs Disciplinae Instavratori. Martinvs Cromervs
Episcopvs Varmiensis, Honoris et ad Posteritatem Memoriae Cavsa
posvit M D LXXXI.⁷³

Diese Inschrift stützt nicht nur die Interpretation des Maiglöckchens auf dem Straßburger Bild als ärztliches Attribut, sondern sie deutet darauf hin, daß Stimmer eine Vorlage aus dem näheren Umfeld des Dargestellten verwendete und von dort das Maiglöckchen übernahm. Außerhalb von Copernicus' Heimat fand die Kunde seiner medizinischen Erfolge erst im 17. Jahrhundert durch Übertreibungen von Historikern und Biographen Verbreitung, die soweit reichten, daß Copernicus als „zweiter Äskulap“ gepriesen wurde.⁷⁴ Stimmers Zeitgenossen jedoch dürften verwundert reagiert haben, wenn sie bei einem Besuch des Straßburger Münsters auf das mit einem Ärzteattribut versehene Astronomenbildnis stießen. Die meisten von ihnen wußten

⁷¹ Zur Maiglöckchensymbolik im medizinischen Kontext siehe bes. Brunn 1937, mit Abb. zahlreicher vergleichbarer Ärzteporträts und weiterer Bildnisse mit Maiglöckchen-Attribut. Zu Copernicus ebd. S. 8–9, 32–36 sowie Itterheim 1997 und Flik-Fizek 1992, S. 168–169. Zinner hingegen gab zu bedenken, daß eine „Vorliebe für diese Blume, wie sie damals auch Nichtärzte zeigten“ ebenso Ursache für das Erscheinen des Maiglöckchens in diesem Zusammenhang gewesen sein könnte (Zinner 1988, S. 480).

⁷² Nach seinem Tod 1543 war Copernicus im Frauenburger Dom bestattet worden, ohne daß die Grabstätte besonders gekennzeichnet worden wäre. Von dem 1581 von Kromer gestifteten Epitaph ist nur noch die Inschrift überliefert. Das Denkmal hatte man 1746 entfernt und im Kapitelsaal zwischengelagert. Zu der geplanten Neuaufstellung sollte es jedoch nicht kommen, und schließlich ging der Gedenkstein ganz verloren. Siehe bes. Prowe: „Das Andenken“ 1866, S. 354–359; Prowe: „Über den Sterbeort“ 1866, S. 229–231, 239–241; Hipler 1875, S. 132–135 sowie Brachvogel: „Das Copernicus-Grab“ 1939, S. 275–276.

⁷³ Zit. nach Starowolski 1627, S. 161–162; NCG IX, Biographie-Nr. 12, S. 62. Übersetzung nach NCG IX, S. 64: „Im Namen Gottes, des Allerhöchsten. Dem hochwürdigen Herrn Nicolaus Copernicus aus Thorn, Doktor der Freien Künste und der Medizin, Domherren zu Ermland, dem hervorragenden Astronomen und Erneuerer dieser Wissenschaft zu Ehren und zur Erinnerung für die Nachwelt hat Martin Kromer, Bischof von Ermland, [dieses Denkmal] gesetzt. 1581.“

⁷⁴ In diesem Sinne bereits Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 146; siehe auch Prowe 1967, Bd. I.1, S. 293–294.

vermutlich, wenn überhaupt, lediglich von Copernicus' Ruhm als Mathematiker und Astronom – zwei Disziplinen, die damals nicht scharf unterschieden wurden. Doch mit diesen Wissenschaften läßt sich das Maiglöckchen, das so betont ins Bild gesetzt ist, in keinerlei Verbindung setzen, auch wenn man im 16. Jahrhundert enge Verbindungen zwischen Medizin und Sternkunde sah.⁷⁵

4.1.3 Die Ikonographie von Astronomenbildnissen im 16. Jahrhundert

Die Instrumente, die als mathematisch-astronomische Attribute dem Copernicus an der Straßburger Uhr beigegeben sind und die seine Identifikation als Astronom überhaupt erst erlauben, vermitteln dem Betrachter keine exakte Vorstellung von der Tätigkeit des Dargestellten. Die in beiläufiger Weise an den unteren Bildrand gesetzten Gegenstände, so scheint es, wurden willkürlich aus dem damals gängigen Repertoire von Astronomen- oder Mathematikerbildnissen gewählt; ein Formenvorrat, von dessen Vielfalt etwa die oben erwähnte Holzschnittfolge Vogtherrs kündet. Zirkel, Himmelsglobus, Quadrant oder geometrische Figuren, wie sie auf Stimmers Gemälde zu sehen sind, gehörten neben allgemeinen Sinnbildern der Gelehrsamkeit zu den beliebtesten Attributen. Eine besonders wichtige Rolle spielte auch die Armillarsphäre in ihrer kleineren, tragbaren Variante.⁷⁶ Außerdem finden sich in den Bildern häufig Beobachtungs- und Meßinstrumente, etwa der Jakobsstab, Astrolabien, Sonnenuhren, Sextanten sowie Oktanten und dergleichen mehr.⁷⁷ Wie bereits anhand der Astronomenbilder Vogtherrs zu sehen war, bestand oft kein tieferer Zusammenhang zwischen den Dargestellten und ihrem Instrumentarium. Gleichwohl legte man offenbar großen Wert auf die Darstellung dieser Beigaben, die zwar keinen realistischen Eindruck vermitteln, ihn aber doch suggerieren.

Letzteres gilt auch für eines der berühmtesten Astronomenbildnisse des 16. Jahrhunderts überhaupt, das 1528 von Hans Holbein d. J. (1497/98–1543) ausgeführte Porträt des Münchner Mathematikers und Astronomen Nicolaus Kratzer (1497–1550).⁷⁸ In diesem Bild ist der Veranschaulichung des Astronomenberufs durch wis-

⁷⁵ Vgl. die bereits in Anm. 69 erwähnte Titeleinfassung zu dem *Spiegel der artzney* von Laurentius Fries. Neben anderen Ärzteattributen findet sich hier auch ein Himmelsglobus, den der griechische Arzt Oribasius studiert. Siehe auch Jurina 1985, S. 15–16, 141–148, 175.

⁷⁶ Es handelt sich um ein astronomisches Gerät zur Demonstration der wichtigsten Himmelskreise anhand von konzentrischen, teilweise beweglichen Ringen.

⁷⁷ Eine Übersicht über einige Astronomen Darstellungen vom späten 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit den entsprechenden Attributen bietet Zinner 1988, S. 479–480.

⁷⁸ Heute im Louvre, Paris. Siehe Kathke 1997, S. 298 mit weiterführenden Hinweisen.

senschaftliche Instrumente und sonstiges Beiwerk ebenso meisterhaft Rechnung getragen wie der Charakterisierung der Person Kratzers. Dieser erscheint als Halbfigur hinter einem Tisch sitzend. Der offenbar in Gedanken vertiefte Wissenschaftler trägt ein Barett und einen Talar, die typische Gelehrtenracht seiner Zeit.⁷⁹ In den Händen hält er einen Zirkel und eine noch unfertige Sonnenuhr. Vor ihm auf dem Tisch befinden sich weitere Meßgeräte sowie eine Schere und ein Hammer. Links im Vordergrund liegt ein Zettel, der über die Identität des Dargestellten sowie über das Entstehungsjahr des Gemäldes Auskunft gibt. Zusammen mit den minutiös dargestellten wissenschaftlichen Instrumenten im Hintergrund gibt dieses Ambiente eine lebhaftere Vorstellung von der Tätigkeit Kratzers, wenngleich die inszenierte „Arbeits-situation“ zweifellos fiktiv ist.

Unterscheidet sich Stimmers Gemälde in der Gewichtung der Attribute deutlich von Holbeins Gemälde und anderen typischen Astronomenbildnissen, so bestehen doch Parallelen zu Porträts von Gelehrten, die nicht allein als Vertreter einer einzigen Disziplin präsentiert werden. Sofern die Medizin zu den Betätigungsfeldern des Dargestellten gehörte, hat man diese hoch angesehene Kunst nicht selten zuungunsten der übrigen Metiers hervorgehoben. Man vergleiche etwa das bereits erwähnte Porträt Gesners, das dem in vielen Sparten Bewanderten lediglich ein Buch als allgemeines Gelehrtenattribut zuordnet und ansonsten durch das Maiglöckchen und die anderen Pflanzen allein seine Tätigkeit als (Natur-)Philosoph und Arzt hervorhebt, als den ihn auch die Überschrift vorstellt. Noch treffender ist der Vergleich mit einem Holzschnitt Hans Brosamers (um 1495–1554), einem druckgraphischen Epitaph für den Astronomen, Mathematiker und Mediziner Georg Tannstetter (1482–1535).⁸⁰ Die Sinnbilder von Tannstetters mathematisch-astronomischem Wirken – Himmels-globus, Zirkel und Winkel – sind ohne unmittelbaren Bezug zur Person auf der Brüstung des architektonischen Rahmens abgelegt, während das Bildfeld die medizinischen Künste des Verstorbenen feiert: Hier sieht man Tannstetter selbst, wobei dieser über einem geöffnetem Buch einen Blütenzweig präsentiert. Passend dazu erwähnt die zugehörige Inschrift von Tannstetters Ämtern allein den Arztberuf.

⁷⁹ Siehe dazu Bringemeier 1974, bes. S. 34–68.

⁸⁰ Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. IV, 1957, S. 274, Nr. 613, mit Abb.

4.1.4 Die Schrifttafel des Straßburger Copernicus-Porträts – eine spätere Zutat?

Ungeachtet der Parallelen im Bereich von Bildnissen vielseitig begabter Mediziner bleibt es im Falle des Copernicus-Gemäldes an der Straßburger Uhr erstaunlich, daß an dieser Stelle, wo doch mit einer Darstellung als Mathematiker und Astronom zu rechnen wäre, dem Heilpflanzenattribut eine so tragende Rolle eingeräumt wird. Dazu kommt, daß die gemalte Schrifttafel keinerlei Hinweis auf Copernicus' Arbeitsfelder enthält, dem Betrachter also auch keine Hilfe zur Entschlüsselung der Darstellung bietet. Gleichwohl liegt in dem oben bereits angeführten Text ein Hinweis auf den Hintergrund von Stimmers ungewöhnlicher Komposition. Denn die Inschrift, die das Urbild des Gemäldes – wie immer man die Worte im einzelnen deuten mag – auf Copernicus selbst zurückführt, legt die Verwendung einer besonders authentischen Vorlage nahe. Dabei geht die Formulierung weit über gängige Strategien hinaus, die den Betrachter von dem Wahrheitsanspruch eines Bildes überzeugen sollten.⁸¹ So wird suggeriert, daß die ungewöhnliche Ikonographie nicht etwa als Mangel anzusehen sei, sondern vielmehr als Zeichen verbürgter Echtheit gelten müsse.

Batowski hatte aus Unbehagen über die rätselhafte Beischrift vermutet, daß es diese zu Stimmers Zeiten noch nicht in der heutigen Form gegeben habe. Vielmehr sei die gemalte Schrifttafel im 17. Jahrhundert überarbeitet und mit den Worten „ex ipsius autographo“ versehen worden.⁸² In diesem Zusammenhang verwies Batowski auf druckgraphische Darstellungen der Uhr, die sich offenbar bereits im 16. und 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Die Ausführenden bemühten sich stets, die Uhr im Druckbild seitenrichtig wiederzugeben, wohingegen die dem Copernicus-Porträt beigefügte Schrifttafel bei den frühesten Beispielen spiegelverkehrt erscheint.⁸³ Batowski wertete diese Abweichung als Indiz für nachträgliche Manipulationen. Wesentlich naheliegender ist jedoch ein schlichter Übertragungsfehler.

⁸¹ Zu dem Phänomen der „wahren Abbilder“ und verwandter Taktiken, den Authentizitätsanspruch eines Bildes zu untermauern, siehe Niehr 2004.

⁸² Batowski 1933, S. 23–24.

⁸³ Für eine Übersicht zu den ältesten druckgraphischen Abbildungen der Uhr siehe Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 107–110; Oestmann 1993, S. 53 und Weber 1976, S. 284–285, Nr. 29–32.

Grundlage für die meisten späteren Darstellungen der Münsteruhr wurde eine in verschiedenen Varianten bei Bernhard Jobin (um 1540–1593) in Straßburg gedruckte Holzschnittdarstellung, die wohl auf eine Vorzeichnung Tobias Stimmers zurückgeht.⁸⁴ Zusammen mit erklärenden Versen von Johann Fischart (1546–um 1590) wurde diese Graphik erstmals 1574 publiziert.⁸⁵ Bereits hier befindet sich die Schrifttafel auf der linken, also falschen Seite des Copernicus-Porträts. Von dem Text ist nichts zu sehen, doch lassen sich die Attribute zu Füßen des Astronomen in den Grundzügen erkennen. Auf dieser Darstellung beruht ein großer, wenngleich weniger detailreicher Holzschnitt von zwei Druckstöcken.⁸⁶ Die zahlreichen Graphiken, die auf die genannten Drucke zurückgehen und später in anderen Verlagen erschienen, zeigen die gemalte Tafel bei dem Copernicus-Porträt ebenfalls auf der verkehrten Seite, so etwa – um nur einige Beispiele zu nennen – der kleinformatige Holzschnitt, der erstmals 1575 als Titelholzschnitt zu einem Loblied auf die Straßburger Münsteruhr von dem Humanisten Nicodemus Frischlin (1547–1590) erschien.⁸⁷ Es fällt auf, daß hier die wesentlichen Teile der Uhr zur besseren Kenntlichkeit überproportional groß eingezeichnet sind. Ein weiteres Beispiel ist der Holzschnitt mit einer gekürzten Fassung von Fischarts Versen, welcher 1602 in Straßburg bei Antonius Bertram (nachweisbar 1583–1622) gedruckt wurde.⁸⁸

⁸⁴ Siehe Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 144; Würtenerberger 1962, Abb. S. 115; Strauss 1975, Bd. 3, S. 1008, Abb. 21; Weber 1976, S. 284, Nr. 29; Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 108, Nr. 24–24a und Oestmann 1993, S. 53.

⁸⁵ Zu den Versen Fischarts in der vollständigen Ausgabe von 1574 und in späteren, gekürzten Varianten siehe Hauffen 1896.

⁸⁶ Siehe Batowski 1933, S. 17, 23, Abb. 3 (Detailabbildung); Bendel 1940, S. 71, Abb. S. 196; Strauss 1975, Bd. 3, S. 1007, Abb. 20; Weber 1976, S. 284, Nr. 29; Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 107–108, Nr. 23, Abb. 47 und Oestmann 1993, S. 53, 73, Taf. 7.

⁸⁷ Frischlin 1575, erneut verwendet als Titelholzschnitt für Dasypodius 1578 sowie – nun mit Zahlen versehen, die sich auf die zugehörigen Erläuterungen im Text beziehen – für Dasypodius: *Cvnradi Dasypodii Warbaffige Aufslegung* 1580 und für die lateinische Fassung Dasypodius: *Heron Mechanicus* 1580. Siehe auch Batowski 1933, S. 17; Wasiułyński 1938, Abb. nach S. 528; Forstreuter 1973, S. 19, Anm. 2; Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 108–109, Nr. 25–25a, S. 113–116, Abb. 48; Zinner 1988, S. 461, unter Nr. IV.A.a.

⁸⁸ Hauffen 1896, S. 708, Fassung C; Batowski 1933, S. 17, Abb. 2; Harms/Kemp 1987, Nr. IV,310, mit Abb. und Hinweis auf weitere Fassungen; Zinner 1988, S. 461, unter Nr. IV.A.a.

Realitätsgetreuer präsentiert sich der 1619 von dem Zeichner und Kupferstecher Isaac Brun (1596–nach 1657) ausgeführte Kupferstich, den ebenfalls das Gedicht Fischarts in gekürzter Fassung begleitet.⁸⁹ Die Tafel ist nicht nur auf der richtigen Seite abgebildet, der Stich wurde sogar so detailliert gearbeitet, daß man die Schrift auf der Tafel lesen kann: Es ist bereits hier von einem *Autographon* des Copernicus die Rede. Ebenso zeigen Kleidung und Frisur von Copernicus keinen Widerspruch zu Stimmers Gemälde in seinem heutigen Zustand. Ein wichtiges Dokument stellt auch die sehr kleinteilige Federzeichnung von der Hand des Baumeisters, Malers und Architekturzeichners Johann Jakob Arhardt (1613–1674) dar.⁹⁰ Wie die Inschrift unten links besagt, hat Arhardt diese Zeichnung unmittelbar nach der Münsteruhr und nicht nach einer Abbildung davon ausgeführt („[...] *ad vivum deline: die 23. Junii A° 1673.*“). Dem heutigen Erscheinungsbild des Uhrengehäuses und des Copernicus-Porträts kommt die Darstellung äußerst nahe. Aus der Durchsicht der zeichnerischen und druckgraphischen Abbildungen der Münsteruhr ergeben sich also keine Hinweise darauf, daß das Gemälde nachträglich durchgreifend verändert wurde. Dies unterstützt der Befund einer Untersuchung im Jahr 1923, die Stimmers Gemälde Übermalungen nur in geringem Umfang attestierte.⁹¹

4.1.5 Die von Stimmer verwendete Vorlage, das sogenannte *Autographon*

Was es mit dem *Autographon* auf sich hat, darüber sind – abgesehen von der Inschrift auf der Bildtafel selbst – nur wenige Nachrichten greifbar.⁹² Die erläuternden Verse zu einer der xylographischen Darstellungen der Uhr aus dem Jahr 1574 versichern dem Leser lediglich, daß er ein lebenswahres Copernicus-Porträt („nach leben dar

⁸⁹ Hauffen 1896, S. 709, Fassung F; Ausst.-Kat. Coburg 1983, S. 286, Nr. 140, Abb. S. 287; Zinner 1988, S. 461, Nr. IV.A.b; Ausst.-Kat. Schweinfurt 1993, S. 23 und Oestmann 1993, S. 53, 73.

⁹⁰ Blattgröße 49,2 x 26,5 cm, aufbewahrt in Wien, Albertina, Inv.-Nr. AZ 9654; siehe auch Oestmann 1993, S. 53, 73, Taf. 9.

⁹¹ Batowski 1933, S. 23. Eine in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts durchgeführte Röntgenuntersuchung der Tafel ergab hingegen laut Józef Flik, daß man das Gemälde im Jahr 1838 (also im Zusammenhang mit der Umgestaltung durch Schwilgué) nach dem Vorbild des Copernicus-Porträts in der Pariser Sternwarte (siehe hier unter Kapitel 4.3.3) umgestaltet habe. Ursprünglich seien die Haare des Copernicus länger und glatter gewesen, zudem habe das Gewand einen breiten Pelzkragen und einen abweichenden Faltenwurf aufgewiesen (Flik 1974, S. 69–72; Flik 1977, S. 191–192 und Flik/Kruszelnicka 1996, bes. S. 94–95, Abb. S. 96–98, Nr. 6–8). Anhand der Fliks Publikationen beigefügten Abbildungen des Röntgenfilms lassen sich diese Ergebnisse nicht eindeutig nachvollziehen. Auch die erwähnten bildlichen Darstellungen der Münsteruhr, die Flik bei seinem Versuch, den „Urzustand“ des Porträts zu rekonstruieren, nicht heranzog, geben keinerlei Hinweise darauf, daß die Haartracht und Kleidung des Astronomen grundlegend verändert wurde.

⁹² Für weiterführende Literatur zu dem *Autographon* siehe unter NCG IX, Porträt-Nr. P 1.

Visirt“) vor sich habe, wobei es sich mehr um einen Topos denn um eine konkrete Aussage handeln mag.⁹³ Allein der 1580 publizierte deutschsprachige Fassung von Dasypodius’ Kommentar zur Münsteruhr läßt sich Näheres zu der angeblich verwendeten Vorlage entnehmen, während die lateinische Version der Schrift ebenso wie die Erstausgabe von 1578 darüber schweigt.

[...] auff dem vndersten [Bildfeld des Gewichttürmchens] ist des herrlichen vnd Gelehrten Mathematici, Nic. Copernici warhafftige abconterfet [...] so mir auß Danzig durch den Ehrenfesten vnd hochgelehrten herren Doctor Tiedemann Gyse zukommen/ vnnnd auß dem original auff dz aller fleysigst vnd scharpffest durch Tobiam Stimmer abgemahlet worden/ welche gemäldt wir zu einem sonderen gedechtnus hieher haben setzen wollen/ dan keines ist/ dz nicht sein bedeutung vnd anzeygung hette/ wie dan solches an allen orten des gantzen Astronomischen Vhrwercks zu finden ist.⁹⁴

Dasypodius gibt also an, daß er das von Stimmer als Vorlage verwendete Originalbild von dem Sekretär und geheimen Rat des polnischen Königs Tiedemann Giese († 1582) aus Danzig erhalten habe.⁹⁵ Wie das Porträt an Giese gelangte, bleibt offen. Auch von dem Urheber des Copernicus-Bildes ist bei Dasypodius nicht die Rede. Sollte er davon ausgegangen sein, ein Selbstporträt des Astronomen vor sich zu haben, so wäre sein Schweigen über eine derart eng mit Copernicus’ Person verbundene Vorlage durchaus erstaunlich. Daß Giese ein Copernicus-Porträt besaß oder zumindest beschaffen konnte, erscheint jedenfalls denkbar: Zum einen war er ein Neffe des gleichnamigen ermländischen Klerikers (1480–1550), der – erst als Mitbruder und später als Bischof – in freundschaftlicher Verbindung zu Copernicus gestanden hatte. Außerdem war Giese durch seine Mutter Christine Krüger mit den Thorner Familien Allen und Watzenrode und somit auch mit Copernicus verwandt.⁹⁶ Da das Bild also laut Dasypodius aus dem persönlichen Umkreis des Astronomen

⁹³ Die fragliche Passage lautet nach der im Straßburger Cabinet des Estampes aufbewahrten Version: „Zü vnderst steht ein Anbild hie || Des Nicolai Copernici || Eins glehrten Manns im Gstirn erfahren || Der kurtz inn Preussen lebt vor Jaren/ || Vnd ist nach leben dar Visirt || Weil er vmb sein kunst diß Werck zirt.“ (siehe Ausst.-Kat. Basel 1984, Abb. 47).

⁹⁴ Dasypodius: *Cōnradī Dasypodii Wahrhafftige Außlegung* 1580, S. 51.

⁹⁵ Laut Polkowski soll sich auf der Rückseite des Straßburger Bildes eine Inschrift befunden haben, die ebenfalls besagte, daß Tobias Stimmer das Gemälde nach dem von Giese aus Danzig geschickten Original kopiert habe (Polkowski 1875, S. 233). Diese Inschrift hat so wohl nie existiert (Brachvogel 1919, S. 596, Anm. 1 und Batowski 1933, S. 18).

⁹⁶ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 145. Tiedemann Gieses Vater war der von Hans Holbein d. J. im Jahr 1532 porträtierte Danziger Kaufmann und Ratsherr Georg Giese (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

stammte, wofür ebenso das Maiglöckchen als mutmaßliches ärztliches Attribut spricht, dürfte das *Autographon* die Gesichtszüge des Astronomen mit einiger Zuverlässigkeit wiedergegeben haben. Das davon abhängige Bildnis an der Münsteruhr und die verwandten Copernicus-Porträts, die unter dem Sammelbegriff „Jugendbildnis“ erfaßt werden, müssen uns also trotz der verbleibenden Unwägbarkeiten als die wahrscheinlich ähnlichsten erhaltenen Abbilder des Astronomen dienen.

4.1.6 Das angebliche Selbstporträt von Copernicus im Besitz Tycho Brahes

Es bleibt die Frage, ob man das „Jugendbildnis“ auf ein Selbstbildnis zurückführen darf, wie es die Inschrift auf der Bildtafel des Straßburger Copernicus-Porträts suggeriert. Bereits früh ist die Kunde von einem angeblichen Selbstporträt des Astronomen auch an anderer Stelle nachweisbar. Spätestens zehn Jahre nach der Vollendung der Straßburger Uhr wählte sich der dänische Astronom Tycho Brahe im Besitz eines solchen Werks.⁹⁷ Er bewahrte das Bildnis in seiner *Uraniborg*, einer repräsentativen, auch als Wohngebäude genutzten Sternwarte, die er sich in den Jahren 1576 bis 1580 auf der Insel Hven im Øresund (seit 1658 schwedisch, heute: Ven) errichtet hatte. Ein weiteres Copernicus-Bildnis schmückte die 1584 erbaute *Stjärneborg*, das zweite Observatorium Brahes auf der Insel. Beide Sternwarten sind bis auf geringe Überreste zerstört. Brahe, der es wie kein Astronom vor und nach ihm verstand, sich durch die Prachtentfaltung in der Ausstattung seiner Observatorien und nicht zuletzt durch die Ikonographie der dort umgesetzten Bildprogramme zum Erneuerer der Astronomie zu stilisieren,⁹⁸ hinterließ jedoch eine ausführliche Beschreibung seiner beiden Observatorien.⁹⁹ Dank dieser Quelle ist bekannt, daß sich Brahe innerhalb der *Uraniborg* ein sogenanntes „Museum“ eingerichtet hatte, einen Raum, der unter anderem die Bibliothek beherbergte und in erster Linie Studienzwecken diente. An den Wänden hingen Tafelbilder von Persönlichkeiten, die sich besonders um den Fortschritt der Astronomie verdient gemacht hatten, darunter Hipparch, Ptolemaeus, Albategnius und eben Copernicus, dessen Leistungen Brahe ungeachtet seines abweichenden Weltbildentwurfs sehr schätzte.¹⁰⁰

⁹⁷ Für weiterführende Literatur zu dem Bildnis in Brahes Besitz siehe unter NCG IX, Porträt-Nr. P 1.

⁹⁸ Dazu bes. Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003, S. 192–206 bzw. Remmert 2005, S. 142–166.

⁹⁹ Erstmals publizierte Brahe diese Beschreibung im Rahmen seiner 1596 im Selbstverlag gedruckten *Epistolarum Astronomicarum Libri*. Ediert in Brahe 1919, S. 250–295, bes. S. 255–257 sowie 269–276; siehe dazu auch Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003, bes. S. 192–195 bzw. Remmert 2005, bes. S. 142–148 sowie Christianson 2000, bes. S. 107–111 und Arnulf 2001–2002, S. 195–196.

¹⁰⁰ Brahe 1919, S. 255, 269–271.

Mit seinem gleichermaßen als Bibliothek und Porträtgalerie eingerichteten Studienraum stand Brahe in der Tradition des italienischen Humanisten, Arztes und Historikers Paolo Giovio (1483–1552). In seiner Villa am Comer See hatte Giovio, antike Vorbilder aufgreifend, einen reichen Bestand an Porträts historischer Berühmtheiten zusammengetragen, auf deren Authentizität er großen Wert legte. Zusammen mit seiner Bildnissammlung, die – dem Interessensschwerpunkt ihres Besitzers entsprechend – offenbar kein Copernicus-Bildnis enthielt, verwahrte Giovio Schriften der Dargestellten sowie Literatur zu deren Leben und Werk; ein umfassender Sammlungskomplex, den Giovio selbst ausdrücklich als „Museum“ titulierte.¹⁰¹ Ähnlich wie Giovio stellte Brahe bei seiner Porträtsammlung Text und Bild in einen engen Zusammenhang. Einigen der Bildnisse widmete er sogar selbstverfaßte Gedichte. Die auf den 2. Oktober 1584 datierten Verse auf Copernicus sind in der genannten Beschreibung Brahes von 1596 und in späteren Editionen überliefert.¹⁰² Aus der Überschrift des ersten Gedichts geht hervor, daß es sich bei dem fraglichen Bildnis um ein angebliches Selbstporträt von Copernicus handele:

In D. Nicolai Copernici Toronensis effigiem,
quam ipsemet sva manu e speculo depinxisse dicitur.

Der folgende Text „[...] *At corpus, dices, spectatur imagine saltem Dimidiâ, haud tanto sufficiente Viro: [...]*“ legt nahe, daß dieses Bildnis Copernicus als Halbfigur gezeigt habe.¹⁰³ Offen bleibt jedoch, wie Brahe in den Besitz des Bildes kam und wie er von den angeblichen künstlerischen Fähigkeiten des Dargestellten erfahren hat. Von letzteren scheint er ohnehin nicht gänzlich überzeugt gewesen zu sein, da er Copernicus’ Urheberschaft nur als Gerücht referierte. Das Copernicus zugeschriebene Bildnis nutzte Brahe vermutlich als Vorlage für die weiteren Darstellungen des Astronomen auf

¹⁰¹ Die wichtigste Quelle für Giovios Sammlungsbestände stellen die erstmals 1546 in Venedig publizierten *Elogia Veris Clarorum Virorum Imaginibus Apposita* dar. Hier finden sich Lobreden und biographische Angaben zu den in Giovios Museum geehrten Berühmtheiten; die zugehörigen Porträts wurden nicht abgebildet. Copernicus ist kein eigener Eintrag gewidmet, auch ist in diesem Zusammenhang nicht von einem Bildnis die Rede. Der Thorner wird lediglich in dem Artikel über den Humanisten und Kleriker Cosmo Pazzi (um 1540–1513) als berühmter Mathematiker erwähnt (Giovio 1546, Bl. 76 verso; NCG IX, Biographie-Nr. 2, S. 8). Zu Giovios Sammlung, deren Exponate heute fast gänzlich verloren sind, siehe auch unter Kapitel 4.2.

¹⁰² Zu diesen beiden Gedichten siehe auch Zeeberg 1995, S. 261–263.

¹⁰³ Brahe 1919, S. 271. Übersetzung: „Auf das Bildnis des Nicolaus Copernicus aus Thorn, das er selbst, wie es heißt, eigenhändig nach seinem Spiegelbild gemalt habe.“ bzw. „Aber, so wirst du sagen, der Körper ist auf dem Bild nur zur Hälfte zu sehen, das ist schwerlich genug für einen solchen Mann.“

Hven, so auch für das Copernicus-Porträt in der *Stjärneborg*. Dieses Bildnis befand sich im *Hypocaustum*, einem überwölbten unterirdischen Raum über quadratischem Grundriß, der seinen Namen dem eingebauten Ofen verdankte. Hier trat Copernicus im Rahmen eines ikonographischen Programms auf, das eine ideelle Versammlung mehrerer Astronomen im Disput um den Weltbau zeigte. Die ältesten Teilnehmer dieses gelehrten Gesprächs gehörten der Antike an, der jüngste gar der Zukunft: Hier fanden sich Timocharis, Hipparch, Ptolemaeus, Albategnius, der König von Kastilien Alfons X., Copernicus, Tycho Brahe selbst und Tychonides, ein fiktiver Nachfolger Brahes, dem letzterer die Vollendung seines Lebenswerks zugedacht hat. An den vier Wänden waren jeweils zwei Astronomenbildnisse angebracht, ein jedes mit Namen und der Schaffenszeit des Dargestellten vervollständigt. Es folgte ein Distichon mit einer knappen Würdigung.¹⁰⁴ Die Unterschrift des Copernicus-Porträts gab Brahe an als:

NICOLAVS COPERNICVS TORONENSIS
VIXIT CIRCA ANNUM 1520. POST CHRISTVM.
*Curriculis tritis diffise COPERNICE, Terram
Inuitam, Astriferum flectere cogis iter.*¹⁰⁵

Im Gewölbe war das tychonische Weltbild schematisch dargestellt. Der an der Wand abgebildete Tycho Brahe deutete mit einer Hand zu dem Gewölbe hinauf. Zwischen zwei Fingern hielt er einen gemalten Zettel, auf dem „QVID SI SIC?“ geschrieben stand. „Alß wollte er“ – so erklärte Brahe selbst sein gemaltes Ebenbild – „zu den andern vorigen vnd vmblickenden *Astronomos* sagen: Was dünckt euch davon?“¹⁰⁶ Auf diese Weise konfrontierte der Hausherr die alten Autoritäten mit seinem Weltbild, sich in der Gewißheit wiegend, daß er deren Theorien ein überzeugendes Modell entgegengesetzt habe und ihm somit ein Platz in dieser illustren Runde zustehe.

Brahe schmückte darüber hinaus einige seiner astronomischen Gerätschaften mit einem Copernicus-Bildnis.¹⁰⁷ Das von der *Stjärneborg* bekannte ikonographische Programm wiederholte er im Kleinen an seiner Äquatorial-Armille, auf deren Gestell Ptolemaeus und Albategnius sowie Copernicus und Brahe ganzfigurig dargestellt

¹⁰⁴ Zu diesem Bildprogramm siehe Brahe 1919, S. 256–257 und S. 274–276.

¹⁰⁵ Brahe 1919, S. 275. Übersetzung nach NCG IX, S. 137: „Nicolaus Copernicus aus Thorn lebte um das Jahr 1520 n. Chr. Der Du den gängigen Lehren mißtrauest, Copernicus, zwingst Du die Erde gegen ihren Willen auf die gekrümmte Bahn der Himmelsgestirne.“

¹⁰⁶ Brahe 1919, S. 257, siehe auch S. 276.

¹⁰⁷ Siehe dazu bes. Zinner 1988, S. 458–459; Einen Überblick zu Tychos Instrumenten mit weiterführenden Hinweisen bietet Wolfschmidt 2001.

waren. Einen Eindruck von diesem Instrument vermittelt ein Holzschnitt in Brahes 1598 publizierter *Astronomiae Instauratae Mechanica*.¹⁰⁸ Außer Copernicus, der durch das Kürzel „NCTG“ und die Jahreszahl 1520 gekennzeichnet wurde, sieht man den nach oben weisenden Brahe mit der Beischrift „TBOD“ und der Jahreszahl 1580.¹⁰⁹ Copernicus ist stehend in einem langen Gewand und mit kinnlangen Haaren dargestellt. Er hält einen nicht identifizierbaren Gegenstand in den vor der Brust zusammengeführten Händen. Die Münchner Universitätsbibliothek besitzt ein koloriertes Exemplar der *Astronomiae Instauratae Mechanica* mit der eigenhändigen Widmung Brahes an den kurbayerischen Kanzler Johann Georg Herwart von Hohenburg († 1622), dessen Farbgebung Zinner deshalb im Vergleich zu den übrigen, teils abweichend eingefärbten Exemplaren für besonders aussagekräftig erachtete.¹¹⁰ Hier ist das Gewand ähnlich wie bei dem Bildnis an der Straßburger Uhr rot eingefärbt und es weist einen schmalen weißen Kragen auf. Was Kleidung und Frisur betrifft, so lassen sich die Copernicus-Darstellung auf Brahes Äquatorial-Armille und Stimmers Gemälde in Straßburg durchaus in Einklang bringen. Anders verhält es sich mit dem Attribut, das nicht die geringste Ähnlichkeit zu dem von dem Straßburger Gemälde her bekannten Maiglöckchen aufweist: Das Gebilde, das Copernicus in Händen hält, ist rundlich geformt und grau ausgemalt mit einem rötlichen Punkt in der Mitte. Zu einem Buch, wie Zinner vorschlug, besteht kaum Ähnlichkeit.¹¹¹ Es wäre verlockend, hierin eine schematische Darstellung des copernicanischen Systems zu sehen, allerdings ist angesichts des kleinen Formats kein Urteil möglich. Nachweisbar ist das heliozentrische System als copernicanisches Attribut erstmals bei der Silberuhr von Jost Bürgi und Hans Jacob Emck aus dem Jahr 1591 (siehe unter Kapitel 6.3.1) in Kassel. Grundsätzlich wäre es denkbar, daß Brahe Copernicus mit einem derartigen Attribut versehen ließ, da er sich weitaus intensiver mit dem heliozentrischen Weltbild befaßt hatte als etwa Dasypodius. Zudem verfolgte er mit seiner in ein ikonographisches Konzept eingebundenen Darstellung in der *Stjärneborg* gänzlich andere Ziele. Es ging nicht um Copernicus' im 16. Jahrhundert weithin anerkannte Leistungen wie etwa die Beiträge

¹⁰⁸ Brahe 1598, Bl. C verso sowie Brahe 1946, Abb. S. 56; siehe auch Zinner 1988, S. 458–459, Abb. 48; Forstreuter 1973, S. 21–22.

¹⁰⁹ Die Kürzel sind in Anlehnung an die den jeweiligen Astronomen zugeordneten Bildunterschrift in der *Stjärneborg* aufzulösen als „Nicolaus Copernicus Toronensis Germanus“ bzw. „Tycho Brahe Ottonides Danus“, siehe Zinner 1988, S. 458.

¹¹⁰ Zinner 1988, S. 459, Nr. II.A.a. Das Münchner Exemplar der *Astronomiae Instauratae Mechanica* trägt die Sig. 0014/W 2 Math. 37. Siehe die Farbabbildung bei NCG IX, Abb. 2.

¹¹¹ Zinner 1988, S. 459, Nr. II.A.a.

zur Kalenderberechnung, sondern tatsächlich um die Frage nach dem Weltbau. In jedem Fall begegnet Copernicus in dem Bildprogramm der *Stjärneborg* erstmals als Teilnehmer eines sich über zeitliche Schranken hinwegsetzenden Disputs mit anderen astronomischen Größen. Die nächsten Beispiele dieser Art folgten erst einige Jahrzehnte später, als das copernicanische System einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt und Befürworter gefunden hatte, die es als physikalische Realität ansahen.¹¹² Dennoch sollte dieses bei Brahe vorgebildete ikonographische Programm noch bis ins 18. Jahrhundert nachwirken. Abhängige Darstellungen, die genauere Auskunft über die Physiognomie der Copernicus-Porträts aus Brahes Besitz geben könnten, sind jedoch nicht überliefert.

4.1.7 Copernicus als Künstler – der Bericht von Pierre Gassendi

Über das Aussehen des copernicanischen Selbstporträts wußte auch der französische Astronom Pierre Gassendi (1592–1655) nichts zu berichten, als er 1654 die früheste umfassende und im Druck publizierte Copernicus-Biographie vorlegte.¹¹³ Wohl aber äußerte er sich als erster ausführlich zu den angeblichen künstlerischen Ambitionen von Copernicus. Offenbar basieren diese Angaben auf dem genannten Gedicht Brahes. Letzteres war ihm geläufig, da er gleichzeitig mit seiner Beschreibung von Copernicus' Leben eine Biographie des dänischen Astronomen veröffentlichte, worin auch dessen Gedicht auf das im Museum der *Uraniborg* angebrachte Copernicus-Bildnis zitiert wird. Die Bildüberschrift, in der Brahe die mögliche Urheberschaft von Copernicus erwähnte, ließ Gassendi weg. Er wies den Leser aber darauf hin, daß es sich um ein eigenhändig von Copernicus gemaltes Selbstporträt in Halbfigur gehandelt habe.¹¹⁴

¹¹² Bei dem Gemälde von Antoine Caron (1521–1599) im J. Paul Getty Museum Malibu, das die Reaktionen mehrerer Personen auf eine Sonnenfinsternis schildert, handelt es sich laut Sabine Krifka um eine Darstellung der Diskussion zwischen Copernicus und Ptolemaeus bezüglich des richtigen Weltbilds (Krifka 2000, S. 436–437, Abb. S. 437). Bei diesem um 1570/80 entstandenen Bild fehlt aber jeglicher Hinweis auf die Person von Copernicus wie auch auf das copernicanische Weltbild. Im Rahmen der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung wäre ein derart frühes, auf Copernicus und Ptolemaeus zugespitztes Bildprogramm kaum wahrscheinlich. Unklar bleibt, ob es sich bei offensichtlich nicht zutreffenden Datierung des Bildes in Krifkas Text auf die Jahre 1675/80 um einen Druckfehler handelt, oder ob Krifka das Bild tatsächlich vor dem Hintergrund der regen Diskussion um das richtige Weltbild im späten 17. Jahrhundert beurteilte. Zur Deutung von Carons Gemälde vgl. bes. Golson 1963 und Ehrmann 1986.

¹¹³ Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654; NCG IX, Biographie-Nr. 14.

¹¹⁴ Gassendi: „Tychonis Brahei vita“ 1654, S. 42–43; siehe auch Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654, S. 37–38; NCG IX, Biographie-Nr. 14, S. 136–137.

Stimmers Straßburger Gemälde mit seinem Verweis auf ein *Autographon* kannte Gassendi offenbar nicht aus eigener Anschauung. An anderer Stelle berief er sich auf den französischen Astronomen Ismael Boulliau (1605–1694), um seinen Lesern von dem Aussehen des dortigen Copernicus-Porträts berichten zu können (siehe Kapitel 6.5.1 und 6.5.3). Einen Zusammenhang mit dem angeblichen Selbstbildnis aus Brahes Besitz stellte er dabei nicht her. Dies spricht gegen die Ansicht von Schwarz, daß Gassendis Schilderung eines malenden Copernicus’ lediglich als Ausdruck einer „breit ausgedehnten Umschreibung des Wortes *Autographon*“ zu werten sei.¹¹⁵ Vielmehr schmückte Gassendi seine Quelle in Brahes schriftlichem Nachlaß aus und integrierte die angeblichen künstlerischen Aktivitäten des Copernicus in dessen Biographie. Denn laut Gassendi habe Copernicus seine bevorstehende Reise nach Italien zum Anlaß genommen, sich in der Malerei zu üben. Dadurch sei er schließlich sogar imstande gewesen, ein vorzügliches Bildnis seiner selbst herzustellen:

Cùm parteis verò omneis Matheseos curaret, tum Perspectivæ speciatim incubuit, eiusque occasione Picturam tum addidicit, tum eò vsque calluit, vt perhibeatur etiam se ad speculum eximiè pinxisse. Consilium autem pingendi ex eo cepit, quòd peregrinationem, ac potissimùm in Italiam cogitans, in animo haberet, non modò adumbrare, sed graphicè etiam, quantum posset, exprimere quicquid occurreret obseruatu dignum.¹¹⁶

Das copernicanische Selbstbildnis, so mutmaßte Gassendi weiter, sei durch Brahes Schüler Elias Olai Morsianus (eigtl. Elias Olsen Morsing, † 1590) in den Besitz des dänischen Astronomen gelangt. Morsianus habe das Bildnis vermutlich 1584 während einer Forschungsreise in Frauenburg erhalten. Damals nämlich hatte der Frauenburger Domherr Johann Hannovius dem Morsianus ein von Copernicus selbst verfertigtes und benutztes astronomisches Instrument als Geschenk für Brahe überreicht.¹¹⁷ Es gibt allerdings keinerlei Hinweise darauf, daß Brahes Schüler damals

¹¹⁵ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 146.

¹¹⁶ Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654, S. 5; NCG IX, Biographie-Nr. 14, S. 75. Übersetzung nach NCG IX, S. 108: „Wenngleich ihm auch an allen Abteilungen der Mathematik viel gelegen war, so befaßte er sich doch ganz besonders mit der Perspektivlehre und erlernte bei dieser Gelegenheit auch die Malerei, worin er es immerhin so weit brachte, daß es heißt, er habe auch sich selbst anhand seines Spiegelbildes vorzüglich gemalt. Der Entschluß, sich überhaupt mit der Malerei zu beschäftigen, rührte indes daher, daß er vorhatte, eine Bildungsreise, hauptsächlich nach Italien, zu unternehmen, und die Absicht hegte, alles, was ihm auf dieser Fahrt beachtenswert vorkam, nicht nur in groben Zügen zu skizzieren, sondern vielmehr, so gut er es vermochte, zeichnerisch exakt auszuarbeiten.“

¹¹⁷ Gassendi: „Tychonis Brahei vita“ 1654, S. 65–67; siehe auch Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654, S. 37, 43–44; NCG IX, Biographie-Nr. 14, S. 137, 142 sowie Brahe 1919, S. 253, 265–67.

auch ein Copernicus-Porträt erhielt. Ausschlaggebend für Gassendis Vermutung war wohl die Tatsache, daß Brahe sein Gedicht auf das Copernicus-Bildnis in der *Urani-borg* einige Monate nach der Reise von Morsianus niederschrieb.¹¹⁸ Allerdings legt der zeitliche Rahmen der Ausstattung beider Sternwarten auf Hven nahe, daß Brahe schon vor 1584 ein Copernicus-Porträt besessen hatte.¹¹⁹

4.1.8 Der angebliche Verbleib des *Autographons*

Auf der Basis der vagen Vermutungen Gassendis erklärte Hipler das angebliche Copernicus-Selbstbildnis in Brahes Besitz für identisch mit dem *Autographon* und er versuchte, dessen Verbleib nachzuzeichnen.¹²⁰ Laut Hipler sei das *Autographon* durch die Vermittlung Gieses aus Frauenburg nach Straßburg gelangt und wieder dorthin zurückgegeben worden, nachdem Stimmer seine Kopie für die astronomische Uhr angefertigt hatte. Tatsächlich war das Frauenburger Domkapitel offenbar in dem fraglichen Zeitraum im Besitz eines Copernicus-Porträts. Zum einen ist belegt, daß sich Bischof Martin Kromer im Vorfeld der Errichtung des bereits erwähnten Copernicus-Epitaphs an das Frauenburger Kapitel gewandt hatte, um ein Bildnis des ehemaligen Domherrn als Vorlage für das Monument zu erhalten. Im Dezember 1580 wurde ihm in einem Schreiben seitens des Kapitels das Gewünschte zugesagt.¹²¹ Ob das im Jahr 1581 errichtete Monument tatsächlich auch ein Porträt des Astronomen zeigte, steht zu bezweifeln; wie bereits angesprochen, ist von dem nicht mehr erhaltenen Monument nur die Inschrift überliefert. Für das Jahr 1598 läßt sich in einem Inventar der Frauenburger Kapitelsbibliothek eine „Effigies Niolai Copernici“ nachweisen, wobei offen bleiben muß, ob es sich dabei um das bereits 1580 in dem Briefwechsel mit Kromer erwähnte Bild handelt.¹²² Rückschlüsse auf das Aussehen lassen die Quellen weder für das Bildnis von 1580 noch für das 1598 erwähnte Werk zu. Von letzterem behauptete Hipler, es habe sich um eine Kopie nach dem 1584 an Brahe weitergegebenen *Autographon* gehandelt, und man müsse dieses in Frauenburg verbliebene Bild „als die Vorlage ansehen, nach welcher direkt oder indirekt die meisten späteren Porträts gefertigt worden sind.“¹²³ 1626 aber sei das Gemälde im Zuge

¹¹⁸ Das Gedicht, das Brahe dem von Morsianus mitgebrachten Instrument des Copernicus widmete, ist auf den 23. Juli 1584 datiert; siehe Brahe 1919, S. 266.

¹¹⁹ Siehe auch Zinner 1988, S. 458.

¹²⁰ Zu den folgenden Angaben siehe Hipler 1875, S. 81–82, 85–88, 90–91.

¹²¹ Siehe auch Prowe: „Das Andenken“ 1866, S. 356, 368.

¹²² Siehe auch Hipler 1874, S. 378.

¹²³ Hipler 1875, S. 87.

der Plünderungen durch schwedische Soldaten unter Gustav Adolf verschleppt worden. Das Original-*Autographon* wiederum, so Hipler weiter, sei im Jahr von Brahes Weggang aus Dänemark 1597 verbrannt; eine unbegründete These, die Oestmann berechtigterweise ablehnte.¹²⁴ Schwarz wiederum mutmaßte, das *Autographon* sei – sofern es denn überhaupt in den Besitz Brahes gelangt sein sollte – mit dessen Nachlaß in den Besitz Kaiser Rudolfs II. in Prag übergegangen und zusammen mit den übrigen Schätzen des Regenten nach der Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620 geplündert worden.¹²⁵ Eine konkrete Spur jedenfalls ließ sich nicht ermitteln; der Verbleib der angeblichen copernicanischen Selbstdarstellung über die Erwähnungen bei Stimmer und Brahe hinaus liegt völlig im Dunkeln.

4.1.9 Copernicus' künstlerische Ambitionen nach frühen Biographen

In der Copernicus betreffenden Überlieferung vor Gassendis Biographie von 1654 finden sich ebenso – von Brahes Vermerk und der Inschrift des Copernicus-Porträts an der Straßburger Uhr abgesehen – keinerlei Hinweise darauf, daß Copernicus sich künstlerisch betätigt bzw. sogar ein Selbstbildnis angefertigt habe. Gelegentlich wurde mit einer Bemerkung von Copernicus' Schüler Rheticus argumentiert, wonach Copernicus sich in Italien dem Studium der „*artium doctrina*“ gewidmet habe.¹²⁶ Dies läßt sich zwar nicht nur auf die *artes liberales* sondern auch auf die *artes mechanicae* beziehen, erlaubt jedoch keineswegs derart weitreichende Schlüsse. Das Werk, das Rheticus über die Vita seines Lehrers verfaßt hat und von dem noch am ehesten Aufschlüsse zu erwarten wären, ging schon bald nach dem Tod des Autors verloren.¹²⁷ Gassendis Behauptungen indessen wurden von späteren Biographen mehrfach übernommen und weiter ausgeschmückt, ohne daß die Autoren diese Thesen durch neue Nachweise hätten untermauern können. Vier Jahre nach dem Erscheinen von Gassendis Copernicus-Biographie gab der Krakauer Historiker Marcin Radyński (1610–1664) ein Bildnis von Copernicus' Vater (vgl. Abb. 14) als eigenhändiges Kunstwerk des Astronomen aus, obwohl dieser bei dem Tod des Dargestellten noch ein Kind gewesen war.¹²⁸ Knapp 150 Jahre später bezeichnete Ludwig von Baczko

¹²⁴ Oestmann 1993, S. 75, Anm. 83.

¹²⁵ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 153.

¹²⁶ Rheticus 1550, Bl. A3 recto.

¹²⁷ Zur Bewertung der fraglichen Aussage von Rheticus siehe Kühne 2001, S. 233.

¹²⁸ So Radyński in seiner handschriftlich überlieferten Copernicus-Biographie von 1658 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Ms. 258, Bl. 157 recto; NCG IX, Biographie-Nr. 15, S. 158). Zu dem fraglichen Gemälde siehe auch unter Kapitel 4.3.2 in der vorliegenden Arbeit.

(1756–1823) Copernicus sogar als einen „Freund der Malerei, die er nebst der Perspektiv zu seinem Hauptstudio für ganz nothwendig hielt, und schon in seinen frühern Jahren erlernt hatte“¹²⁹ und er sprach von „Malerei und Perspectiv, die er als Lieblingswissenschaften mit Eifer trieb“.¹³⁰

4.1.10 Copernicus als Künstler im Urteil der Sekundärliteratur

In der Literatur zu den Copernicus-Porträts wurde die in zahlreichen Biographien kritiklos tradierte Behauptung, der Astronom habe sich künstlerisch betätigt und ein oder mehrere Selbstbildnisse hinterlassen, kontrovers diskutiert. Manche Autoren meinten, diese These beruhe allein auf einer irrigen Interpretation der gemalten Inschrift der Copernicus-Tafel im Straßburger Münster. So gab Łobeski zu bedenken, es könne ein nicht unbedingt von Copernicus selbst gemaltes Bildnis aus einem Manuskript des Astronomen gemeint sein.¹³¹ Schwarz wandte sich entschieden gegen die Hypothese eines Selbstporträts und meinte, daß die Inschrift des Gemäldes in Straßburg vielmehr im Sinne eines von Copernicus eigenhändig unterschriebenen oder bezeichneten Porträts zu interpretieren sei; man müsse sich unter dem *Autographon* „wahrscheinlich nur eine einfache, irgendwie beglaubigte Handzeichnung vorstellen“. Diese sei in den Jahre 1503 bis 1510 entstanden, als Copernicus – damals etwa 40 Jahre alt – in Heilsberg hauptsächlich als Arzt tätig war.¹³² Diese etwas bemühte These fand keine Anhänger, zumal Batowski gezeigt hat, daß sich der Ausdruck *Autographon* im Sinne eines handgezeichneten Porträts bei Joachim von Sandrart (1606–1688) – wenngleich erst ein Jahrhundert nach dem Bildprogramm der Münsteruhr – nachweisen läßt.¹³³ Ohnehin ist die These eines „autorisierten“ Bildnisses problematisch, da vergleichbare Fälle fehlen und es bei Copernicus – anders als etwa im Falle von Brahe – keine Hinweise darauf gibt, daß er der Tradierung seiner Gesichtszüge irgendeine Bedeutung beigemessen habe. Batowski äußerte sich in dieser Frage zurückhaltend, hielt es aber für denkbar, daß die von Stimmer verwendete Vorlage zu Copernicus’ Lebenszeit entstanden sei und vielleicht sogar von diesem selbst gemalt wurde.¹³⁴

¹²⁹ Baczko 1783, S. 145.

¹³⁰ Baczko 1796, S. 139; NCG IX, Biographie-Nr. 36, S. 306.

¹³¹ Łobeski 1857, S. 402–403 (zitiert nach Batowski 1933, S. 19).

¹³² Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 145–147, das Zitat ebd. auf S. 152.

¹³³ Batowski 1933, S. 19. Die Textstelle bei Sandrart lautet: „Iconē tamen illius juxta Alberti Düreri autographon tabulā nostrā Bb. exhibemus“ (Sandrart 1683, 2. Teil, 3. Buch, 4. Kapitel, S. 221).

¹³⁴ Batowski 1933, S. 24.

Die meisten Copernicus-Forscher indessen meinten, daß Stimmers Gemälde an der Straßburger Uhr tatsächlich auf ein Selbstporträt des Astronomen zurückgehe. So hatte bereits Hipler postuliert, man werde „an dem Vorhandensein eines kopernikanischen Selbst-Porträts nicht mehr zweifeln können“, wenngleich es sich wohl lediglich um ein „schlichtes Brustbild in wenigen sprechenden Kreidestrichen“ gehandelt habe.¹³⁵ Diese Behauptung versuchte Hipler zu erhärten durch den Verweis auf die geometrischen Zeichnungen, die Copernicus eigenhändig und mit großer Sorgfalt ausgeführt hatte.¹³⁶ Das bekannteste Beispiel dafür ist seine schematische Darstellung des heliozentrischen Systems, die sich im Manuskript für *De Revolutionibus* erhalten hat.¹³⁷ Hipler argumentierte außerdem, es dürfte Copernicus „nicht schwer gefallen sein [...] sein Bild mit einigen wenigen Strichen ‘nach dem Spiegel’ hinzuzichnen, wie wir ja auch von seinen Zeitgenossen Rafael und Dürer bestimmt wissen, daß sie wiederholt ihr eigenes Porträt gemalt haben,“ zumal in dem kulturellen Klima des *Cinquecento* Copernicus „wol auch mit der Kunst des Zirkels und des Pinsels in etwas nähere Berührung“ gekommen sei.¹³⁸ Es ist jedoch offensichtlich, daß die Anfertigung einer rein geometrischen Zeichnung keineswegs als Beleg für künstlerische Ambitionen gelten kann, ebensowenig wie von Raffael und Dürer auf Copernicus' Interesse an der Wiedergabe seiner Physiognomie geschlossen werden darf. Im übrigen mag Gassendis Angabe, Copernicus habe sich mit perspektivischen Fragen beschäftigt, für die optisch-theoretische Grundlage der Perspektive gelten (*perspectiva communis*), die aber von deren Anwendung in der Kunst (*perspectiva artificialis*) grundsätzlich zu unterscheiden ist.¹³⁹ Auch Versuche, Copernicus mit kunsttheoretischen Positionen wie etwa von Leon Battista Alberti (1404–1472) und Vitruv (geb. um 84 v. Chr.) in Verbindung zu bringen, sind kritisch zu beurteilen und belegen keineswegs eine besondere Affinität zu den bildenden Künsten.¹⁴⁰

Dessen ungeachtet glaubte Schenk zu Schweinsberg fest daran, daß Copernicus sich selbst gemalt habe, er fügte aber einschränkend hinzu: „jedenfalls wollte er kein Kunstwerk schaffen.“¹⁴¹ Subtil unterstützte er seine These durch eine falsche Übersetzung der von Nicodemus Frischlin im Jahr 1575 publizierten Beschreibung der

¹³⁵ Hipler 1875, S. 90–91 bzw. 85.

¹³⁶ Hipler 1875, S. 85; ähnlich Oestmann 1993, S. 74; vgl. auch Forstreuter 1973, S. 19.

¹³⁷ Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Ms. 10000, Bl. 9 verso.

¹³⁸ Hipler 1875, S. 85.

¹³⁹ Siehe Kühne 2001, bes. S. 241–242.

¹⁴⁰ Dazu zuletzt Kühne 2001, S. 242–243 mit weiterführenden Angaben. Vgl. Schmeiser 2002, S. 84–85.

¹⁴¹ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 262.

Uhr im Straßburger Münster: „Voll Leben und Würde erscheint uns Copernicus hier. Sein Mund ist rot, sein Aug und Haar sind schön, feingeformt ist die malende Hand“ habe Frischlin geschrieben.¹⁴² Das lateinische Original hingegen belegt, daß Frischlin sich lediglich in rhetorischen Topoi erging und das Gemälde mit Werken des vielgerühmten antiken Malers Apelles verglich. Von der Hand eines sich selbst malenden Copernicus ist keineswegs die Rede:

Quem cernis viuo retinet Copernicus ore
Cui decus eximium formae par fecit imago,
Os rubeum, pulchrique oculi, pulchrique capilli,
Cultaque Apellaeas imitantia membra figuras.¹⁴³

Ebenso wie Schenk zu Schweinsberg war Sommerfeld von der Existenz copernicanischer Selbstporträts überzeugt, und er suchte deren getreue Reproduktion vor allem unter den künstlerisch am wenigsten gelungenen Porträtgraphiken des Astronomen, da er diesem im Zeichnen keine geübte Hand zutraute (siehe Kapitel 4.3.1 und 4.3.4). Inzwischen hatte Copernicus sogar Eingang in das von Ulrich Thieme und Felix Becker begründete Künstlerlexikon gefunden. Hier wurde ihm die ausgiebige Beschäftigung mit der Zeichenkunst und Malerei attestiert, worin er soweit fortgeschritten sei, daß er „nicht nur die Illustrationen für seine wissenschaftl. Werke selbst zeichnete, sondern auch sein eigenes Bildnis mit Geschick und hinreichender Treue zu malen vermochte.“¹⁴⁴ Insgesamt gelang es bisher jedoch nicht, durch zeitnahe Quellen zu beweisen oder auch nur wahrscheinlich zu machen, daß sich Copernicus künstlerisch betätigt habe.¹⁴⁵ Wie es zu dieser Überlieferung kam, läßt sich aus heutiger Sicht nicht mehr lückenlos nachvollziehen. Vermutlich dürfte ein kulturgeschichtlicher Aspekt dazu beigetragen haben, daß die These des den bildenden Künsten zugewandten Copernicus so bereitwillig aufgenommen und legendenhaft ausgeweitet wurde: Daß Vertreter der gebildeten Stände als Künstler dilettierten war zu Lebzeiten des Copernicus – vor allem in Italien, aber auch in dessen Heimat – nicht undenkbar. Über hundert Jahre später jedoch, als Gassendi seinen Bericht verfaßte, konnte man in ungleich hö-

¹⁴² Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 278.

¹⁴³ Frischlin 1575, Bl. Gij verso. Übersetzung nach NCG IX, S. 12: „Du siehst festgehalten das lebendige Angesicht des Copernicus, dessen besonderer Wohlgestalt das Bild zur Gänze gerecht wird. Es eifern der rote Mund, die schönen Augen, das schöne Haar auch, und die wohlgebildeten Glieder den Gemälden des Apelles nach.“

¹⁴⁴ Thieme-Becker, Bd. 21, 1928, S. 293–294, s. v. „Kopernikus“

¹⁴⁵ In diesem Sinne auch Kühne 2001, S. 232–233.

herem Maße Wissenschaftler antreffen, die künstlerisch tätig waren oder zumindest in ihrer Arbeit einen engen Bezug zu den bildenden Künsten erkennen ließen. Vor allem trifft dies auf Galilei zu, dessen Schüler und erster Biograph Vincenzo Viviani (1622–1703) – wenngleich sicher nicht ohne panegyrische Übertreibung – behauptete, Galilei wäre Maler geworden, hätte er in seiner Jugend wählen können. Auch habe man sein Urteil in Fragen der Malerei und Zeichnung sogar demjenigen bedeutender Künstler vorgezogen.¹⁴⁶ Angesichts derart prominenter Laienkünstler mochten Gassendis Leser wie auch Gassendi selbst es nur für folgerichtig gehalten haben, daß auch Copernicus dem Zeichnen und Malen nicht abgeneigt war.

4.2 Das Porträt in Reusners *Icones*

Obwohl das Copernicus-Bildnis an der Straßburger Münsteruhr durch den Verweis auf das *Autographon* besondere Echtheit reklamierte, fand es kaum durch Kopien Verbreitung. Weithin bekannt wurde die Physiognomie von Copernicus hingegen wenige Jahre nach der Errichtung der Straßburger Uhr durch einen dem Gemälde Stimmers ikonographisch eng verwandten Holzschnitt. Dieser entstand für die *Icones* von Nicolaus Reusner (1545–1602), eine Sammlung von Porträts berühmter Männer verschiedenster Berufssparten mit Kurzbiographien und Lobsprüchen, die erstmals 1587 in Straßburg bei Bernhard Jobin publiziert wurde.¹⁴⁷ Im selben Jahr erschien eine deutschsprachige Ausgabe unter dem Titel *Contrafacturbuch*. Die 1590 und abermals 1719 edierten lateinischen Fassungen belegen die ungebrochene Beliebtheit dieses Werks.

Das Bildnis in den *Icones* (vgl. Abb. 17) zeigt Copernicus fast als Halbfigur, leicht nach rechts gewendet und damit spiegelverkehrt gegenüber dem Gemälde an der astronomischen Uhr. Letzterem entspricht die Graphik in den Grundzügen, allerdings ist hier von den Händen nur die vom Bildrand überschrittene Rechte sichtbar, in der Copernicus zudem nicht allein das Maiglöckchen, sondern auch eine weitere

¹⁴⁶ Vivianis Text aus dessen Galilei-Biographie von 1654 ist abgedruckt in Galilei 1907, S. 602, 627. Zu Galileis Affinität zu den bildenden Künsten siehe auch Bredekamp 2001; Damianaki 2000 und Bredekamp 2007 (in Vorbereitung).

¹⁴⁷ Reusner: *Icones* 1587, Bl. G Vi verso, die zugehörige Biographie ebd. auf Bl. G Vii recto–Vii verso (NCG IX, Biographie-Nr. 3); spätere Ausgaben: Reusner: *Contrafacturbuch* 1587, S. 23; Reusner 1590, S. 115 und Reusner 1719, S. 36. Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. XXIX, 1990, S. 168–169, Nr. 75. Polkowski 1873, Taf. VI links oben, Bilderläuterungen S. III–IV; Polkowski 1875, S. 233–235, bes. S. 234–237, Nr. 1–7, S. 295, Nr. 318; Hipler 1875, S. 98–101; Batowski 1933, S. 27–30, Abb. 4; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 148–149, Abb. 11; Zinner 1988, S. 461–464, Nr. V–V.8; NCG IX, Porträt-Nr. P 2, Abb. 3 (nach der deutschen Ausgabe, Reusner: *Contrafacturbuch* 1587, S. 23). Zu Reusners *Icones* allgemein siehe das Nachwort in Reusner 1973, S. 431–449, sowie Wartmann 1995, S. 48–50.

Blume hält. Diese Pflanze konnte bisher nicht eindeutig identifiziert werden. Schwarz deutete sie als „Blätter und Blüte vom Stechapfel“, während Schenk zu Schweinsberg die Interpretation als Löwenzahn vorschlug – beides Pflanzen, die wie das Maiglöckchen medizinischen Zwecken dienen.¹⁴⁸ Auch die Kleidung unterscheidet sich von dem Bildnis an dem Uhrengehäuse: Copernicus trägt ein Wams mit pelzverbrämtem Ärmelansatz. Der Kragen, hier ein Stoffkragen ohne Pelzbesatz, biegt sich an der dem Betrachter zugewandten Seite nach oben – ein Detail, das sich mit erstaunlicher Kontinuität bei zahlreichen Porträts der späteren Jahrhunderte wiederfinden wird. Das dunkelfarbige Untergewand, an dessen Halsausschnitt das weiße Hemd sichtbar wird, entspricht wiederum Stimmers Gemälde. Der Hintergrund bleibt leer, lediglich links neben der Gestalt des Astronomen ist durch Parallelschraffur ein Schatten angedeutet. Das Porträt steht in einem hochrechteckigen Rahmen aus schwarzen Leisten. Am oberen und unteren Rand sind von Perlstab-Bordüren eingefasste Schriftfelder angefügt. In ihrem dreistufigen Aufbau aus Überschrift, Bild und erklärender Unterschrift erinnert die Anordnung an die enge Verknüpfung von *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* bei Emblembüchern. Die Überschrift nennt den Namen des Dargestellten und bezeichnet ihn als Mathematiker. Unterhalb des Porträts liest man ein lateinisches Distichon und das (falsche) Todesjahr 1541:

*Quid tum? si mihi terra mouetur, Solque quiescit,
Ac cælum: constat calculus inde meus.
M. D. XLI.*¹⁴⁹

Das Distichon geht ausdrücklich auf das heliozentrische Weltbild ein, und zwar allein auf dessen Bedeutung als mathematisch-theoretische Berechnungsgrundlage und nicht etwa als physikalische Realität, während das Bildnis selbst – anders als das Straßburger Porträt – keinerlei Verweis auf Copernicus' mathematisch-astronomische Tätigkeit im weitesten Sinne beinhaltet. Was es mit den Pflanzen in der Hand des Dargestellten auf sich hat, erfährt der Leser nicht. Von den medizinischen Tätigkeiten des Dargestellten ist an keiner Stelle die Rede, wie auch die Theorie des Heliozentrismus in der beigefügten Biographie nur cursorisch gestreift wird. Die späteren Ausgaben der *Icones* gehen in

¹⁴⁸ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 148; Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 261.

¹⁴⁹ Reusner: *Icones* 1587, Bl. G Vi verso; NCG IX, Biographie-Nr. 3, S. 10. Übersetzung nach NCG IX, S. 11: „Was macht es denn, wenn für mich die Erde sich bewegt, die Sonne aber und der Himmel stillstehen? Darauf beruhen meine gesicherten Berechnungen.“

dieser Hinsicht nicht über die Urfassung hinaus. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Bildunterschrift der deutschsprachigen Fassung von 1587 bereits die Anfeindungen der heliozentrischen Theorie erwähnt und Copernicus – entgegen den Tatsachen – in den Mund legt, er habe seine Theorie beweisen können.

Die Sonn mir steht/ laufft vmb die Erd/
Gott geb was jimmer darauß werd.
Solchs kan beweisen meine kunst/
Die nicht bei alln drumb hat vil gunst.
Starb im Jar 1541.¹⁵⁰

Woher die Vorlage der Copernicus-Darstellung stammt, geht aus dem Text der *Icones* in ihren verschiedenen Ausgaben nicht hervor. Der an den Drucker und Herausgeber Bernhard Jobin gerichteten Widmung Reusners in den *Icones* von 1587 ist lediglich zu entnehmen, daß die meisten Illustrationen auf Tobias Stimmer zurückgehen:

[...] undique conquestis virorum literis ingenijque monumentis illustrium; præsertim Germaniæ nostræ, veris & ad vivum expressis imaginibus: in quo delineando inprimis pictore usus fuit Thobiâ Stimmero, inter primos suæ ætatis summo, atque perfectissimo:¹⁵¹

Tatsächlich bot sich Stimmer für ein solches Unternehmen an, hatte er doch bereits im Auftrag des Basler Verlegers Pietro Perna (1522–1582) Zeichnungen nach Exponaten von Paolo Giovios Bildnissammlung angefertigt und somit die Grundlage für mehrere mit Holzschnitten illustrierte Porträtwerke geschaffen. Diese Drucke, als deren erster 1575 die *Elogia virorum bellica virtute illustrium* erschien, dienten späteren Bildnisvitensammlungen wie Reusners *Icones* als Vorbild und Anregung.¹⁵² In der Vorrede der deutschsprachigen Fassung von Reusners Werk wiederum nannte der Herausgeber Jobin als Urheber der Illustrationen sowohl Stimmer als auch den Ma-

¹⁵⁰ Reusner: *Contrafacturbuch* 1587, S. 23.

¹⁵¹ Reusner: *Icones* 1587, Bl.)(iiiij recto–)(iiiij verso. Übersetzung: „[...] von überall her habt ihr Denkmäler von ihrer Gelehrsamkeit und ihres Scharfsinns wegen berühmten Männern zusammengetragen, vor allem aus unserem deutschen Gebiet, in wahrhaften und nach dem Leben gestalteten Bildern. Mit deren zeichnerischer Ausarbeitung war vor allem der Maler Tobias Stimmer betraut, der Bedeutendste und Vollkommendste unter seinen Zeitgenossen.“

¹⁵² Siehe Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 228, Nr. 108. Zu Giovios Sammlung und den Kopien Stimmers vgl. auch ebd. S. 223–236 sowie Wartmann 1995, S. 45–48; Eine Diskussion der Rolle Giovios in der Entwicklung der Bildnisvitensbücher allgemein findet sich bei Rave 1959.

ler, Zeichner und Formschneider Christoph Murer (1558–1614).¹⁵³ Die Beteiligung eines zweiten Künstlers liegt insofern nahe, als Stimmer bereits drei Jahre vor dem Erstdruck der Reusnerschen *Icones* verstorben war. Gleichwohl rechnete Andreas Andresen die Holzschnitte in den *Icones* im wesentlichen dem Werk Stimmers zu.¹⁵⁴ Was hingegen das Copernicus-Porträt betrifft, so erwog bereits Batowski die Urheberschaft des stilistisch stark von Stimmer abhängigen Murer.¹⁵⁵ Diese Einschätzung setzte sich zunächst durch, nachdem Friedrich Thöne fast alle Graphiken der *Icones* und des *Contrafacturbuchs* von 1587 Murer zugeschrieben hatte.¹⁵⁶

Unberücksichtigt blieb dabei jedoch, daß das Copernicus-Porträt offenbar nicht für Reusners Porträtwerk hergestellt worden war.¹⁵⁷ Ursprünglich umgab ein ovaler Rahmen das Bildnis des Astronomen. In den beiden unteren Bildecken erkennt man noch die ursprünglichen Begrenzungslinien, durch deren Verlauf sich außerdem der eigentümlich spitz geformte Schlagschatten am linken Bildrand erklärt. Copernicus' rechter Arm mit dem Maiglöckchen war offenbar dem Verlauf des Ovals organisch angepaßt und fast vollständig zu sehen. Für den Abdruck in den *Icones* wurde der Druckstock auf ein kleineres, rechteckiges Format umgearbeitet. Daß der rechteckige Rahmen nachträglich eingefügt wurde, erweist sich nicht zuletzt an den wenig exakt eingepaßten Rahmenleisten, die bei späteren Auflagen teilweise oder ganz weggebrochen sind. Von dem rekonstruierten ersten Zustand der Graphik ließ sich jedoch bislang kein Exemplar finden. Bereits Robert Zijlma wies auf die nachträglichen Veränderungen des Druckstocks hin und erwog, daß das Copernicus-Porträt noch auf Stimmer zurückgehen könnte.¹⁵⁸ Da letzterer das Copernicus-Bildnis an der Straßburger Uhr geschaffen hatte, kommt er tatsächlich in erster Linie als Urheber des Holzschnitts, zumindest aber der Vorzeichnung in Frage. Eine solche Vorzeichnung mag sich in dem Konvolut aus Zeichnungen und Entwürfen befunden haben, das nach Stimmers Tod in den Besitz Jobins gelangt war.¹⁵⁹ Auch aufgrund der formalen

¹⁵³ Reusner: *Contrafacturbuch* 1587, Bl. Xv recto.

¹⁵⁴ Andresen 1866, S. 67–69.

¹⁵⁵ Batowski 1933, S. 28.

¹⁵⁶ Thöne 1935, S. 29–30; siehe auch Zinner 1988, S. 462 und Forstreuter 1973, S. 23–24.

¹⁵⁷ Damit stellt das Copernicus-Porträt keinen Einzelfall dar. Für die *Icones* von 1587 wurde das bereits als Flugblatt veröffentlichte Porträt des Matthias Flacius in beschnittenem Format unter der Nr. 132 abgedruckt (Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 236, Nr. 117). In dem *Contrafacturbuch* von 1587 ließen sich sogar – von dem Copernicus-Bildnis abgesehen – vier wiederverwendete, teilweise im Format verkleinerte Holzschnitte Stimmers nachweisen (Ausst.-Kat. Basel 1984, S. 237, Nr. 118).

¹⁵⁸ Robert Zijlma in Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. XXIX, 1990, S. 168, Nr. 75.

¹⁵⁹ Siehe Reusner 1973, S. 442.

Ähnlichkeiten liegt ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Stimmers Gemälde an der Münsteruhr und dem in Reusners Schrift publizierten PorträtHolzschnitt auf der Hand. Zunächst wäre denkbar, daß das Bild an der Münsteruhr selbst als Muster diente und – im Einklang mit den übrigen Porträts in den *Icones* – zum Halbfigurenbild reduziert wurde. Gegen diese These spricht jedoch die zweite Pflanze in der Hand des Copernicus, wie sie nur der Holzschnitt zeigt. Wahrscheinlicher ist, daß beiden Copernicus-Darstellungen dieselbe Vorlage zugrunde lag, nämlich das sogenannte *Autographon*, das jeweils mit leichten Modifikationen umgesetzt wurde. So könnte die in Reusners *Icones* abgebildete zweite Pflanze auf dem *Autographon* vorhanden gewesen sein, ohne daß Stimmer sie für das Gemälde an der Münsteruhr übernahm.¹⁶⁰

4.3 Zeugen des ursprünglichen Porträtschemas?

4.3.1 Eine Copernicus-Darstellung von einem Laienkünstler

Daß Copernicus auf dem *Autographon* nicht nur mit einem Maiglöckchen, sondern auch mit einer zusätzlichen Blume abgebildet war, läßt sich durch Vergleichsmaterial erhärten. Denn eine solche Pflanze findet sich bei einem weiteren relativ frühen Copernicus-Bildnis, das offenbar nicht von Reusners *Icones* abhängig ist. Mehr noch, die fragliche Darstellung dürfte in ihrer Gesamtheit einen ungefähren Eindruck von dem Aussehen des *Autographons* vermitteln. Es handelt sich um einen auffallend grob gearbeiteten Kupferstich, von dem bisher nur zwei Exemplare – eines in Krakau und eines in Paris – bekannt wurden (siehe Abb. 1).¹⁶¹ Er zeigt Copernicus als Halbfigur, leicht nach rechts gewendet. Den unteren Abschluß bildet eine schmale horizontale Leiste, darunter liest man den Namen des Dargestellten. In seiner rechten Hand hält dieser ein Maiglöckchen und die bereits von dem Holzschnitt bei Reusner her bekannte zweite Pflanze, die in diesem Fall mit ihren spitz zulaufenden Blütenblättern und dem gezacktem Blattwerk einem Löwenzahn sehr ähnlich ist.¹⁶² Anders als bei dem Reusnerschen Holzschnitt sind beide Arme von Copernicus fast vollständig zu sehen; sie bilden den unteren Abschluß der Darstellung. Die linke Hand ist über den rechten Unterarm gelegt. Der Fingernagel des Daumens wurde dabei anatomisch

¹⁶⁰ In diesem Sinne bereits Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 148–149.

¹⁶¹ Muzeum Czartoryskich, Kraków, Inv.-Nr. MNK-XV-R.802; Bibliothèque Nationale, Paris, Département des estampes, N 2, unter „Copernic“. Polkowski 1875, S. 237, Nr. 8; Hipler 1875, S. 101–102; Batowski 1933, S. 49–50, Abb. 8; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S.149, Abb. 13; Zinner 1988, S. 464, Nr. V.A, V.B; NCG IX, Porträt-Nr. P 14, Abb. 7.

¹⁶² So schon Batowski 1933, S. 49.

nicht korrekt auf der Innenseite der Fingerkuppe eingezeichnet. Dasselbe gilt für die Finger der rechten Hand, die den Strauß mit Heilpflanzen umfassen. Auch wenn die stark stilisierte Graphik nur wenige Details erkennen läßt, fallen doch sowohl bei der Bekleidung als auch bei den Gesichtszügen, der Frisur und der Pose grundlegende Übereinstimmungen mit Stimmers Copernicus-Porträt an der Straßburger Uhr sowie mit dem Bildnis in Reusners *Icones* auf. An Stimmers Gemälde erinnert vor allem die über den rechten Unterarm gelegte Hand – ein Motiv, das bei Reusners *Icones* wegen des gewählten Bildausschnitts nicht zu sehen ist. Aus diesem Grund scheidet auch die Einschätzung Polkowskis, Hiplers und Zinners aus, daß Reusners Holzschnitt als Vorbild für den Kupferstich gedient haben könnte.¹⁶³ Zu unwahrscheinlich ist außerdem, daß sich der offenbar nur wenig geübte Ausführende um eine seitenrichtige Wiedergabe bemühte. Plausibler erscheint Batowskis Vermutung, daß Stimmer eine vergleichbare Komposition vorlag, die er an der Münsteruhr – unter Auslassung der zweiten Pflanze – zu einer Ganzfigur mit Schrifttafel erweiterte, und die abermals – wegen des ursprünglich ovalen Formats in leicht veränderter Pose – für das in Reusners *Icones* abgedruckte Bildnis nachgeahmt wurde.¹⁶⁴ Zu weit geht allerdings die Argumentation Sommerfelds, der in der dilettantischen Graphik, welche das Bildnis bei Reusner „gerade durch ihre Kunstlosigkeit und Ungeschminktheit an Überzeugungskraft und Ausdrucksstärke“ überrage, aufgrund der „Unzulänglichkeiten, die bei einem Laien zu gewärtigen sind, noch dazu einem der sich selbst konterfeit“ eine „unverfälschte Reproduktion der Selbstzeichnung des Copernicus“ entdeckt haben will. Dieser Kupferstich sei es also laut Sommerfeld gewesen, den Tiedemann Giese als Muster für das Copernicus-Bildnis an der Straßburger Münsteruhr an Dasypodius übersandt habe.¹⁶⁵ Als Urbild von Stimmers Gemälde ist der seltene Kupferstich jedoch schon allein deshalb schwer vorstellbar, weil er diesem gegenüber spiegelverkehrt angelegt ist. Allzu bemüht wirkt Sommerfelds Theorie, der Maler habe die Graphik seitenverkehrt kopiert, um den Anblick der von dem Stecher verwendeten Vorlage von der Hand des Copernicus wiederzugeben.¹⁶⁶ In der lateinischen Erstausgabe von Reusners *Icones* sowie in der deutschen Ausgabe desselben Jahres wiederum sah Sommerfeld einen Anhaltspunkt für die Datierung des Stiches: Dort ist

¹⁶³ Polkowski 1875, S. 237, Nr. 8; Hipler 1875, S. 101; Zinner 1988, S. 464, Nr. V.B.

¹⁶⁴ Batowski 1933, S. 50.

¹⁶⁵ Sommerfeld 1981, passim, die Zitate ebd. auf S. 4.

¹⁶⁶ Sommerfeld 1981, S. 6, S. 8, Anm. 42.

anstelle des korrekten Todesjahres von Copernicus die Zahl 1541 zu lesen, und Sommerfeld unterstellte, man habe die angebliche Entstehungszeit der als Vorlage benutzten Graphik gekannt und diese bewußt anstelle des Sterbedatums eingesetzt.¹⁶⁷ Aus dem Gesamtzusammenhang der *Icones* ergibt sich jedoch eindeutig, daß unter jedes Porträt unabhängig von der verwendeten Vorlage das Todesjahr der dargestellten Person gesetzt wurde, zumal man im Falle von Copernicus das offensichtliche Versehen in der Auflage von 1590 korrigierte.

Ebensowenig kommt der Kupferstich als Vorlage zu einem vermeintlichen Copernicus-Porträts von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) in Frage, wie Sommerfeld postulierte.¹⁶⁸ Ohnehin ist nicht einzusehen, warum dieses seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene Bildnis aus der Berliner Sammlung Lipperheide Copernicus darstellen sollte, wie bereits Schenk zu Schweinsberg behauptete.¹⁶⁹ Die Ähnlichkeit mit den bekannten Copernicus-Bildnissen reicht nicht sonderlich weit. Aus der Inschrift des Gemäldes selbst geht lediglich das Jahr der Ausführung, 1509, hervor, außerdem wird angegeben, daß der Dargestellte im 26. Lebensjahr stünde („ANNO · ETATIS · 26“). Im Einklang mit diesen Daten wie auch mit der Physiognomie des jungen Mannes identifizierte Hjalmar Sander das Modell Cranachs überzeugend als den reformatorischen Theologen und Geschichtsschreiber Georg Spalatin (1484–1545).¹⁷⁰ Ein Bildnis des Copernicus in dem fraglichen Alter hätte bereits 1498 entstehen müssen. Sommerfeld, offenbar in Unkenntnis von Sanders Argumentation, schloß daraus nicht etwa, daß Cranach kaum Copernicus gemalt haben könne, sondern er sah hierin vielmehr die Grundlage für eine Datierung des *Autographons*: Dieses sei also im Jahr 1498 fertiggestellt worden, in Copernicus' damaligem Studienort Bologna, „und zwar höchstwahrscheinlich im Frühjahr – wegen der blühenden Pflanzen.“¹⁷¹ Die Problematik dieser Folgerungen aufgrund vager Vermutungen zeigt schon der weitere Schluß, den Sommerfeld zieht: „Die sich zwingend ergebende Datierung besagt für die Copernicus-Biographie, daß er sich nicht erst seit dem Spätsommer 1501 mit der Medizin befaßt hat, wie bisher meist angenommen, sondern schon eher [...]“¹⁷²

¹⁶⁷ Sommerfeld 1981, S. 7, Anm. 22.

¹⁶⁸ Sommerfeld 1981, S. 4–5.

¹⁶⁹ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 279–281, 285, Taf. 20; siehe auch Wallis 1966, S. 40 sowie das Titelbild von Hamel 1994.

¹⁷⁰ Sander 1950, S. 45–48, Abb. S. 47, Nr. 6; siehe auch Oestmann 1993, S. 74, Anm. 78.

¹⁷¹ Sommerfeld 1981, S. 5.

¹⁷² Sommerfeld 1981, S. 5.

Die Bedeutung des Kupferstichs liegt keineswegs in neuen Aufschlüssen über Copernicus' Biographie und seine angeblichen Zeichenkünste. Wohl aber kann diese Graphik etwas über die Entstehung des sogenannten *Autographons* aussagen. Denn die Pose des Dargestellten, die bei dem fraglichen Kupferstich deutlicher als bei dem Gemälde in Straßburg oder bei dem Bildnis in Reusners *Icones* formuliert ist, läßt an ein „Urbild“ aus Copernicus' Lebzeiten denken. Häufiger noch als zur Schaffenszeit Stimmers finden sich Parallelen zu diesem Porträtschema in der deutschen Malerei der Jahrzehnte um 1500. So zeigt beispielsweise das nach einer Vorlage von 1486 gefertigte Triptychon des Conrat Imhof von der Hand Jacob Elsners (1460/65–1517) im Bayerischen Nationalmuseum in München eine vergleichbare Anordnung, wobei der Dargestellte die Arme vor der Brust verschränkt, eine Hand über den anderen Unterarm legt und mit der freien Hand eine Blume hält.¹⁷³ Von demselben Künstler stammt das ähnlich angelegte Bildnis eines jungen Mannes im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.¹⁷⁴

Es besteht jedoch kein Anlaß zu der Annahme, daß auch der in Krakau und Paris erhaltene Kupferstich um 1500 entstanden sei. Auch eine Verbindung zur italienischen Kunst dieser Zeit, wie Schenk zu Schweinsberg meinte, ergibt sich keineswegs zwingend. Aus dem „Fehlen jeden spätgotischen Zuges“ nämlich und insbesondere aus der Stichtechnik, die mit den kurvigen Linien eines Martin Schongauer und Albrecht Dürer nichts verbindet, schloß Schenk auf eine „italienische Schulung“ des Stechers, dessen Werk er an den Anfang des 16. Jahrhunderts datierte.¹⁷⁵ Die genannten Charakteristika der Graphik dürften aber eher der wenig fortgeschrittenen künstlerischen Schulung des Stechers überhaupt zuzuschreiben sein und außerdem der Tatsache, daß der Stich nicht in der Spätgotik, sondern wesentlich später entstand. Realistischerweise wird der Kupferstich meist um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert angesetzt.¹⁷⁶ Versuche, den Stecher zu benennen führten jedoch bislang zu keinem überzeugenden Ergebnis. Der einzige Hinweis auf eine eventuelle Urheberschaft ist die handschriftliche Notiz von unbekannter Hand „sc. Jenischinus“¹⁷⁷

¹⁷³ Siehe Buchner 1953, Nr. 157 (mit Abb.), vgl. Nr. 144; Dülberg 1990, S. 191–192, Nr. 48, Abb. 606; Siehe ferner das Bildnis eines mittelrheinischen Meisters von 1490 (chem. Berlin) bei Buchner 1953, Nr. 35 (mit Abb.).

¹⁷⁴ Buchner 1953, Nr. 159.

¹⁷⁵ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 264–266, 376, die Zitate ebd. auf S. 265.

¹⁷⁶ So schon Batowski 1933, S. 49.

¹⁷⁷ Oestmann 1993 S. 76, Anm. 86; Batowski zitierte die Notiz als „sc. Jenischius“, Batowski 1933, S. 50, Anm. 49.

auf dem Krakauer Exemplar, die sich möglicherweise auf den in Nürnberg als Goldschmied, Kupferstecher und Verleger tätigen Balthasar Jenichen bezieht. Bereits Batowski hatte den Namen dieses ab 1563 nachweisbaren Künstlers vorgeschlagen, der vor 1621 gestorben ist.¹⁷⁸ Auch Sommerfeld, der die graphische Reproduktion nach dem vermeintlichen Selbstbildnis von Copernicus auf das Jahr 1541 datierte, vermutete deren Urheber in diesem „zeitgenössischen Künstler“.¹⁷⁹ Abgesehen davon, daß Jenichen kaum als Copernicus’ Zeitgenosse bezeichnet werden kann, spricht einiges gegen diese Zuordnung. Der betreffende Künstler hatte im Laufe seines produktiven Schaffens durchaus auch Graphiken mittelmäßiger Qualität hinterlassen. Ein derart laienhaftes Blatt wäre dennoch nur schwer als Arbeit des routinierten Kupferstechers vorstellbar, zumal sich unter dessen gesicherten Werken, darunter eine Serie von Bildnissen berühmter Personen, keine unmittelbaren Anknüpfungspunkte bieten.¹⁸⁰ Vergleichbar ist hingegen ein Kupferstichbildnis des Theologen Johannes Aepinus (um 1499–1553) aus der fraglichen Zeitspanne, von dem das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg einen Abzug besitzt.¹⁸¹ Möglicherweise handelt es sich bei dem Copernicus-Bildnis also um den Teil einer Porträtfolge, deren wohl aus dem deutschen Raum stammender Urheber bislang nicht ermittelt werden konnte.

4.3.2 Das Copernicus-Porträt mit Maiglöckchen aus der Warschauer Sternwarte

Von anonymer Hand stammt auch ein Tafelbild, das 1854 aus der Villa Królikarnia in Warschau an die Sternwarte dieser Stadt gelangte, wo es sich bis 1944 befand (siehe Abb. 2).¹⁸² Das verschollene Ölgemälde zeigte Copernicus mit verschränkten Armen. Die Anordnung war fast spiegelverkehrt gegenüber dem Krakauer und Pariser Kupferstich. Eine unmittelbare Abhängigkeit läßt sich jedoch ausschließen, weil bei dem Warschauer Gemälde in der Hand von Copernicus nur ein Maiglöckchen und nicht die zweite Pflanze zu erkennen war. Die Bekleidung wiederum entsprach in den Grundzügen dem Schema, wie es die beiden Stiche überliefern, allerdings war das Gemälde wesentlich detaillierter ausgeführt: Copernicus trug ein ärmelloses, enganliegendes Gewand mit schmalem Pelzkragen und Pelzverbrämung an den Ärmel-

¹⁷⁸ Batowski 1933, S. 50.

¹⁷⁹ Sommerfeld 1981, S. 7, Anm. 22.

¹⁸⁰ Siehe Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. XV B, 1986, S. 9–108, bes. S. 72–86, Nr. 187–240.

¹⁸¹ Graphische Sammlung, Inv.-Nr. P 1947, Kapsel-Nr. 732.

¹⁸² Batowski 1933, S. 50–53, Abb. 9; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 160–161, Abb. 28; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.D.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 15, Abb. 8.

öffnungen. Darunter wurde das langärmelige schwarze Untergewand sichtbar, an dessen Kragen und Ärmelenden das weiße Hemd hervortrat. Gesicht und Haartracht paßten weitgehend zu dem geläufigen Muster, wie es auch das Copernicus-Bildnis an der Straßburger Münsteruhr und die Darstellungen in Reusners *Icones* vorführen. Wieder handelte es sich um die Züge eines bartlosen jüngeren Mannes, wieder bauschten sich die Enden des kinnlangen dunklen Haares in fülligen Locken. Auffallend waren lediglich die nun in drei deutlich geschiedene Strähnen mündenden Stirnfransen.

Rechts oben auf dem einfarbigen Hintergrund war ein Wappen angebracht. Die auf dem Schild erkennbare Form ähnelte der Hausmarke, die Copernicus' Vater, der nicht wappenberechtigt war, als Kaufmann verwendet hatte.¹⁸³ Innerhalb der Copernicus-Ikonographie stellen derartige Wappen einen Sonderfall dar. Parallelen lassen sich lediglich zu dem angeblichen Porträt von Copernicus' Vater finden (vgl. Abb. 14), das der Krakauer Mathematikprofessor Johannes Broscius (eigtl. Jan Brożek, 1585–1652) angeblich um das Jahr 1612 in Thorn malen ließ. Gleichzeitig soll Broscius die Herstellung eines Porträts von Copernicus veranlaßt haben, um die Darstellungen von Vater und Sohn der Krakauer Universität zu schenken.¹⁸⁴ Das Porträt des Vaters († 1483/85), der denselben Vornamen wie sein berühmter Sohn trug, befindet sich noch heute im Krakauer Universitätsmuseum (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Collegium Maius, Kraków). Es zeigt einen Mann mittleren Alters in vornehmer Tracht, der vor einem Landschaftshintergrund die Madonna verehrt. In den Bildecken erkennt man vier Wappen, die mit Thorner Geschlechtern in Verbindung gebracht wurden, ohne daß eine direkte Verbindung zu Copernicus' Familie nachzuweisen war.¹⁸⁵ Die Hausmarke wiederum, die Copernicus' Vater führte, findet sich nicht unter den abgebildeten Wappenschildern. Über Aussehen und Verbleib des angeblich ebenfalls von Broscius mitgebrachten Porträts von Copernicus d. J. ist nichts bekannt. Laut Hipler verschwand das Gemälde zwischen 1796 und 1809 aus der Jagiellonischen Universität.¹⁸⁶ Schenk zu Schweinsberg glaubte das verschollene

¹⁸³ So bereits Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 160. Zu der Hausmarke siehe auch Prowe 1967, Bd. I.1, S. 47–48 und Bd. II, S. 470.

¹⁸⁴ Für weitere Angaben sowie Literaturhinweise zu den beiden von Broscius gestifteten Bildnissen siehe NCG IX, S. 408–409, Anm. 9.

¹⁸⁵ Hipler: *Spicilegium Copernicanum* 1873, S. 301–303; Polkowski 1873, Bilderläuterungen S. II; Polkowski 1875, S. 292–293, Nr. 313; Hipler 1875, S. 82. Bedenken bezüglich der historischen Zuverlässigkeit der Wappen äußerte bereits Prowe 1967, Bd. II, S. 470–471; siehe auch Kruszelnicki 1992, S. 210–211.

¹⁸⁶ Hipler 1875, S. 108.

Krakauer Bild in dem Copernicus-Porträt der Warschauer Sternwarte zu erkennen, was jedoch jeder Grundlage entbehrt.¹⁸⁷ Selbst Schwarz, der mutmaßte, Broscius könnte gemäß dem in Krakau erhaltenen Bildnis von Copernicus' Vater auch „das Bild des Sohnes die Hausmarke gesetzt haben“ bezweifelte zurecht, daß es sich bei dem Warschauer Gemälde um das ehemalige Copernicus-Bildnis der Krakauer Universität gehandelt habe, oder daß sonst ein Zusammenhang zwischen den betreffenden Werken bestehe.¹⁸⁸ Zudem besitzt das Wappen auf dem ehemals in der Warschauer Sternwarte aufbewahrten Bildnis mit seiner reichen Wappenzier kaum Ähnlichkeit mit den einfachen Wappenschildern auf dem Krakauer Bildnis von Copernicus' Vater. Die beiden Bildtafeln wurden also trotz der vergleichbaren Größe nicht als Pendants hergestellt. Schon gar nicht läßt sich das heute in der Pariser Sternwarte aufbewahrte Bildnis eines Anonymus mit Maiglöckchen mit dem angeblich von Broscius mitgebrachten Copernicus-Porträt in Verbindung bringen.¹⁸⁹ Auf ein anderes Copernicus-Porträt verwies hingegen der Vierzeiler, der am linken Bildrand des Gemäldes aus der Warschauer Sternwarte zu lesen war:

NON PAREM PAVLO VENIAM REQUIRO
 GRATIM [sic] PETRI NEQVE POSCO, SED QVAM
 IN CRVCIS LIGNO DEDERAS LATRONI
 SEDVLVS ORO¹⁹⁰

Dieser Vers, der auf Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) zurückgeht, wurde offenbar von dem spätestens 1589 gestifteten Copernicus-Epitaph in der Thorner St. Johanneskirche übernommen (siehe Kapitel 5.1, Abb. 9 und 21). Das Gemälde im Zentrum des Thorner Epitaphs zeigt Copernicus mit zum Gebet gefalteten Händen. Die Bekleidung und die Gesichtszüge sind ähnlich wie bei der Warschauer Copernicus-Darstellung gebildet. Auch bei den biographischen Daten, die man am oberen Bildrand des verschollenen Gemäldes lesen konnte, liegt ein Zusammenhang mit

¹⁸⁷ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 276, 285.

¹⁸⁸ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 161.

¹⁸⁹ Zu dem Pariser Gemälde siehe unter Kapitel 4.1.2.

¹⁹⁰ Der vollständige Text der Ode findet sich unter dem Titel „Aeneæ Syluii Pii secundi Poëtæ laureati, in nostri saluatoris passionem, Carmen Sapphicum“ bei Piccolomini 1551, S. 963–964; Die relevante Strophe ist dort auf S. 964 angegeben als: „Non parem Paulo ueniam requiro, || Gratiam Petri neque posco, sed quam || In crucis ligno dederis Latroni || sedulus oro.“ Übersetzung nach NCG IX, S. 192: „Weder bitte ich um die gleiche Gnade, die dem Paulus gewährt wurde, noch suche ich die Vergeltung, die Petrus fand, sondern ich bitte inbrünstig um diejenige, die Du am Kreuz dem Schächer gegeben hast.“

dem Thorner Epitaphbild nahe. In diese Richtung verweist das angegebene Sterbedatum, das von dem 24. Mai 1543, dem heute allgemein angenommenen Sterbedatum des Copernicus⁹, abweicht.

D. NICOLAUS COPERNICVS DOCTOR ET CANONICVS
WARMIENSIS ASTRONOMVS CELEBER-
RIMVS NATVS EST A: 1473.
OBIIT A: 1543.
II IVNIJ [oder: „11 IVNIJ“]¹⁹¹

Wann das Warschauer Porträt entstanden ist, läßt sich nicht genau bestimmen. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist es jedoch jünger als das Thorner Epitaphbild. Batowski, der das Gemälde noch im Original beurteilen konnte, datierte es ins 17. Jahrhundert, worin ihm Schwarz folgte.¹⁹² Insgesamt präsentierte sich das Warschauer Bildnis als eine eigentümliche Zusammenstellung: Die Verse beschworen den sakralen Charakter einer Motivtafel, das Wappen betonte die genealogische Herkunft des Dargestellten, die Inschrift am oberen Rand der Tafel feierte Copernicus in erster Linie als berühmten Astronomen, während das Bildnis mit dem Maiglöckchen auf dessen ärztliche Tätigkeit verwies. Angesichts dieser nicht einheitlichen Komposition vermutete Schwarz, daß die frommen Verse eine spätere Zutat seien.¹⁹³ Dies bleibt Spekulation, zumindest solange die Bildtafel verschollen ist. Auf jeden Fall kann dieses Gemälde in seiner Gesamtheit kaum das Aussehen des gesuchten „Urbilds“ wiedergeben, sondern es scheint sich eher um ein, wie Schenk zu Schweinsberg zutreffend schrieb, „Typenrepertorium“ zu handeln.¹⁹⁴

4.3.3 Das Bildnis aus dem Thorner Gymnasium

Daß die charakteristischerweise in drei Strähnen geschiedenen Stirnhaare, wie sie das ehemals in Warschau aufbewahrte Porträt zeigte, den frühesten Copernicus-Bildnissen in der Heimat des Astronomen eigen waren, unterstreicht ein Tafelbild aus dessen Geburtsstadt Thorn (siehe Abb. 3).¹⁹⁵ Dieses Ölgemälde, das nach schwerer Be-

¹⁹¹ Übersetzung: „Nicolaus Copernicus, Doktor und ermländischer Domherr, hochberühmter Astronom, wurde 1473 geboren und starb 1543 am 2. Juni [oder: „11. Juni“].“

¹⁹² Batowski 1933, S. 51; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 160.

¹⁹³ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 160.

¹⁹⁴ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 276.

¹⁹⁵ Polkowski 1875, S. 279, Nr. 165; Hipler 1875, S. 108, Anm. 50; Batowski 1933, S. 56, Abb. 10; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 161, Abb. 29; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.D; NCG IX, Porträt-Nr. P 16, Abb. 10.

schädigung im Zweiten Weltkrieg und der Restaurierung in den Jahren 1946 bis 1948¹⁹⁶ heute zum Bestand des Thorner Bezirksmuseums (Muzeum Okręgowe, Toruń) gehört und im dortigen Copernicus-Museum (Muzeum Mikołaja Kopernika) ausgestellt ist, befand sich bis 1939 im Besitz des 1568 gegründeten Thorner Akademischen Gymnasiums. In ihrem heutigen Zustand zeigt die Bildtafel den leicht nach links gewendeten Kopf und Schulteransatz von Copernicus. Physiognomie, Frisur und Bekleidung entsprechen dem Schema, wie man es von dem ehemals in der Warschauer Sternwarte aufbewahrten Bildnis kennt. Allerdings ist das Thorner Gemälde von deutlich qualitätvollerer und detaillierterer Ausführung. Ähnlich wie bei dem Gemälde an der Straßburger Uhr präsentiert sich das ärmellose Gewand in leuchtendem Rot, während das langärmelige Untergewand aus schwarzem Stoff gefertigt ist. Deutlicher als bei dem Warschauer Bildnis zeigt sich, daß der pelzgefütterte Kragen an beiden Seiten nach oben gebogen ist. Eine derartige Kragenform könnte sowohl für das Copernicus-Bildnis an der Straßburger Uhr mit seinem schmalen Pelzkragen als auch für das Porträt in Reusners *Icones* mit dem an einer Seite nach oben gebogenen Stoffkragen Pate gestanden haben. Beide Bilder könnten also ohne weiteres auf eine ähnliche Vorlage zurückgehen; doch könnte das Thorner Bild selbst dieses Urbild gewesen sein?

Batowski datierte das Thorner Gemälde in die Zeit um 1600.¹⁹⁷ Schwarz hingegen sprach sich für eine Datierung in die Mitte des 17. Jahrhunderts aus.¹⁹⁸ Später wurde sogar vermutet, daß es sich um ein nach dem Leben gemaltes Bildnis des Copernicus aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts handele. In diesem Sinne argumentierte Torwirt, der Verbindungen zur Dürer-Schule herstellte und wenig überzeugend behauptete, Einzelheiten wie das in den Augen gespiegelte gotische Fenster und eine Narbe am Ansatz der linken Augenbraue habe ein Kopist niemals so darstellen können.¹⁹⁹ Dem widersprach Marconi, der die Tafel in die 1570er Jahre datierte.²⁰⁰ Genauere Aussagen ermöglichte erst eine von Flik ausgewertete Untersuchung der Bildtafel mit naturwissenschaftlichen Methoden. Nicht allein wurde damals eine Grisaille-Unterzeichnung nachgewiesen, eine dendrochronologische Untersuchung ergab, daß der Baum für den Bildträger im Jahr 1571 gefällt wurde. Entsprechend datierte Flik

¹⁹⁶ Siehe dazu Marconi 1953.

¹⁹⁷ Batowski 1933, S. 56.

¹⁹⁸ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 161.

¹⁹⁹ Torwirt 1953, S. 46; siehe auch Biliński 1983, S. 277.

²⁰⁰ Marconi 1954, S. 278.

das Gemälde auf ca. 1580.²⁰¹ Das Bildnis entstand also wohl nicht lange vor dem Jahr 1594, als es in einer Beschreibung der Thorner Gymnasialbibliothek erstmals erwähnt wurde.²⁰² Offen bleibt, ob es sich wirklich um dasselbe Bild handelt und ob es sich ununterbrochen im Besitz des Gymnasiums befand. Zumindest 1735 muß das Gemälde dort untergebracht gewesen sein, da die Inschrift einer heute in der Pariser Sternwarte aufbewahrten Kopie per Inschrift auf ein Original in der Thorner Bibliothek zurückgeführt wird („Juxta Originale Biblioth: Thorun. depictus Thorunii. Aô: 1735.“)²⁰³ Bedenklich stimmt, daß Thorner Chronisten wie Christoph Hartknoch, Georg Petrus Schultz, Gotfried Centner und Jacob Heinrich Zerneck, von denen erstere drei in Thorn als Gymnasialprofessoren wirkten und letzterer wie auch Centner als Schüler das Thorner Gymnasium besucht hatten, in ihren Schriften zwar auf das Copernicus-Epitaphbild in der Thorner St. Johanneskirche eingehen, das Porträt des Gymnasiums aber nicht erwähnen.²⁰⁴

Wegen der knappen Überlieferung lassen sich über den ursprünglichen Zustand des Gemäldes nur Vermutungen anstellen. Sägespuren am unteren und am linken Rand deuten darauf hin, daß die Tafel nachträglich verkleinert wurde. Diesen Eingriff datierte Flik auf den Beginn des 17. Jahrhunderts.²⁰⁵ Die erwähnte Kopie nach dem Gemälde von 1735 in der Pariser Sternwarte legt nahe, daß die Bildtafel bereits damals ihre heutige Form besaß oder daß zumindest die figürliche Darstellung nicht mehr Raum einnahm, denn bei dem Pariser Bild schließt sich unterhalb der Schultern von Copernicus eine gemalte Schrifttafel an. Die dort angebrachte Inschrift verweist nicht nur auf die verwendete Vorlage in der Thorner Bibliothek, sondern hier sind auch – wie bei dem Gemälde aus der Warschauer Sternwarte – die Verse von dem Thorner Copernicus-Epitaph notiert.

²⁰¹ Flik: „Najnowsze badania“ 1973, S. 108 und Flik 1990, S. 142–143. Aufgrund seiner Untersuchungen wies Flik das Gemälde außerdem dem niederländischen Maler Marcus Geeraerts d. Ä. (1516–1604) zu (so z. B. Flik: „Najnowsze badania“ 1973, S. 93–97 und Flik 1974, S. 66–68), was sich jedoch nicht hinlänglich beweisen läßt.

²⁰² Marconi 1953, S. 3, Anm. 1; Flik: „Najnowsze badania“ 1973, S. 83 und Flik 1990, S. 21–22.

²⁰³ Polkowski 1875, S. 281, Nr. 178; Hipler 1875, S. 113; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.D.b, Abb. 76; NCG IX, Porträt-Nr. P 18. Übersetzung der Inschrift: „Gemäß dem Original in der Thorner Bibliothek gemalt in Thorn im Jahr 1735.“

²⁰⁴ Hartknoch 1684 (NCG IX, Biographie-Nr. 18); Schultz 1724 (NCG IX, Biographie-Nr. 28); Zerneck 1727 (NCG IX, Biographie-Nr. 29) und Centner 1763 (NCG IX, Biographie-Nr. 32).

²⁰⁵ Flik 1990, S. 143.

Nach dem Muster des Gemäldes der Warschauer Sternwarte rekonstruierte Flik den mutmaßlichen ursprünglichen Zustand des Bildes aus dem Thorner Gymnasium – ein naheliegender, jedoch nicht beweisbarer Ansatz.²⁰⁶ Ebenso muß offen bleiben, ob das Copernicus-Porträt des Thorner Gymnasiums, das auf der Bildtafel selbst nicht beschriftet ist, ursprünglich ebenso mit den vom Epitaph her bekannten Versen versehen war, wie auch die Kopie in Paris und das Warschauer Bild.

Als unmittelbare Vorlage des Gemäldes an der Straßburger Münsteruhr kommt schon allein aus Gründen der Chronologie keines der hier genannten Bilder in Frage. Dennoch läßt sich anhand der in Paris und Krakau erhaltenen Graphik, dem Warschauer Gemälde und dem Bildnis aus dem Thorner Gymnasium ein „Prototyp“ rekonstruieren, wie er Stimmer in ähnlicher Form vorgelegen haben dürfte: Eine Darstellung, die Copernicus mit verschränkten Armen und einem Maiglöckchen sowie einer weiteren Pflanze in der Hand zeigte, wobei der Astronom über dem langärmeligen schwarzen Untergewand eine Art ärmelloser roter Weste trug, deren schmaler Pelzkragen an beiden Seiten nach oben gebogen war. Auch das in drei Strähnen geschiedene Stirnhaar dürfte diesem Typus angehört haben. Besonders das alte Gemälde aus dem Thorner Gymnasium legt nahe, daß dieser Porträttypus in Copernicus' Heimat verwurzelt ist, was zusätzlich wahrscheinlich macht, daß der Danziger Kaufmann Giese ein derartiges Bild nach Straßburg übersandte.

4.3.4 Copernicus mit dem Buch

Unbegründet ist angesichts der Darstellungstradition in Copernicus' Heimat die 1937 von Zinner geäußerte Vermutung, daß als Vorlage für Stimmers Gemälde an der Münsteruhr ein Bild von Copernicus mit einem Buch in der Hand gedient habe (siehe Abb. 4), wobei das Attribut in Straßburg durch ein Maiglöckchen ersetzt worden sei.²⁰⁷ Bei diesem vermeintlichen „Urbild“ handelt es sich um eine Radierung, von der drei Abdrucke bekannt wurden: Eines der Blätter befand sich bis 1956 im Tschechischen Nationalmuseum in Prag (Národní galerie v Praze). Der Verbleib ist nicht geklärt. Ein weiteres Exemplar wird heute im Stadtarchiv Schweinfurt aufbewahrt.

²⁰⁶ Flik 1990, Abb. 25.

²⁰⁷ Zinner: Rezension 1937, S. 52. Wenige Jahre später revidierte Zinner diese Ansicht – keineswegs überzeugender – dahingehend, daß diese Graphik allein für das Copernicus-Bildnis in Reusners *Icones* Vorbild gewesen sei, womit Zinner die Unterschiede zwischen dem Gemälde an der Münsteruhr und der Graphik bei Reusner erklären wollte (Zinner 1988, S. 462). Bereits Oestmann wies diese Behauptung zurück (Oestmann 1993, S. 75, Anm. 84).

Außerdem ist dieser Druck im Krakauer Czartoryski-Museum zu finden.²⁰⁸ Die Graphik zeigt Copernicus in leichter Wendung nach links als Halbfigur vor dem Winkel eines Zimmers, in dem ein Fenster den Blick auf eine Hügellandschaft freigibt. Der Astronom – die Augen auf den Betrachter gerichtet – stützt beide Unterarme auf eine Brüstung oder Tischplatte, die den unteren Abschluß der Darstellung bildet. In seiner linken Hand hält er ein kleinformatiges, mit Metallbeschlägen geschlossenes Buch. Die rechte Hand liegt auf dem linken Unterarm. Im wesentlichen entspricht die Pose also dem Schema, das auch dem Bildnis von Copernicus mit dem Maiglöckchen aus der Warschauer Sternwarte zugrundeliegt. Dasselbe gilt für die Bekleidung und die Physiognomie, obschon sowohl die Gesichtszüge als auch die Haartracht auffallend stilisiert und gleich den Händen in ihren anatomischen Einzelheiten überbetont erscheinen. Dennoch findet man hier typische Züge wie etwa die in drei Strähnen angeordneten Stirnfransen. Das mit der Unterschrift „· D · NICOLAUS COPERNICVS“ bezeichnete Porträt gehört also zum Typus des „Jugendbildnisses“, obwohl das von Falten durchzogene Gesicht mit den großen, von schweren Lidern gerahmten Augen sowie die hageren Hände an einen alten Mann denken lassen. Das früher in Prag aufbewahrten Exemplar trug die von unbekannter Hand hinzugefügten Notiz „Ao Ætatis 70“, was sich sowohl auf das von Copernicus erreichte Lebensalter – in diesem Sinne wird die Inschrift üblicherweise interpretiert – als auch auf das vermeintliche Alter des Dargestellten zum Zeitpunkt der Anfertigung des Porträts beziehen könnte.

Nicht selten hat man dieser Graphik innerhalb der Copernicus-Ikonographie eine Schlüsselrolle zugeschrieben. Dies beruhte vor allem auf der Annahme, daß sich zwei der bekannten Abzüge – das Schweinfurter Exemplar sowie der zuletzt in Prag nachweisbare Druck – ursprünglich im Besitz von Copernicus' Schüler Rheticus befunden hätten. Zinner mutmaßte sogar, auch das Krakauer Exemplar, dessen frühe Herkunft im Dunkeln liegt, könne durch Rheticus nach Polen gelangt sein.²⁰⁹ Eine besonders interessante Provenienz besitzt das ehemals in Prag aufbewahrte Exemplar: Es wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt Copernicus' Manuskript von *De Revolutionibus* beigefügt, das nach dem Tod des Autors in die Bibliothek von Rheticus

²⁰⁸ Polkowski 1875, S. 241, Nr. 19; Batowski 1933, S. 41–43, Abb. 6; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 159–160, Abb. 26; Zinner 1988, S. 456–457, Nr. I, S. 481–482, Abb. 35; NCG IX, Porträt-Nr. P 22, Abb. 14.

²⁰⁹ Zinner 1988, S. 456, Nr. I.

kam. Spätere Besitzer waren Rheticus' Schüler Valentin Otho († 1603), Jakob Christmann (1554–1613) in Heidelberg sowie der tschechische Pädagoge und Theologe Johannes Comenius (1592–1671). Um die Mitte des 17. Jahrhunderts gelangte die Schrift mit der Graphik in die Bibliothek des Grafen Otto von Nostitz († 1666) in Prag. Im Zuge der Verstaatlichung der Nostitzschen Bibliothek im Jahr 1945 wurde das Manuskript mit dem Copernicus-Porträt dem Tschechische Nationalmuseum in Prag übergeben, von wo aus Copernicus' Handschrift – offenbar ohne das Bildnis – im Jahr 1956 der Krakauer Jagiellonischen Bibliothek (Biblioteka Jagiellońska, Kraków) geschenkt wurde.²¹⁰ Das heute in Schweinfurt aufbewahrte Exemplar des Copernicus-Porträts fand sich in einem Exemplar der Erstauflage von *De Revolutionibus*, die Johannes Praetorius (1537–1616) gehört hatte (Schweinfurt, Stadtbibliothek). Zinner vermutete, Rheticus habe Praetorius die Graphik während dessen Aufenthalt in Krakau von 1569 bis 1571 überreicht. Aufgrund dieser angeblichen Verbindungen zu Rheticus zählte Zinner dieses Bildnis „zu den ältesten und wichtigsten“ Copernicus-Darstellungen; die Graphik selbst sei zwar nicht vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorstellbar, wohl aber könne die Vorlage um 1500 entstanden sein.²¹¹

Am weitesten in der Wertschätzung dieser Radierung ging Sommerfeld, der annahm, Copernicus habe auch dieses Porträt selbst entworfen. Es handele sich tatsächlich um ein in der Mitte des Jahres 1542 angefertigtes Bildnis im 70. Lebensjahr, das von Copernicus für die Aufnahme in die Nürnberger Druckausgabe seines Hauptwerks vorgesehen gewesen sei.²¹² Bei der Anfertigung des Porträts nach seinem Spiegelbild habe der Astronom das durch das Fenster einfallende Licht mittels des Spiegels so umgelenkt, daß es ihn selbst und die Zimmerecke hinter ihm beleuchtete. Die Originalzeichnung von Copernicus' Hand sei nicht erhalten, die graphische Reproduktion wiederum könne von Balthasar Jenichen, dessen Urheberschaft bereits Schenk zu Schweinsberg erwogen hatte, gestochen worden sein.²¹³ Verifizierbare Belege dafür erbrachte Sommerfeld in diesem Fall ebensowenig wie bei dem vorab besprochenen Porträt, das er ebenfalls als wohl von Jenichen gestochenes Copernicus-Selbstbildnis betrachtete (siehe unter Kapitel 4.3.1).

²¹⁰ Zur Provenienz des Manuskripts und zum Verbleib der Druckgraphik siehe auch NCG I, S. 26–28 und NCG IX, Porträt-Nr. P 22.

²¹¹ Zinner 1988, S. 456–457, Nr. I, das Zitat ebd. auf S. 456.

²¹² Sommerfeld 1981, S. 5–7. Sommerfelds These fand in der Fachliteratur zu den Copernicus-Porträts keine Nachfolge. In vielen Überblicksdarstellungen zu Copernicus' Leben und Werk jedoch wird die Graphik seither als mutmaßliches Selbstbildnis des Astronomen abgebildet (z. B. Hamel 1994, S. 221).

²¹³ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 374; Sommerfeld 1981, S. 7, Anm. 32.

Bereits Schwarz hatte sich entschieden gegen die Überschätzung der Darstellung von Copernicus mit dem Buch ausgesprochen und die Graphik überzeugend in die Zeit um 1600 datiert. So wandte er ein, daß die von Rheticus besorgte Druckausgabe von *De Revolutionibus* kein Copernicus-Porträt enthielt, was darauf hindeutet, daß Rheticus kein Porträt des Gelehrten zur Verfügung hatte oder aber daß ihm, der Copernicus selbst gekannt hatte, die verfügbaren Porträts nicht ähnlich genug erschienen. Demnach seien die beiden Graphiken, die sich im Manuskript bzw. in einem Druck von *De Revolutionibus* befanden, wohl erst deutlich später dort eingefügt worden.²¹⁴ In diesem Zusammenhang widersprach Schwarz auch der Behauptung Hiplers, Tiedemann Giese habe in einem Brief an Rheticus gewünscht, daß die Druckfassung von *De Revolutionibus* mit einem Copernicus-Porträt versehen werde.²¹⁵ Hinzuzufügen ist, daß Autorenporträts im gedruckten Buch zu Copernicus' Zeiten im nördlichen Europa noch eine Ausnahme darstellten, wenngleich sich auch im Bereich der Astronomie Präzedenzfälle finden lassen. So sei nochmals an Johannes Stöffler erinnert, dessen Ephemeriden von 1531 ein Konterfei des Autors vorangestellt war. Zu einer üblichen Praxis wurden Autorenbildnisse jedoch erst im 17. und 18. Jahrhundert.²¹⁶ Deshalb ist nicht selbstverständlich davon auszugehen, daß Copernicus oder seine Helfer einen derartigen Buchschmuck eingeplant hätten. Schwarz' Einschätzung, daß die Graphik nicht von vornherein mit dem Hauptwerk von Copernicus verbunden war und erst um 1600 entstanden sei, setzte sich – von Sommerfelds Argumentation abgesehen – weitestgehend durch.²¹⁷ Auch Drescher wandte sich gegen die Auffassung, wonach die fraglichen Graphiken aus dem Besitz des Rheticus stammten, und betonte in diesem Zusammenhang, daß sowohl das Manuskript als auch die Druckausgabe aus Praetorius' Nachlaß keine Spuren einer einstigen festen Einbindung aufweisen. Das Schweinfurter Exemplar ist außerdem laut Drescher zu stark beschädigt, um annehmen zu können, daß es dauerhaft im Buch aufbewahrt wurde.²¹⁸

²¹⁴ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 159–160.

²¹⁵ Hipler 1875, S. 89; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 160. Hipler bezog sich in diesem Zusammenhang nicht auf die hier besprochene Graphik, sondern auf einen bei Sabinus Kauffmann gedruckten Holzschnitt (siehe Kapitel 4.4.1).

²¹⁶ Zum Aufkommen des Autorenporträts außerhalb Italiens vgl. Burke 1998, bes. S. 151–152 und zum Autorenbildnis im Barock Skowronek 2000.

²¹⁷ Eine ähnliche zeitliche Einordnung vertreten Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 269, 284; Forstreuter 1973, S. 22 und Ausst.-Kat. Schweinfurt 1993, S. 26, 230.

²¹⁸ Ausst.-Kat. Schweinfurt 1993, S. 26, 230.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei dieser Graphik nicht um einen eigenständigen Typus, sondern um eine Variante auf der Basis einer herkömmlichen Copernicus-Darstellung, wobei das Maiglöckchen durch ein Buch ersetzt wurde. Batowski mutmaßte, der Künstler habe Copernicus möglicherweise als Geistlichen mit Gebetbuch darstellen wollen.²¹⁹ Dagegen spricht schon allein die weltliche Kleidung des Copernicus.²²⁰ Das Buch ist also vielmehr als allgemeines Gelehrtenattribut anzusehen. Es mag dem Urheber dieses Bildes passender erschienen sein, Copernicus in der Tradition typischer Porträts humanistischer Gelehrter mit einem Buch darzustellen, als ihn durch Heilpflanzen speziell als Arzt zu charakterisieren. Auch die Bildunterschrift, die lediglich Copernicus' Namen nennt, läßt offen, in welcher Funktion der Thorner gezeigt werden soll. Insofern handelt es sich um einen Einzelfall innerhalb der Copernicus-Ikonographie um 1600. Denn hier dominierte die Darstellung von Copernicus mit dem Maiglöckchen und gegebenenfalls einer weiteren Pflanze, wie es das Bildnis in Reusners *Icones* vorgab, während die Beischriften üblicherweise auf Copernicus' Wirken als Mathematiker und Astronom verwiesen.

4.4 Darstellungen in der Nachfolge von Reusners *Icones*

4.4.1 Der Wittenberger Einblattdruck

Das Copernicus-Porträt in Reusners *Icones* wurde zur Vorlage zahlreicher Bildnisse. Zu den bedeutendsten unmittelbaren Nachschöpfungen zählt ein in mehreren Varianten bekannter Einblattdruck, der laut Adresse von Sabinus Kauffmann in Wittenberg verlegt wurde.²²¹ Der qualitätsvolle Holzschnitt zeigt Copernicus spiegelverkehrt gegenüber der Vorlage. Der unbekannte Kopist fügte eine Brüstung im Vordergrund hinzu, auf der Copernicus' rechte Hand ruht. Der Pelzbesatz an der rechten Schulter fehlt, so daß das Maiglöckchen und die zweite Pflanze in der Hand des Dargestellten besser zur Geltung kommen. Innerhalb des Zierrahmens, der das Porträt mit den Beischriften zusammenfaßt, liest man das von dem Bildnis in Reusners *Icones* her bekannte Distichon („QUid tum? [...]“). Ebenso findet sich dort ein den *Icones* entnommes Chronogramm des Dichters und Mediziners Joseph à Pinu († um 1566).²²²

²¹⁹ Batowski 1933, S. 42.

²²⁰ Vgl. unter Kapitel 5.1 und Anm. 282.

²²¹ Polkowski 1875, S. 237, Nr. 9; Hipler 1875, S. 88–91, 97, Faksimile als Frontispiz des Heftes; Batowski 1933, S. 33–37, Abb. 5; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 149–150, 160, Abb. 14; Zinner 1988, S. 464–465, Nr. V.D–V.D.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 4, Abb. 5.

²²² „Ἐτεόστιχον Josephi à Pinu. || EX hoc excessit tristi Copernicus ævo: || Ingenio, Astrorum & cognitione || potens.“ (nach Reusner: *Icones* 1587, Bl. G Vii recto; NCG IX, Biographie-Nr. 3, S. 11. Überset-

Hipler sah in diesem Holzschnitt das älteste und naturgetreueste aller überlieferten Bildnisse des Astronomen und datierte das Blatt in die Zeit unmittelbar nach Copernicus' Tod. Die Vorlage habe Rheticus bei seiner Rückkehr nach Wittenberg mitgenommen, um dem copernicanischen Hauptwerk bei der Drucklegung ein Autorenbildnis beizufügen.²²³ Daß kein Anlaß zu dieser Annahme besteht, wurde bereits ausgeführt. Außerdem läßt sich das Wittenberger Copernicus-Porträt aufgrund der Schaffenszeit von Sabinus Kauffmann nicht in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren, wengleich Hiplers Einschätzung angesichts der an die Cranachschule erinnernden Züge des Holzschnitts zunächst nicht abwegig erscheint. Daß der Holzschnitt tatsächlich erst im frühen 17. Jahrhundert und somit lange nach *De Revolutionibus* erschien, konnte Birkenmajer anhand eines Konvoluts von Porträtgraphiken nachweisen, das sich in der damaligen Stadtbibliothek Breslau (Rehdiger-Bibliothek) befand. In diesem Sammelband waren über 150 größtenteils in Wittenberg bei Gregorius Bruno bzw. Sabinus Kauffmann gedruckte, kolorierte Holzschnitte mit Porträts berühmter Persönlichkeiten zusammengestellt.²²⁴ Die datierten Blätter des Sabinus Kauffmann trugen die Jahreszahl 1607 bzw. 1609.²²⁵ Als Terminus ante quem ermittelte Schenk zu Schweinsberg darüber hinaus das Jahr 1617, in dem Sabinus Kauffmann verstarb.²²⁶ Ziners Bemerkung, wonach der Wittenberger Holzschnitt „schöner als der Holzschnitt Reusners“ sei, weshalb man ihn „häufig nachgebildet“ habe, trifft frühestens für das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts zu.²²⁷ Denn bis dahin stand der Tradierung die gegenüber Reusners Publikation relativ geringe Verbreitung des Druckes im Wege.

zung nach NCG IX, S. 12: „Eteostichon von Joseph à Pinu: Aus diesem traurigen Zeitalter schied Copernicus, der vermögend an Geisteskraft und Kenntnis der Gestirne war.“ Erstmals wurde der Vers in dem *Eteostichorum liber* von Pinu abgedruckt (Pinu 1561, Bl. D2 verso), siehe dazu auch NCG IX, S. 13, Anm. 2.

²²³ Hipler 1875, S. 88–89, siehe auch ebd. S. 97.

²²⁴ Birkenmajer 1900, S. 670; Zu diesem Sammelband (damalige Signatur 2 W 18) siehe auch Rüffler 1997, S. 120 und Batowski 1933, S. 33–37.

²²⁵ Birkenmajer 1900, S. 670, Anm. 1; siehe auch Batowski 1933, S. 34, 36–37.

²²⁶ Schenk zu Schweinsberg 1943, S. 259.

²²⁷ Zinner 1988, S. 465.

4.4.2 Das Bildnis in Boissards *Icones*

Hingegen wurde der Reusnersche Holzschnitt in der Beliebtheit bei den Kopisten bald von einem qualitätsvollen Kupferstich übertroffen, der Copernicus nicht zuletzt dank der Möglichkeiten, welche die Kupferstichtechnik bietet, feiner und gefälliger wiedergibt. Die fragliche Graphik erschien 1598 in dem dritten Teilband der *Icones*, einer von Jean Jacques Boissard (1528–1602) zusammengestellten Porträtsammlung, die in Titel und Aufmachung den Einfluß der entsprechenden Publikation Reusners von 1587 verrät (siehe Abb. 5).²²⁸ Das Copernicus-Porträt wurde von dem Kupferstecher Robert Boissard (1579–1601) signiert. Die Vorlagen für die Stiche der *Icones* hatten der Kupferstecher und Verleger Théodore de Bry (1528–1598) sowie der Autor selbst geliefert.²²⁹

Copernicus ist in Boissards *Icones* fast als Halbfigur und leicht nach links gewendet zu sehen. In seiner Linken hält er ein Maiglöckchen und eine weitere Blume mit rundlichen Blütenblättern. Die Hand und das Blumenattribut werden von dem ovalen Rahmenband stark überschritten. Dieser Rahmen ist wiederum in ein rechteckiges Feld gesetzt, dessen Zwickel Rollwerk und Ornamente aus Früchten, Blättern und Blumen zieren. Offenbar handelt es sich bei dem Copernicus-Bildnis um eine unmittelbare Kopie nach dem Holzschnitt in Reusners *Icones*, eine Quelle, die auch für zahlreiche andere Porträts der Sammlung genutzt wurde. Forstreuters Behauptung, die *Icones* von Reusner könnten wegen der unterschiedlichen Details nicht das einzige Vorbild für die Copernicus-Darstellung gewesen sein, bleibt unverständlich.²³⁰ Ebenso wenig lassen sich zwingende Gründe für Fliks These anführen, daß ein direkter Zusammenhang mit dem in den Gesichtszügen sehr ähnlichen Porträt im Thorner Gymnasium (siehe Kapitel 4.3.3) bestehe.²³¹ Auf Reusners Schrift verweisen zudem nicht nur das Bildnis selbst, sondern auch die dem Porträt folgende, gegen-

²²⁸ Boissard 1598 S. 314, Nr. XLVIII. Polkowski 1873, Taf. VI rechts unten, Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 237–238, Nr. 10–12, S. 295, Nr. 318; Hipler 1875, S. 102–103; Batowski 1933, S. 52; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 149, Abb. 12; Zinner 1988, S. 464, Nr. V.C; NCG IX, Porträt-Nr. P 3, Abb. 4. Zu der Bildnissammlung allgemein siehe Wartmann 1995, S. 50–53.

²²⁹ Vgl. Janku 1884, S. 424–425. Aus dem für Robert Boissard untypischen Rahmenmotiv schloß Forstreuter, daß es sich um einen von dem 1598 verstorbenen Kupferstecher und Verleger Théodore de Bry (1528–1598) begonnenen Kupferstich handeln müsse, der von Robert Boissard vollendet worden sei (Forstreuter 1973, S. 25–26). Diese These bedarf der Überprüfung, da keineswegs selbstverständlich davon auszugehen ist, daß Bildnis und Rahmen stets von derselben Person ausgeführt wurden.

²³⁰ Forstreuter 1973, S. 26.

²³¹ Flik 1974, bes. S. 68–69.

über Reusner leicht gekürzte Copernicus-Biographie sowie die zugehörigen Gedenkverse.²³² Bezeichnenderweise wurde jedoch das Epigramm, das sich bei Reusner als Bildunterschrift findet, nicht aufgegriffen. Statt dessen liest man auf der Kartusche unterhalb des Porträts die Verse:

*Non docet instabiles Copernicus aetheris orbes,
Sed terrae instabiles arguit ille vices*²³³

Während Copernicus bei Reusners *Icones* sein Weltbild in dem Sinne verteidigte, daß es immerhin als Berechnungsgrundlage taue, referiert Boissard sachlich und neutral die Quintessenz der heliozentrischen Theorie. Die Heilpflanzen in Copernicus' Hand wurden zwar von der Vorlage übernommen, man scheint aber keinen großen Wert auf die Wiedergabe dieser Attribute gelegt zu haben, so sehr sind sie nun an den Rand gedrängt. Dies mag nicht allein auf das gegenüber Reusners *Icones* veränderte Format zurückzuführen sein, sondern auch darauf, daß das Maiglöckchen als Kennzeichen des großen Astronomen unverständlich, ungeeignet oder zumindest nicht relevant erschien.

4.4.3 Das Wandgemälde in der Bodleian Library

Nur bei wenigen Porträts, die nach 1600 unmittelbar auf der Basis der *Icones* von Reusner oder Boissard entstanden, wurden die Heilpflanzen als Copernicus-Attribut beibehalten. Ein solches Beispiel stellt das Holzschnittbildnis in den 1611 publizierten *Imagines doctorum virorum* von Valerius Andreas (1588–1655) dar.²³⁴ Meist jedoch reduzierte man die Darstellung zum Brustbild ohne Arme und verzichtete auf das Attribut. Unter diesen Copernicus-Porträts ist das in einen ovalen Rahmen gesetzte Bildnis in der Bodleian Library Oxford – eine Kopie nach dem Kupferstich in Boissards *Icones* – von besonderem Interesse.²³⁵ Dieses Werk, das von 1830 bis 1949 unter einer Stuckschicht verborgen war und auf das im Zusammenhang mit der Coperni-

²³² Boissard 1598, S. 315–316; NCG IX, Biographie-Nr. 5.

²³³ Übersetzung nach NCG IX, S. 29: „Copernicus lehrt nicht, daß die Bahnen des Himmels unstedet wären, vielmehr legt er dar, daß die Kreisbahn der Erde unstedet sei.“

²³⁴ Andreas 1611, Bl. 17 verso. Polkowski 1875, S. 239, Nr. 13; Hipler 1875, S. 103; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 149; Zinner 1988, S. 465, Nr. V.E; NCG IX, Porträt-Nr. P 5.

²³⁵ Zins: „Oksfordski obraz Kopernika“ 1972 (mit weiterführenden Literaturhinweisen), Abb. S. 143; NCG IX, Porträt-Nr. P 6. Daß für dieses Bildnis konkret die Copernicus-Darstellung aus den *Icones* von Boissard als Vorlage diente, konnte Bullard nachweisen (Bullard 1994, S. 488, Nr. 130 sowie ebd. S. 497).

cus-Ikonographie zuerst Zins hingewiesen hatte,²³⁶ wurde 1618 bis 1619 von dem britischen Dekormaler Thomas Knight (nachweisbar 1618–1648) als Teil eines Wandfrieses mit 202 Autorenbildnissen gemalt.²³⁷ Der Fries befindet sich in dem testamentarisch von Thomas Bodley (1545–1613) gestifteten zweiten Obergeschoß für das sogenannte *Schools Quadrangle*.

Die Mode, Bibliotheken mit Porträts von Autoren auszustatten, war in großem Stil ab ca. 1600 aufgekommen; dies diente nicht allein der *memoria*, sondern man versprach sich davon ein vertiefendes Verständnis der entsprechenden Schriften.²³⁸ Bereits im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts hatte Copernicus' Konterfei in Brahes Privatbibliothek, in der Frauenburger Kapitelsbibliothek sowie in der Bibliothek des Thorner Gymnasiums Aufnahme gefunden. Von diesen Beispielen abgesehen enthält die Wandmalerei in Oxford erstmals ein Copernicus-Bildnis als Schmuck von Leseräumen. Das ikonographische Programm des Oxforder Porträtfrieses galt gemäß der Einschätzung von Myres als Werk des ersten Bibliothekars der Bodleian Library, Thomas James (1573–1620).²³⁹ Bullard hingegen führte überzeugend aus, daß das Bildprogramm in wesentlichen Teilen von dem zum Zeitpunkt des Baubeginns bereits verstorbenen Stifter Thomas Bodley festgelegt worden war, wengleich weitere Personen, darunter Thomas James, Anteil an der Auswahl der darzustellenden Gelehrten hatten.²⁴⁰ Bemerkenswert an dieser Auswahl ist, daß es sich nicht wie bei so vielen anderen derartigen Bildprogrammen um eine nationale „Weihestätte“ handelte. Vielmehr war es das Ziel, unabhängig von ihrer Nationalität solche Autoren zu ehren, die einen Beitrag zur Wissenschaft und zur Entfaltung des menschlichen Geistes geleistet hatten. Großes Augenmerk lag auf denjenigen Personen, welche die Freiheit der Forschung gegenüber dem Papsttum reklamiert hatten.²⁴¹

²³⁶ Zins 1971.

²³⁷ Zuschreibung an Thomas Knight laut Bullard 1994, S. 475.

²³⁸ Siehe Burke 1998, S. 160 mit Verweisen auf weitere Beispiele derartiger Dekorationsprogramme.

²³⁹ Myres 1952.

²⁴⁰ Bullard 1994, S. 467–468, 472–475.

²⁴¹ Dazu Bullard 1994, S. 479, 482, 483.

In dieser Hinsicht besaß Copernicus posthum besondere Aktualität, denn seine Schrift *De Revolutionibus* war 1616 auf den *Index librorum prohibitorum* gekommen. Ungehindert davon konnten die Leser, die unter dem Copernicus-Bildmedaillon ihren Studien nachgingen, Copernicus' Werk konsultieren: In den reichen Beständen der Bodleian Library war *De Revolutionibus* von Anfang an vertreten, und nicht wenige weitere Exemplare der Schrift sollten folgen.²⁴²

4.4.4 Darstellungen in Porträtsammelwerken

Am häufigsten begegnet das zum Brustbild ohne jedes Attribut reduzierte Copernicus-Porträt in der Tradition von Reusners bzw. Boissards *Icones* in Porträtsammlungen allgemeiner Natur und verwandten Publikationen. Die biographischen Angaben treten dabei immer mehr gegenüber dem Bild zurück oder fehlen nicht selten ganz. In Verbindung mit einer äußerst knappen Biographie findet man ein solches Copernicus-Porträt etwa in Paul Frehers *Theatrum* von 1688, wo der Astronom zusammen mit zahlreichen anderen Berühmtheiten auf einer wohl von dem Nürnberger Künstler Johann Azelt (1654–1692 oder später) gestochenen Bildtafel zu sehen ist.²⁴³ Über hundert Jahre später illustrierte eine von Johann Ferdinand Krethlow (1767–1842) als Punktierstich geschaffene Copernicus-Darstellung den *Historisch-genealogischen Kalender auf das Schalt-Jahr 1796*, der eine Übersicht zur Geschichte Polens mit Bildnissen bedeutender Landeskiner und eine Schilderung der wichtigsten Lebensstationen von Copernicus bot.²⁴⁴

²⁴² Zu den Exemplaren der Bodleian Library siehe Gingerich 2002, S. 256–258.

²⁴³ Freher 1688, Taf. N. 68 (nach S. 1442), rechter Rand, zweites Bildfeld von unten; die zugehörige Copernicus-Biographie ebd. S. 1447 (NCG IX, Biographie-Nr. 20). Polkowski 1875, S. 241, Nr. 18; Hipler 1875, S. 103, Anm.; Batowski 1933, S. 54; Zinner 1988, S. 465, Nr. V.G; NCG IX, Porträt-Nr. P 7. Zu Frehers Bildnissammlung allgemein siehe Berghaus 1995, S. 129–138, die Zuschreibung an Azelt ebd. auf S. 131.

²⁴⁴ *Historisch-genealogischer Kalender 1796*, das Copernicus-Porträt vor Bl. A 2 recto, die zugehörige Biographie auf S. 136–141. Polkowski 1875, S. 245, Nr. 37; Hipler 1875, S. 106; Zinner 1988, S. 466, Nr. V.M–V.N; NCG IX, Porträt-Nr. P 11. Jerzy Samuel Bandtke erwähnte ein Copernicus-Porträt von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), das 1796 in Berlin publiziert worden sei (Bandtke 1826, S. 214. Siehe auch Polkowski 1875, S. 258, Nr. 94–95; Hipler 1875, S. 106 und Zinner 1988, S. 464, Nr. V.C.b.). Offenbar liegt hier eine Verwechslung mit dem Bildnis aus dem *Historisch-genealogischen Kalender* vor, zu dem Chodowiecki Kupferstiche mit Szenen aus der polnischen Geschichte beigesteuert hat. Da Chodowieckis Name – anders als derjenige Krethlows – auf dem Titelblatt vermerkt ist, liegt es nahe, daß Bandtke in Chodowiecki auch den Schöpfer des Copernicus-Porträts sah.

Nur Lebensdaten, Bezeichnung und ein erläuternder, wohl von dem Reusnerschen *Contrafacturbuch* inspirierter Vierzeiler begleiten das ebenfalls ohne Attribut dargestellte Copernicus-Bildnis in Johann Gottfried Zeidlers *Theatri eruditorum [...] compendium* von 1690, wobei sowohl die Holzschnitte als auch die Texte auf Zeidler selbst zurückgehen.²⁴⁵ Mit ähnlich wenig Text versehen stellt ein Porträtstich aus der breit angelegten Bildnissammlung *Recueil de Portraits Copernicus* vor Augen.²⁴⁶ Dabei handelt es sich um eine Serie von Einzeldrucken, die der Kupferstecher und Verleger Étienne Desrochers (1668–1741) 1725 in Paris publizierte. Desrochers' Blatt, das ebenso wie andere Porträts der Sammlung bis ins 19. Jahrhundert hinein mehrfach nachgedruckt wurde, zeigt Copernicus im Brustbild in einem ovalen Rahmen. Eine Kartusche am unteren Rand des Rahmens nennt den Namen, die Lebensdaten und die Tätigkeitsfelder des Dargestellten. Als Vorlage diente der Kupferstich in Boisards *Icones*, den Desrochers sehr genau und detailliert wiedergab. Die Heilpflanzen übernahm er jedoch nicht, obwohl auf der Kartusche unter anderem Copernicus' medizinisches Wirken genannt wird. Welcher Art die Leistungen des Dargestellten waren, erfährt der Leser durch den Vierzeiler, der auf dem Sockel unterhalb des Porträts geschrieben steht, ein Gedicht, das vermutlich wie nahezu alle der Bildnissammlung beigelegten Verse von François Gacon (1667–1725) verfaßt wurde.²⁴⁷ Entsprechend der im 18. Jahrhundert zunehmenden Anerkennung der heliozentrischen Theorie fällt die Würdigung durchaus positiv, wenngleich sehr allgemein aus:

*Copernic s'élevant au dessus du Vulgaire,
Presente à l'univers une nouvelle Sphère,
Et par un effort sans pareil
Rend la Terre mobile et fixe le soleil.*²⁴⁸

²⁴⁵ Zeidler 1690, Nr. 25. Zinner 1988, S. 466, Nr. V.H; NCG IX, Porträt-Nr. P 8. Der beigelegte Vers lautet: „Immotus mihi stat Sol, sed telluris in orbem || Voluitur, & celeri tramite currit onus. || Sic cælo est reqvies nostro donata labore, || Et faciles gyros quilibet orbis aget.“ Übersetzung: „Unbeweglich steht für mich die Sonne, aber die schwere Erde dreht sich und kreist mit schnellem Lauf. So ist dem Himmel durch unsere Arbeit Ruhe gegeben, und jeder Kreis wird mühelos seine Bahn ziehen.“

²⁴⁶ Erschienen unter dem Titel „Recueil de Portraits. Des Personnes qui se sont distinguées tant dans les Armes que dans les belles Lettre[s] et les Arts. Comme aussi la famille Royale de France Et autres Cours Etrangères. gravez par E. Desrochers... Se vend a Paris chez L'auteur rue du foin.“ (zit. nach IFF. *Graveurs du XVIIIe siècle*, Bd. 7, 1951, S. 134–135). Polkowski 1875, S. 241–242, Nr. 20–22; Hipler 1875, S. 104; Zinner 1988, S. 466, Nr. V.K; NCG IX, Porträt-Nr. P 9.

²⁴⁷ IFF. *Graveurs du XVIIIe siècle*, Bd. 7, 1951, S. 135.

²⁴⁸ Übersetzung sinngemäß: „Copernicus verleiht dem Universum eine neue Kreisbahn, wobei er sich über die verbreiteten Ansichten hinwegsetzt. Und in einer Leistung sondergleichen läßt er die Erde sich bewegen und die Sonne stillstehen.“

4.4.5 Bildnisse als Illustration wissenschaftlicher Publikationen

Bei Schriften, die sich vertiefend mit der Vita oder der wissenschaftlichen Arbeit des Astronomen beschäftigten, griff man nur selten auf Porträts in der direkten Nachfolge von Reusner und Boissard zurück. Eine solche Ausnahme stellt das Bildnis dar, das 1776 als Frontispiz für das Novemberheft in *Der Teutsche Merkur* Verwendung fand, worin auch eine Copernicus-Biographie von Johann Gottfried Herder (1744–1803) abgedruckt ist. Bei diesem von Georg Melchior Kraus (1733/37–1806) entworfenen und von Johannes Esaias Nilson (1721–1788) gestochenen Bildnis handelt es sich um ein Brustbild ohne Attribut, welches wie alle bisher erwähnten Porträts in der Tradition Reusners den an einer Seite nach oben gebogenen Stoffkragen bewahrt hat.²⁴⁹ Herder ging es dabei erklärtermaßen nicht darum, dem Leser in erster Linie Copernicus' mathematisch-astronomische Erkenntnisse nahezubringen, denn er schrieb: „Doch wir reden hier nicht von den Revolutionen des Himmels, sondern des menschlichen Geistes. Wir wollen bey Kopernikus Bilde dem Leser etwas von dem Manne sagen.“²⁵⁰

Als Illustration von Biographien, die insbesondere auch das naturwissenschaftlich interessierte Publikum ansprechen sollten, spielten die Reusner und Boissard paraphrasierenden Copernicus-Porträts praktisch keine Rolle. Lediglich in der 1682 unter dem Titel *Académie des Sciences et des Arts* postum publizierte Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrter des niederländischen Historikers Isaac Bullart (1599–1672) findet sich ein Copernicus-Porträt gemäß dem Brustbild in Boissards *Icônes*, das zu einem Halbfigurenbild in einer Art *studiolo* erweitert wurde (siehe Abb. 6).²⁵¹ Die von dem französischen Kupferstecher Esme de Boulonois (tätig 1654–1657) signierte Darstellung zeigt Copernicus hinter einem Tisch sitzend. Ein zur Seite geraffter Vorhang im Hintergrund unterstreicht die Würde des Dargestellten und deutet – ebenso wie die Zimmerecke im Hintergrund – eine räumliche Umgebung an. Anstelle des Maiglöckchens hält Copernicus ein Blatt Papier mit geometrischen

²⁴⁹ Herder 1776, S. 97, die zugehörige Biographie auf S. 169–179 (NCG IX, Biographie-Nr. 34). Polkowski 1875, S. 244–245, Nr. 36; Hipler 1875, S. 106; Zinner 1988, S. 464, Nr. V.C.d– V.C.e; NCG IX, Porträt-Nr. P 10.

²⁵⁰ Herder 1776, S. 170; NCG IX, Biographie-Nr. 34, S. 294.

²⁵¹ Bullart 1682, S. 75, die zugehörige Biographie ebd. (NCG IX, Biographie-Nr. 17). Polkowski 1875, S. 241, Nr. 17; Hipler 1875, S. 103, Anm.; Batowski 1933, S. 54; Zinner 1988, S. 464, Nr. V.C.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 12, Abb. 6.

Zeichnungen in der Hand. Zirkel, Lineal und ein weiteres Skizzenblatt liegen auf dem Tisch bereit. Anscheinend studiert der Astronom soeben den Bau einer Armillarsphäre, wie sie am rechten Bildrand auf dem Tisch zu sehen ist. Falls damit Copernicus bei der Entwicklung seines heliozentrischen Weltbilds gemeint sein sollte, so bleiben die bildlichen Hinweise äußerst vage. Als traditionelles Astronomenattribut war die Armillarsphäre ikonographisch stark dem Geozentrismus verhaftet, wenngleich im Zuge der Rezeption des copernicanischen Weltbilds auch heliozentrische Exemplare hergestellt wurden. Bei der Abbildung heliozentrischer Modelle tat der ausführende Künstler gut daran, die Sonne etwa mit einem Strahlenkranz zu charakterisieren, um dem Betrachter die Identifikation überhaupt zu ermöglichen (vgl. Kapitel 6.3.3 und 6.3.4).²⁵² Von derartigen Kunstgriffen kann bei Boulonois nicht die Rede sein. Vielmehr griff dieser auf konventionelle Darstellungsschemata von Gelehrten- bzw. Astronomenporträts zurück, so daß Copernicus zwar generell als Sternkundiger, nicht aber als Schöpfer des heliozentrischen Weltbilds erkennbar ist. Ohnehin bleibt die Schilderung des Konflikts um das Weltbild in der zugehörigen Copernicus-Biographie sehr knapp, wobei der Autor, dessen Interessenschwerpunkte anderweitig gelagert waren, nicht erkennbar Partei ergriff.

Nur in einem einzigen Fall tritt Copernicus, in Physiognomie und Habitus nach dem bei Reusner und Boissard vorgegebenen Schema gestaltet, im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation aus dem Bereich der Astronomie auf, nämlich auf dem Titelbild zu Johann Gabriel Doppelmayrs (1750–1671) *Atlas Coelestis*.²⁵³ Das Werk erschien erstmals 1742 in Nürnberg, also zu einem Zeitpunkt, zu dem sich das heliozentrische Weltbild weitestgehend durchgesetzt hatte und Copernicus besonders von Vertretern der Aufklärung zum Leitstern erkoren worden war. Der von Johann Justin Preisler (1698–1771) entworfene und von Johann Christoph von Reinsperger (1711–1777) ausgeführte Kupfertitel dieses aufwendigen, häufig kolorierten Kartenwerks zeigt in der oberen Bildhälfte ein großes, von Putten entrolltes Schaubild. Hier ist der Newtonschen Vorstellung Ausdruck gegeben, daß es sich bei der Sonne, welche im Zentrum der Erdbahn steht, nur um eine unter vielen gleichberechtigten Sonnen handele. In der irdischen Sphäre treten vier herausragende Astronomen von der Antike bis zum 17. Jahrhundert in Erscheinung. Von links nach rechts erkennt

²⁵² Zur Armillarsphäre als Symbol des Geozentrismus siehe auch Remmert 2005, S. 168.

²⁵³ Doppelmayr 1742, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 272–273, Nr. 138; Zinner 1988, S. 477, Nr. IX.G.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 13; Klamt 1999, S. 158–160, Abb. S. 161.

man Ptolemaeus, Copernicus, Kepler und Brahe. Hinter den vier Protagonisten erstreckt sich über die ganze Breite der Darstellung ein von Palmen flankiertes kreisförmiges Podest, in dessen Zentrum ein großer Himmelsglobus steht. Zwei Sphingen auf der Brüstung des Podestes lenken den Blick des Betrachters auf eine von Bergen hinterfangene Stadtvedute im Hintergrund. Die an den Palmen hängenden Schrifttafeln beziehen sich inhaltlich auf die vier dargestellten Astronomen. Letzteren werden gleichsam Kommentare zur historischen Entwicklung der Himmelskunde in den Mund gelegt. Sie bilanzieren darin ihre eigene Rolle innerhalb der Astronomiegeschichte angesichts der neueren wissenschaftlichen Strömungen, wie sie das von den Putten getragene Schaubild vor Augen führt.

Als Vertreter des veralteten geozentrischen Weltbilds sieht man Ptolemaeus am linken Bildrand. Der bärtige Alte, der in seiner Rechten ein vereinfachendes Schema seines Weltbilds hält, scheint sich nur mit Mühe auf den Beinen halten zu können. Vom Geschehen abgewandt stützt er sich auf die Brüstung zu seiner Rechten. Auf der ihm zugeordneten Schrifttafel ist zu lesen: „*Posteritatis bono omnia peracta sunt* Claud. Ptolemæus.“²⁵⁴ Copernicus, der in dynamischer Schrittstellung herantritt, ergreift Ptolemaeus am Handgelenk, als ob er ihn stützen oder in eine bestimmte Richtung lenken wollte. Mit seiner Linken deutet er auf das Schaubild, wo zwar nicht konkret sein in sich geschlossenes heliozentrisches Weltbild, wohl aber ein auf der Basis und in Weiterentwicklung seiner Grundannahmen entstandenes Modell des Universums aufgezeichnet ist. Ihm ist eine Passage aus den *Quaestiones Naturales* (7. Buch, 2. Kapitel) von Seneca in den Mund gelegt, die auf die lange Tradition kritischer Fragen nach dem Weltbau verweist:

*Digna res est contemplatione, ut sciamus in quo rerum statu sumus pigerrimam sortiti an velocissimam sedem, circa nos Deus omnia an nos agat Sen. Nat. Quaest Lib 7. cap. 2 Nic. Copernicus.*²⁵⁵

Daß es die Erde ist, die sich bewegt, bestätigt weiter rechts Kepler, dessen Forschungen wesentlich zur Durchsetzung des Heliozentrismus beigetragen hatten. Er wendet sich mit einer erläuternden Geste an den neben ihm stehenden Brahe und weist gleichzeitig auf Copernicus. Ihm sind die Worte beigegeben: „*Omnia mutantur, stat sol*

²⁵⁴ Übersetzung: „Alles ist vollendet zum Besten für die Nachwelt.“

²⁵⁵ Übersetzung: „Die Sache ist der Betrachtung würdig, damit wir wissen, in welcher Situation wir uns befinden, ob uns die trägste Wohnstätte zugefallen ist oder die geschwindeste, ob Gott alles um uns herum bewegt oder uns selbst bewegt?“

et terra movetur. Ô curas hominum! ô quantum est in rebus inane! Ioh. Keplerus.²⁵⁶ Brahe indessen präsentiert ein Buch mit dem Titel „HISTORIA COELESTIS“. Daß ihm in der Geschichte der Astronomie ein Ehrenplatz gebührt, obwohl sich sein Gegenwurf zum copernicanischen Weltbild letztendlich nicht durchsetzen konnte, deutet die ihm beigegebene Schrifttafel an: „*Ne frustra vixisse videar.* Tycho Brahe.“²⁵⁷

Copernicus' Gestalt gestaltete Preisler nach dem Halbfigurenbild in der Tradition Reusners und ergänzte sie frei zu einer Ganzfigur. Das Wams wurde zu einem knöchellangen, um die Hüften gegürteten Gewand. An den Füßen trägt der Astronom, der Mode seiner Zeit entsprechend, Kuhmaulschuhe. Den auf einer Seite nach oben gebogenen Kragen, wie er den Copernicus-Darstellungen gemäß Reusners *Icones* eigen ist, hat Preisler sorgsam von seiner Vorlage übernommen. Auf ein Attribut wurde verzichtet. Die Bewertung der einzelnen Figuren ergibt sich hier weniger aus erklärenden Beigaben als vielmehr aus dem szenischen Agieren der Personen und den beigefügten Sprüchen auf den Tafeln, was einige Vorkenntnisse seitens des Betrachters voraussetzt.

4.5 Die Nachfolge des Bildes aus dem Thorner Gymnasium und verwandter Werke

Eine ähnliche Entwicklung wie bei den Bildnissen in der Tradition der Reusnerschen *Icones* läßt sich auch bei der ikonographischen Nachfolge der im Kapitel 4.3 beschriebenen Bildnisse beobachten. Wegen der relativ geringen Zahl überlieferter Exemplare sowie wegen des unklaren Originalzustands der Tafel aus dem Thorner Gymnasium ist bei der Beurteilung dieser Entwicklung Vorsicht geboten. Offensichtlich ist jedoch, daß auch diese Varianten des Copernicus-Porträts nicht in großem Umfang zur Illustration astronomischer Werke herangezogen wurden. Ebenso deutlich zeigt sich hier die Tendenz, das Halbfigurenbild mit dem Maiglöckchen zugunsten eines Brustbilds ohne Attribut abzuwandeln. Ein qualitativvolles Beispiel ist das vermutlich im Jahr 1644 von dem Danziger Kupferstecher Jeremias Falck (1609/16–1677) geschaffene Copernicus-Bildnis (siehe Abb. 7), das den Astronomen nach halbrechts gewandt in ovalem Rahmen zeigt.²⁵⁸ Unterhalb des Porträts schließt sich ein Schriftfeld

²⁵⁶ Übersetzung: „Alles verändert sich, die Sonne steht und die Erde bewegt sich. Oh Sorgen der Menschheit! Wieviel Nichtigkeit ist in den Dingen!“

²⁵⁷ Übersetzung: „Ich glaube daß ich nicht vergebens gelebt habe.“

²⁵⁸ Datierung nach Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. VI, 1951, S. 220, Nr. 227 (mit Abb.). Siehe Polkowski 1873, Taf. V, Bilderläuterungen S. III; Polkowski 1875, S. 239–240, Nr. 14, S. 294–295, Nr. 315; Hipler 1875, S. 105; Batowski 1933, S. 56, Abb. 14; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S.161, Abb. 27; Zinner 1988, S. 457, Nr. I.A; NCG IX, Porträt-Nr. P 17, Abb. 11.

mit einem Gedicht des Amsterdamer Humanisten Caspar Barlaeus (1584–1648) an, worin der Dargestellte emphatisch als Schöpfer des neuen Weltbildes gepriesen wird:²⁵⁹

*Naturæ novus iste faber fuit. aethera, terras
Restituit magna cum ratione senex.
Quam calcamus humum, mediis suspendit in astris,
Et Luna comites altius ire cupit.
Mercurius præcis migrat de sedibus. Ipso
Immensi medium Cynthius orbis habet.
Hunc circum raptamur et omnis machina mundi.*

*Immotoque hominum quilibet igne calet.
Inversa est rerum facies. humana quid ultra
Mens queat? hic nostri terminus ingenii est.
Cuncta sibi constant, luces noctesque, minorque
Est labor, hoc caelos constituisse modo.
Confudit mundum Ptolomæus gentibus. Unus
Hic rerum potuit reddere. quis potior?²⁶⁰*

Welche Vorlage Falck verwendete, ist nicht gesichert.²⁶¹ Der Kleidung und Physiognomie des Dargestellten nach läge ein Bezug zu dem Bildnis des Thorner Gymnasiums nahe. Eine hypothetische Verbindung nach Thorn läßt sich jedoch allenfalls daraus konstruieren, daß der Vater des Künstlers möglicherweise identisch mit dem Thorner Gymnasialprofessor Michael Falck war, welcher 1620 als Pastor nach Danzig berufen wurde und dort 1624 verstarb.²⁶² Die mutmaßliche Entstehungszeit des

²⁵⁹ Zu Barlaeus' Gedicht siehe Kühlmann 1979, wo die Verse als mutmaßliche Inspirationsquelle für ein vergleichbares, wenngleich ohne Copernicus-Bildnis abgedrucktes Epigramm von Andreas Gryphius (1616–1664) identifiziert werden. Barlaeus' Verse fanden nach der Publikation mit Falcks Stich Aufnahme in die 1645/46 in zwei Teilen bei Johann Blaeuw in Amsterdam publizierte Ausgabe von Barlaeus' *Poemata* (Barlaeus 1646, S. 525). In der Ausgabe der *Poemata* von 1631 sind die wohl eigens für Falcks Copernicus-Porträt angefertigten Verse (so Kühlmann 1979, S. 129) noch nicht enthalten.

²⁶⁰ Übersetzung nach Kühlmann 1979, S. 127: „Dieser war ein neuer Schmied der Natur. Als alter Mann brachte er mit großem Scharfsinn den Äther, die Erden wieder in Ordnung. Den Boden, auf den wir treten, hing er mitten in die Sterne und ließ die Begleiter des Mondes höher gehen. Merkur wandert von seinen alten Sitzen. Cynthius selbst hält die Mitte des ungeheuren Kreises. Um diesen herum werden wir und die ganze Weltmaschine gerissen, und an einem unbewegten Feuer erwärmt sich jeder der Menschen. Das Antlitz der Dinge ist umgestürzt. Was darüber hinaus vermag menschlicher Geist? Dies ist die Grenze unserer Findungsgabe. Alles stimmt nun zusammen, Tage und Nächte, und kleiner ist die Mühe, die Himmel auf diese Weise zu ordnen. Ptolemaeus verwirrte den Völkern die Welt, dieser allein vermochte es, Wahrheit zu geben. Wer ist da mächtiger?“

²⁶¹ Ausschließen läßt sich, daß als Vorlage dieser fein ausgearbeiteten Graphik die stark stilisierende Darstellung von Copernicus mit einem Buch (siehe Kapitel 4.3.4) diente, wie Zinner vermutete (Zinner 1988, S. 457, Nr. I.A).

²⁶² Zur Abkunft Falcks siehe Block 1890, S. 4–5.

Copernicus-Stichs fällt in die Zeit zwischen 1639 und 1646, als Falck hauptsächlich in Paris tätig war. Dort war der Typus des Copernicus-Bildes aus dem Thorner Gymnasium offenbar im 18. Jahrhundert bekannt, den allgegenwärtigen Nachschöpfungen des Reusnerschen Holzschnitts zum Trotz. Als wichtigstes Zeugnis ist das bereits erwähnte, auf 1735 datierte Gemälde in der Pariser Sternwarte zu nennen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde dieses Porträt dem Observatorium im Jahr 1798 von dem Astronomen Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732–1807) zum Geschenk gemacht.²⁶³ Noch vor dieser Schenkung stellte Nicolas Balthasar Dandeleau (1749/57–1820) einen Kupferstich nach Lalandes Gemälde her, worin das Bildnis in einem Oval ohne die im Original unter den Schultern anschließende Schrifttafel zu sehen ist (siehe Abb. 8).²⁶⁴

Ob jedoch bereits Falck während seines Pariser Aufenthalts Werke dieser Art studieren konnte, bleibt fraglich. Für Falcks Copernicus-Bildnis dürfte somit vielmehr entscheidend sein, daß sich der Künstler zwischen 1642 und 1644 vorübergehend auch in Holland aufhielt. Nicht allein war dort Barlaeus tätig, sondern ebenso Johann Blaeuw (1596–1673). Von diesem erhoffte Falck Jahre später Hilfe, als er erneut vor der Aufgabe stand, eine Copernicus-Darstellung zu schaffen: In diesem Fall stach Falck den Kupfertitel der 1673 publizierten *Machina Coelestis* des Danziger Astronomen Johannes Hevelius (1611–1687).²⁶⁵ Die Vorlagenzeichnung lieferte Adolf Boy (1612–nach 1680), gleichwohl oblag es offenbar dem Stecher, sich um geeignete ikonographische Vorlagen zu kümmern. So meldete Falck 1658 in einem Brief an Hevelius: „Wegen des Copernici und T. Brahe Conterfeyt wil mich bemühen, wo es nur zu bekommen wird sein beim herrn Blaeuw.“²⁶⁶ Zweifellos ist der erwähnte Johann Blaeuw gemeint, ein astronomieinteressierter Amsterdamer Drucker und Verleger, zu dessen Programm auch Barlaeus' *Poemata* mit dem Copernicus-Epigramm gehörten. Bereits Johann Blaeuws Vater Willem Janszoon Blaeuw (1571–1638), der gelehrte Buchdrucker und ehemalige Schüler Tycho Brahes, hatte ausgeprägte Sympathie für die Astronomie und insbesondere für das copernicanische System gehegt. Das Por-

²⁶³ Ausst.-Kat. Paris 1973, S. 42, Nr. 107.

²⁶⁴ Polkowski 1873, Taf. VII unten rechts, Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 243, Nr. 28, S. 296; Hipler 1875, S. 113; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.D.b.α; NCG IX, Porträt-Nr. P 19, Abb. 12.

²⁶⁵ Hevelius 1673, Kupfertitel. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. VI, 1951, S. 215, Nr. 198. Polkowski 1873, Taf. VIII, Bilderläuterungen S. IV–V; Polkowski 1875, S. 269–271, Nr. 136, S. 296, Nr. 318; Hipler 1875, S. 105–106; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 152, Abb. 19; Zinner 1988, S. 477, Nr. IX.G; NCG IX, Porträt-Nr. P 20, Abb. 13.

²⁶⁶ Der Brief ist abgedruckt bei Voigt 1847, S. 6–7, die zitierte Textstelle ebd. auf S. 6.

trät des letzteren hatte Falck 1645 in ähnlicher Aufmachung wie sein Copernicus-Brustbild in Kupfer gestochen. 1644 entstand ferner ein Bildnis von Brahe, das ebenso wie die Darstellungen von Blaeuw und Copernicus mit einem Gedicht von Barlaeus versehen wurde.²⁶⁷

Aus der Zusammenarbeit von Falck, Hevelius, Boy und möglicherweise auch Johann Blaeuw entstand das großformatige Titelbild der *Machina Coelestis*, welches im oberen Drittel die Muse der Sternkunde Urania in ihrem Triumphwagen zeigt (siehe Abb. 19). Wie Hevelius in seiner ausführlichen „Præfatio ad lectorem“²⁶⁸ selbst erläutert, wird sie auf ihrer Fahrt über die Wolken von einem Luchs, einem Löwen und einem Pferd gezogen, welche Charaktereigenschaften eines erfolgreichen Jüngers der Urania vorstellen. Die Zügel hält die Vernunft (*Ratio*), außerdem helfen die Personifikationen von Geometrie und Arithmetik bei der Bändigung der Zugtiere. Die Vorhut der allegorischen Gruppe bildet *Fama*, am Ende folgt *Tempus*, die Verkörperung der Zeit in Gestalt des greisen Saturn. Darunter erstreckt sich eine phantastische Ruinenlandschaft mit einem reich geschmückten Obelisken am linken Bildrand. Hier handelt es sich um ein der Astronomie gewidmetes Denkmal mit einer symbolischen Darstellung der nötigen Requisiten für deren Studium, darunter „Iudicium“, „Acutissimi oculi“ und „Labor indefessus“. Als vornehmste Vertreter jener Kunst erscheinen im Vordergrund Copernicus, Ptolemaeus, Hipparch und Tycho Brahe, umgeben von verschiedenen astronomischen Gerätschaften. Brahe tritt von rechts heran und deutet auf den Himmelsglobus, über den sich Hipparch und Ptolemaeus – so die von Hevelius in der „Præfatio“ angegebene Identifikation – in Studien vertieft beugen.²⁶⁹ Mit der Beischrift „Multa detecta“ verkörpern die Alten die Leistungen der antiken Sternkunde, welche das Fundament für alle weiteren Forschungen legte. Copernicus, der in der Bildmitte steht, wendet sich dem dänischen Astronomen mit einer argumentierenden Geste zu. Seine Hand weist nach unten, wo zu Füßen der beiden neuzeitlichen Astronomen die Beischrift „Sed quàm plurima Posteris relicta“ und damit ein Verweis auf die noch offenen Rätsel der Astronomie zu lesen ist. Für die Copernicus-Darstellung scheint Falck sein mutmaßlich 1644 vollendetes Brustbild des Astronomen oder aber ein sehr ähnliches Porträt verwendet zu haben. Auch der schmale,

²⁶⁷ Zu dem Bildnis von Willem Janszoon Blaeuw siehe Block 1890, S. 167–168 und Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. VI, 1951, S. 216, Nr. 211, mit Abb.; Zu dem Porträt von Tycho Brahe ebd. S. 217, Nr. 214, mit Abb.

²⁶⁸ Die Erklärungen zu dem Kupfertitel finden sich in Hevelius 1673, S. 20–26.

²⁶⁹ Hevelius 1673, S. 25.

pelzbesetzte Kragen entspricht diesem Vorbild. Für den mit Tressen und Knöpfen besetzten und um die Hüften gegürteten Mantel findet sich jedoch kein Vorbild in der Copernicus-Ikonographie. Aller Wahrscheinlichkeit nach sollte Copernicus mit dieser vornehmen, der osteuropäischen Mode angenäherten Tracht als Vertreter desselben Kulturkreises erkennbar sein, dem auch der Danziger Hevelius angehörte.

Als Illustration einer Publikation zur Astronomie fand ein Copernicus-Bildnis aus dem ikonographischen Umkreis des Thorner Gymnasialbilds bis 1800 nur noch ein zweites Mal Verwendung. Wiederum handelt es sich um eine Schrift von Hevelius: In sehr ähnlichem Habitus wie bei der *Machina Coelestis* findet man Copernicus auf dem doppelseitigen, von Andreas Stech (1635–1697) entworfenen und 1687 von Karl de La Haye (um 1641–um 1707) in Kupfer gestochenen Titelbild des 1690 postum publizierten *Firmamentum Sobiescianum*.²⁷⁰ In einer Komposition, die an traditionelle Weltgerichtsdarstellungen wie auch an Raffaels Fresko *Disputa* (um 1510/11) in der vatikanischen *Stanza della Segnatura* erinnert, versammeln sich auf einem langgezogenen Wolkenband zehn antike bzw. neuzeitliche Astronomen um die in der Mitte thronende Urania. Diese wird von kindlichen Personifikationen der Planeten flankiert, zum Beispiel vorne links Venus in der Pose einer *Venus Pudica*. Mit ihrer Rechten erhebt Urania die Sonne, während sie in der Linken den Mond hält. Sie ist ebenso wie die Astronomen durch eine Namensbeischrift gekennzeichnet. Copernicus steht vorne rechts. Er erwidert den Blick des Betrachters und verweist ihn auf das Geschehen in der vorderen Bildmitte. Hier tritt Hevelius, der Autor des Bandes, in respektvoll gebeugter Haltung vor Urania und seine verdienten Vorgänger auf dem Gebiet der Astronomie. Mit demütigen Worten („*Quacumque Divina concessit Benignitas, hæc submisse sisto, atque offero, Vestroque sublimi committo iudicio.*“²⁷¹) bringt er dem illustren Tribunal seinen Fixsternkatalog dar, der als aufgeschlagenes Buch mit dem Titel „*Catalogus Fixarum*“ zu Füßen eines Himmelsglobus liegt. Zusätzlich trägt Hevelius einen Sextanten herbei sowie den Wappenschild der Sobieski, deren Name bereits im Buchtitel anklingt. Mittels des Sobieskischen Schilds wird auf ein Sternbild hingewiesen, welches Hevelius zu Ehren des polnischen Königs Johann III. Sobieski (1629–1696) benannt hatte. Auf Sternbilder spielen auch das Meßinstrument in den Händen des

²⁷⁰ Hevelius 1690, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 271–272, Nr. 137; Zinner 1988, S. 477, Nr. IX.G.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 21. Siehe auch Targosz 1992, bes. S. 135–136, Abb. S. 135.

²⁷¹ Übersetzung: „Was auch immer die göttliche Gnade zugestanden hat, das bringe ich demütig dar, biete es an und übergebe es Eurem erhabenen Urteil.“

Autors sowie die zahlreichen Tiere an, die den Astronomen bei seinem Auftritt vor Urania begleiten. Eine stark religiöse Prägung erhält das Bildprogramm durch zahlreiche Putten, die mit Schriftbändern Gottes Lob verkünden. Doch bleibt auch Hevelius' irdische Wirkungsstätte nicht ungewürdigt: Rechts unterhalb der Szene reißt die Wolkendecke auf und läßt eine Vedute von Danzig erkennen.

5 Copernicus im Gebet vor dem Kruzifix

5.1 Das Thorner Epitaph und verwandte Darstellungen

Von dem patriotischen Stolz auf Copernicus, wie er aus den Kupfertiteln zu den Werken seines Landsmanns und Fachgenossen Hevelius spricht, war man in Copernicus' Heimat zunächst offenbar weit entfernt. Erst knapp 40 Jahre nach dem Tod von Copernicus ließ Bischof Kromer im Frauenburger Dom, wo der Astronom als Mitglied des ermländischen Kanonikats seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, das erwähnte Denkmal errichten. Es liegt nahe, daß damals auch in Copernicus' Geburtsstadt der Wunsch nach einem ehrenvollen Monument artikuliert wurde. So entstand das Copernicus-Epitaph in der Altstädter Pfarrkirche St. Johannes, das sich noch heute an seinem ursprünglichen Ort befindet (siehe Abb. 9 und 21).²⁷² Der genaue Zeitpunkt der Aufstellung läßt sich ebensowenig feststellen, wie die Identität der mit den Arbeiten betrauten Künstler.²⁷³ Überliefert ist lediglich der Name des Stifters: Der preußische Chronist Christoph Hartknoch (1644–1687) nannte den Thorner Arzt Melchior Pynesius, der 1589 verstarb.²⁷⁴ Dadurch läßt sich die Stiftung zeitlich eingrenzen.²⁷⁵ Als der ungarische Schriftsteller Márton Csombor (1595–1622) im Jahr 1616 die Stadt Thorn besuchte, war das Epitaph bereits in der Kirche angebracht, denn Csombor erwähnte es in seiner Reisebeschreibung.²⁷⁶ Folglich handelt es sich bei dem Copernicus-Porträt, welches das Herzstück des Epitaphs darstellt, um eines der frühesten belegten Bildnisse des Astronomen überhaupt. Das in Öl auf Eichenholz gemalte Epitaphbildnis zeigt Copernicus als Halbfigur in leichter Wendung nach links mit zum Gebet gefalteten Händen. Die rechts unten hinzugefügten Verse suggerieren, daß der Dargestellte dem Jüngsten Gericht in Demut und Bescheidenheit entgegenblickt. Hier ist auf einer gemalten Tafel der bereits im Zusam-

²⁷² Polkowski 1873, Taf. X, Bilderläuterungen S. V–VI; Polkowski 1875, S. 251–252, 277, Nr. 154, S. 297–298, Nr. 320; Hipler 1875, S. 92–95, 97–98, 111, Anm. 54, Abb. einer Graphik nach dem Bild auf S. 92; Batowski 1933, S. 43–45, 51, 81, Abb. 7; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 154–159, Abb. 20; Zinner 1988, S. 471, Nr. VII; NCG IX, Porträt-Nr. P 47, Abb. 20.

²⁷³ Die Mutmaßung von Schwarz, es könne sich um Fabian Neisser (1559–1605) handeln, läßt sich nicht erhärten (Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 156, Anm. 49).

²⁷⁴ Hartknoch 1684, S. 370; NCG IX, Biographie-Nr. 18, S. 191.

²⁷⁵ In den bischöflichen Visitationsakten vom Jahr 1667 heißt es, das Thorner Epitaphbild sei im Jahr 1543, also dem Todesjahr des Copernicus, gemalt worden (siehe Czaplá 1903, S. 209–210). Dies beruht offenbar auf einer Verwechslung mit dem Todesjahr des Dargestellten (in diesem Sinne bereits Batowski 1933, S. 44).

²⁷⁶ Csombor 1968, S. 144.

menhang mit dem Copernicus-Porträt der Warschauer Sternwarte (siehe Kapitel 4.3.2) erwähnte Vers aus einer Ode auf das Leiden Christi von Enea Silvio Piccolomini beigefügt:

NON PAREM PAVLO GRATIAM · REQUIRO
VENIAM PETRI NEQ[VE] POSCO, SED QVAM
IN CRVCIS LIGNO DEDERAS LATRONI
SEDLVVS ORO²⁷⁷

Bevor diese Ode als Werk Piccolominis erkannt wurde, hatte man sie mehrfach als Werk von Copernicus selbst ausgegeben.²⁷⁸ Ob das Epitaph aufgrund dieser vermeintlichen Autorschaft mit Piccolominis Spruch versehen wurde, oder ob erst die Verse auf dem Epitaph derartige Vermutungen genährt haben, ist nicht zu klären. Daß Copernicus Piccolominis Ode kannte, bleibt ebenso eine Hypothese wie Hiplers Behauptung, daß er die Verse selbst für sein Epitaph ausgesucht habe, da „kein anderer als der Porträtierte selbst das Recht hat, sich den schönen Vergleich mit dem armen Schächer zu erlauben“.²⁷⁹ Darüber hinaus lassen sich die ehrfürchtigen Verse keineswegs in dem Sinne interpretieren, daß man Copernicus postum die „Einsicht“ in den angeblichen Widerspruch zwischen seiner Lehre und der göttlichen Weltordnung unterstellt habe.²⁸⁰ Naheliegender ist, daß Pynesius – sofern er von dem wirklichen Autor der Ode wußte – neben Copernicus noch einer weiteren Berühmtheit aus der ermländischen Diözese die Referenz erweisen wollte. Denn Piccolomini, einer der bedeutendsten Humanisten seiner Zeit, wurde 1457 zum Bischof dieses

²⁷⁷ Siehe Anm. 190.

²⁷⁸ Zur Identifikation als Werk Piccolominis siehe Hipler 1875, S. 93. Zur irrigen Zuschreibung an Copernicus vgl. bes. Prowe 1967, Bd. I.2, S. 135, Bd. II, S. 278–289 sowie ders.: „Das Andenken“ 1866, S. 371, 376. Über die falsche Zuschreibung von Piccolominis Ode hinaus hatte man Copernicus’ dichterisches Schaffen schon früh überschätzt. Auch in der Gedichtsammlung *Septem sidera* glaubte man, ein Werk des Astronomen entdeckt zu haben (siehe Hipler: *Spicilegium Copernicanum* 1873, S. 153–162).

²⁷⁹ Hipler 1875, S. 93. Allzu spekulativ ist Hiplers ebd. geäußerte Vermutung, Copernicus habe über seinen Onkel Lukas Watzenrode (1447–1512), der mit einem Neffen Piccolominis befreundet war, Kenntnis von der Ode gehabt.

²⁸⁰ Eine derartige Interpretation erwog Lichtenberg 1803, S. 128–129. Als Vergleich zog dieser den spöttischen Vers aus dem *Schau-Platz* des Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen (1663–1696) von 1695 heran: „Im Lehren war ich falsch/ im Leben war ich fromm/ || Die Kugel dieser Welt lieff mit mir um und um. || Nun schick’ ich meinen Geist/ der soll die Sterne zehlen. || Der Himmel lasse mich den Himmel nur nicht fehlen“ (Ziegler und Kliphausen 1695, S. 44; NCG IX, Biographie-Nr. 22, S. 214). Dieser Interpretation folgte auch Prowe (Prowe 1967, Bd. II, S. 279 und Prowe: „Das Andenken“ 1866, S. 376). Zur Entstehungszeit des Epitaphs und erst recht zu Copernicus’ Lebzeiten konnte allerdings von einem offenen Konflikt mit religiösen Instanzen noch nicht die Rede sein.

Bistums gewählt.²⁸¹ Sein Amt als Bischof übte Piccolomini jedoch nicht lange aus. 1458 stieg er zu Papstwürden auf und amtierte als Pius II. Nicht nur Piccolominis Ode verbindet das Thorner Copernicus-Epitaph mit der genannten Tafel aus der Warschauer Sternwarte, auch die Kleidung des Astronomen – ein ärmelloses rotes Gewand mit schmalem Pelzkragen und ein dunkles Untergewand, an dessen Halsausschnitt und Ärmelenden das weiße Hemd sichtbar wird – entspricht diesem Muster. Als Tracht eines Domherren, wie einige glaubten, läßt sich diese bürgerliche Bekleidung keineswegs deuten. Im Chor des Frauenburger Doms war in dem fraglichen Zeitraum vielmehr das Tragen eines schwarzen Talars und eines weißen, mit Schulterkragen und Kapuze ausgestatteten Chorocks vorgeschrieben.²⁸² Mit dem Warschauer Gemälde stimmen bei dem Epitaphbild außerdem Frisur und Gesichtszüge im Wesentlichen überein. Es fehlt lediglich die charakteristische Unterteilung des Stirnhaars in drei Strähnen, wie sie auch das bis auf Kopf und Schulteransatz beschnittene Bildnis aus dem Thorner Gymnasium zeigt. Ob freilich ein unmittelbarer ikonographischer Zusammenhang zwischen dem qualitätvollen Gemälde des Gymnasiums sowie dem – im heutigen Zustand – gröber erscheinenden Epitaphbild besteht, läßt sich derzeit ebensowenig klären wie die Frage, welches der beiden wohl ungefähr zeitgleich gearbeiteten Bilder das ältere sei.²⁸³

Was die Hintergrundgestaltung des Copernicus-Epitaphs betrifft, so fallen Analogien zu der Radierung ins Auge, die Copernicus als Gelehrten mit Buch zeigt (siehe Kapitel 4.3.4): In beiden Fällen ist der Astronom vor eine Mauernische gesetzt, während eine Fensteröffnung links den Blick auf eine Hügellandschaft freigibt. Die übrige Gestaltung bleibt jedoch im Vergleich mit anderen frühen Copernicus-Bildnissen ohne Parallele: Auf einer Konsole zur Rechten des Betenden steht ein Kruzifix, daneben erkennt man einen Totenschädel und weitere Knochen – gleichermaßen

²⁸¹ Piccolomini und seine Schriften waren in Thorn durchaus nicht unbekannt. So berichtete z. B. der Astronom und Geograph Johann Bernoulli (1744–1807) nach seiner Reise durch Thorn im Jahr 1778, was er in der Bibliothek des Thorner Gymnasiums vorfand: „Vieles vom gelehrten Aeneas Sylvius oder Pabst Pius II. der Bischof in Ermland gewesen ist.“ (Bernoulli 1779, Bd. 2, S. 175).

²⁸² Hamel 1994, S. 140. Die Kleidung, in der sich Copernicus auf dem Epitaphbild wie auch auf vielen anderen Bildnissen präsentiert, wurde bereits im 17. Jahrhundert als Tracht eines Domherrn fehlgedeutet. So zitierte z. B. Zerneck ein Manuskript des Thorner Bürgermeisters Johannes Baumgarten aus dem frühen 18. Jahrhundert, worin von dem „effigiem magni hujus Viri in habitu canonicali“ die Rede ist (Zerneck 1727, S. 82; NCG IX, Biographie-Nr. 29, S. 238. Siehe auch die Edition von Baumgartens Text bei Farbiszewski 1989, S. 119). Diese Angabe übernahm auch Baczko (Baczko 1783, S. 148 und Baczko 1796, S. 149; NCG IX, Biographie-Nr. 36, S. 310).

²⁸³ Vgl. Flik/Kruszelnicka 1996, S. 165, 178.

Vanitas-Symbole sowie Anspielung auf die von Golgothadarstellungen her bekannten Gebeine Adams.²⁸⁴ Ein Zirkel und eine Armillarsphäre stehen auf einem kleinen Wandregal rechts hinter dem Haupt des Porträtierten und weisen auf dessen astronomische Forschungen hin. Weder diese Attribute noch die figürlichen Darstellungen und Inschriften auf dem Rahmen des Epitaphs spielen auf die heliozentrische Theorie an. Die Rahmenarchitektur besteht aus einem Sockel, seitlichen Pilastern und einem Gebälk. Als Bekrönung dient ein halbrundes Giebelfeld, in dessen Mitte – flankiert von den Wappen Polens und Preußens – ein gemaltes Medaillon mit dem Porträt des Königs Johann I. Albrecht von Polen präsentiert wird. Die inhaltlich zugehörige Inschrift auf dem Fries oberhalb des Copernicus-Porträts erinnert an den jähen Tod, den der König im Jahr 1501 in Thorn fand, sowie an die Bestattung von Johanns Eingeweiden in der St. Johanneskirche:

ILLUSTRIS: PRINCEPS & DNS: DNS ALBERTUS POLO: REX
APOPLEXIA HIC TORU: MORITUR ANNO: 1501. DIE 17 JUNII ÆTA: 41 CUIUS
VISCERA HIC SEPULTA CORPORE CRACO: TRANSEATO REG. ANNO VIII²⁸⁵

Abgesehen von dem Giebelfeld und der zugehörigen Inschrift bezieht sich das gesamte ikonographische Programm auf Copernicus. Astronomische Instrumente zieren die Friesabschnitte oberhalb der mit gemalten Festons geschmückten Pilaster sowie die darunterliegenden Sockel.

²⁸⁴ Hipler schlug vor, den Totenkopf „zugleich als Symbol des Arztes“ zu werten, so daß in dem Bild „der dreifache Stand des Arztes, des Astronomen und Geistlichen“ angedeutet sei (Hipler 1875, S. 93, Anm. 35). Diese Deutung kann nicht überzeugen, da die Gebeine in dieser Darstellung offensichtlich keine profanen Attribute darstellen und zudem nicht der Tradition von Ärzdebildnissen entsprechen, sofern nicht der Beruf des Anatomen gemeint ist (siehe Jurina 1985, S. 174–175).

²⁸⁵ Übersetzung nach NCG IX, S. 192: „Der durchlauchte Fürst und Herr, Johannes Albrecht, König von Polen, gestorben an Apoplexie hier in Thorn am 17. Juni des Jahres 1501 im Alter von 41 Jahren. Seine Eingeweide sind hier begraben, sein Körper wurde nach Krakau überführt. Im achten Jahr seiner Regierung.“

In sehr allgemeiner Form werden die Verdienste des Dargestellten auf dem Schriftfeld am Sockel hervorgehoben, wobei man gleichzeitig den Topos der bedeutenden, gleichwohl in der Heimat vernachlässigten Persönlichkeit aufgriff:

NICOLAO COPERNICO TORUNIENSI ABSOLUTÆ
SUBTILITATIS MATHEMATICO NE TANTI VI
RI APUD EXTEROS CELEBER: IN SUA PATRIA PERI-
RET MEMORIA HOC MONUME: POSITU: MOR: WARMIÆ
IN SUO CANONICATU ANNO 1543. DIE IV 11 [oder: „IV II“] ÆTA: LXXIII.
ANNO VERO 1733 A PRÆNOB: I. C: RUBINKOWSKI CONSULE &
OBERPOST: MGRO. THORUN: RESTAURATUM ACRENOVATUM.²⁸⁶

Sowohl der vermerkte Todestag als auch das von Copernicus angeblich erreichte Alter entsprechen nicht den heute anerkannten Daten, also dem 24. Mai 1543 und dem Alter von 70 Jahren. Hipler schlug vor, das fragliche Datum als „DIE IV JI 1543“ zu lesen, worin er eine Abkürzung für den 4. Juni 1543 sah. Dies wiederum interpretierte er als eine Angabe nach dem 1582 von Papst Gregor XIII. verfügten Gregorianischen Kalender. Berechnet man daraus das Datum gemäß dem zu Lebzeiten von Copernicus gültigen Julianischen Kalender, so erhält man den 24. Mai und damit Copernicus' Todestag. Folgt man Hiplers Theorie, so ergäbe sich gleichzeitig ein *terminus post quem* für die Entstehung des Thorner Copernicus-Epitaphs.²⁸⁷ Was die Monatsangabe betrifft, so ließe sich die Argumentation analog auf das Copernicus-Porträt der Warschauer Sternwarte übertragen, wie schon Batowski vorschlug.²⁸⁸

An der von kirchlicher Seite langfristig vorbereiteten Neuordnung der Zeitrechnung war in gewisser Weise auch Copernicus beteiligt. Er gehörte zu den Autoritäten, die im Rahmen des Fünften Laterankonzils (1512–1517) um Gutachten für eine Korrektur der Zeitrechnung gebeten worden sind.²⁸⁹ Um so naheliegender scheint zunächst die Annahme, daß sich das fragwürdige Todesdatum des Copernicus auf dem Thorner Epitaph durch den Gregorianischen Kalender erklären ließe. Dennoch

²⁸⁶ Übersetzung: „Dieses Monument ist Nicolaus Copernicus aus Thorn gesetzt, dem äußerst scharfsinnigen Mathematiker, damit die Erinnerung an einen so bedeutenden Mann, der im Ausland höchst berühmt ist, in seiner eigenen Heimat nicht verloren gehe. Er starb im Ermland als Domherr im Jahre 1543 am 11. Juni [oder: „2. Juni“] im Alter von 73 Jahren. Im Jahr 1733 aber wurde [das Denkmal] von dem hochberühmten Thorner Ratsherrn und Postmeister Jakób Kazimierz Rubinkowski restauriert und erneuert.“

²⁸⁷ Hipler 1875, S. 95, Anm. 37.

²⁸⁸ Batowski 1933, S. 51.

²⁸⁹ Hamel 1994, S. 148–149.

bleibt dies äußerst unwahrscheinlich. Im Rahmen der päpstlichen Kalenderreform wurde ausdrücklich verfügt, daß die neue Zeitrechnung keine rückwirkende Gültigkeit haben solle. Folgerichtig ist der Sterbetag des Königs Johann I. Albrecht auf dem Schriftfeld oberhalb des Copernicus-Porträts gemäß dem alten Julianischen Kalender angegeben.²⁹⁰ Außerdem ist der 4. Juni 1543 keineswegs die einzig denkbare Auflösung der fraglichen Datumsangabe. Eher noch läßt sich diese Passage als Abkürzung für den 11. Juni 1543 wie auch für den 2. Juni mit römischen Ziffern („DIE IV II“) deuten, obschon die Angabe des Monats vor dem Tag ungewöhnlich wäre. Nicht der 4. Juni, sondern vielmehr der 11. oder 2. Juni ist auch auf mehreren Gemälden angegeben, welche ikonographisch oder durch ihre Inschrift Bezüge zu dem Thorner Epitaph aufweisen: Das Bildnis der Warschauer Sternwarte wurde bereits erwähnt, von einer dem Epitaphbild eng verwandten Gruppe von Gemälden, die Copernicus im Gebet zeigen, soll weiter unten noch die Rede sein. Darüber hinaus finden sich mehrere Belege in der Copernicus-Literatur vom 17. bis ins 18. Jahrhundert, die erweisen, daß der 11. wie auch der 2. Juni – oftmals verbunden mit der fehlerhaften Annahme, daß Copernicus in Thorn gestorben oder wenigstens begraben sei – damals als Sterbedatum des Astronomen kursierten.²⁹¹ Ob die rätselhafte Inschrift des Thorner Epitaphs Ursache oder Folge der Verbreitung derart irriger Angaben sei, muß dahingestellt bleiben.

Eine Beurteilung dieses Sachverhalts wird von der wechselvollen Geschichte des Epitaphs erschwert, die bei der fraglichen Inschrift wie auch an anderen Stellen des Monuments Veränderungen mit sich gebracht hat. So lassen sich aus den vergangenen Jahrhunderten nicht nur leicht abweichende Lesarten jener Inschrift nachweisen, sondern offenbar waren bestimmte Partien davon zeitweise gar nicht zu entziffern.²⁹²

²⁹⁰ In diesem Sinne bereits Forstreuter 1973, S. 21, Anm. 7.

²⁹¹ Im 17. Jahrhundert scheint man den Text eher als „2. Juni“ gelesen zu haben. So referierte der polnische Historiker Szymon Starowolski im Jahr 1655 Copernicus' Todesdatum an dem Thorner Epitaph als „Anno Domini, 1543. Die 2. Iunij“ (Starowolski 1655, S. 397). In Akten des Frauenburger Domkapitels wiederum fand sich eine Notiz aus dem 17. Jahrhundert, nach der Copernicus am 2. Juni 1543 in Thorn gestorben sei (siehe Prowe: „Über den Sterbeort“ 1866, S. 214–220, die fragliche Notiz ebd. auf S. 215; siehe auch Hipler: *Spicilegium Copernicanum* 1873, S. 290). Aus dem 18. Jahrhundert ist gelegentlich der 11. Juni 1543 als angeblicher Todestag von Copernicus überliefert, so bei Zerneck (Zerneck 1727, S. 81; NCG IX, Biographie-Nr. 29, S. 237). Eine Angabe, die auch Centner übernahm (Centner 1763, S. 11; NCG IX, Biographie-Nr. 32, S. 271). Darüber hinaus behauptete Johann Heinrich Dewitz im Jahr 1752 in einem Brief, Copernicus sei „den 11. Juni 1543 in Thorn in einem hohen Alter gestorben“ (zit. nach Prowe: „Über den Sterbeort“ 1866, S. 221, Anm.).

²⁹² Gegen Ende des 17. Jahrhunderts etwa muß das Datum teils unleserlich gewesen sein, denn Christoph Hartknoch zitierte die fragliche Inschrift 1684 als „Anno 1543. die 4. * aetatis LXXIII.“ Csom-

Wie das Epitaph im Originalzustand ausgesehen hat und wie im Einzelnen bei den verschiedenen Renovierungskampagnen vorgegangen wurde, ist nur bruchstückhaft zu rekonstruieren. Aus den Inschriften des Epitaphs selbst geht lediglich hervor, daß der Thorner Ratsherr, Burggraf, königliche Sekretär und Postmeister Jakób Kazimierz Rubinkowski (1668–1749) – ein bedeutender Förderer der Copernicus-Verehrung in dessen Geburtsstadt – im Jahr 1733 eine Instandsetzung veranlaßte.²⁹³ Weitere Renovierungsmaßnahmen wurden 1870 durch einen Restaurator der Königlichen Museen Berlin vorgenommen.²⁹⁴ 1943 teilte Schwarz die Ergebnisse einer Untersuchung des Gemäldes durch das Landesamt für Denkmalpflege Westpreußen mit, wonach die beiden vorangegangenen Wiederherstellungsversuche „zum teilweisen Verlust der ursprünglichen Malerei, der dann durch Übermalungen ausgeglichen wurde“, geführt haben. Eine Röntgenaufnahme des Bildfeldes ergab, so Schwarz weiter, „daß unter der Malerei des Kopfes nichts in der Zeichnung Andersartiges zu erkennen war. Dagegen zeigte sich unter der heutigen plumpen Schrift die textlich gleiche, aber charaktvollere Schrift des 16. Jahrhunderts, die dann freigelegt wurde. Die Landschaft im Hintergrund ist nicht übermalt und bestätigt, daß es sich um ein Bild des 16. Jahrhunderts handelt.“²⁹⁵ Die dem Gutachten folgenden Reinigungsarbeiten an der Bildfläche sind in den Grundzügen durch photographische Aufnahmen dokumentiert.²⁹⁶

Auf weitreichende Veränderungen schloß hingegen Józef Flik nach einer Röntgenuntersuchung des Gemäldes – nun einschließlich des Rahmens – im Jahr 1972.²⁹⁷ Auf dem Sockel der Rahmenarchitektur wie auf dem Fries befand sich laut Fliks Forschungen eine ältere Inschrift, die im wesentlichen dem heutigen Text entspricht.²⁹⁸

bor, der in seinem Reisetagebuch von 1616 als erster die Inschrift des Thorner Epitaphs zitierte, gab nur das Sterbejahr und das angebliche Alter an (siehe Anm. 299).

²⁹³ Zu dieser Renovierung siehe bes. Flik/Kruszelnicka 1996, S. 128–129, 165–166. Zur Person Rubinkowskis und zu dessen Engagement für das Copernicus-Gedenken siehe Maliszewski 1982, bes. S. 92–93.

²⁹⁴ Siehe Prowe 1871, S. 258 und Flik/Kruszelnicka 1996, S. 129, 166.

²⁹⁵ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 157. Ob die heute sichtbare Inschrift dem originalen Zustand entspricht, ist zu bezweifeln. Csombor zitierte die Inschrift in seinem Reisetagebuch von 1616 als „Non parem Pauli gratiam requiro, || Veniam Petri neq[ue] posco, sed quam || In crucis ligno dederas latroni || Sedulus oro.“ (Csombor 1968, S. 144). Daß die Variante „Non parem Pauli“ nicht auf einem Schreibfehler Csombors beruht, ist naheliegend, da sich dieselbe Schreibweise ebenso auf dem noch näher zu behandelnden 1684 publizierten Kupferstich nach dem Epitaphbild (siehe Abb. 10 und Anm. 311) sowie bei dem Bild der Pariser Sternwarte (siehe unter Kapitel 4.3.3) findet.

²⁹⁶ Siehe Heuer 1931, Abb. S. 45 sowie Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, Abb. 20.

²⁹⁷ Zu dieser Untersuchung siehe bes. Flik/Kruszelnicka 1996, S. 131–164. Die zugehörigen Röntgenaufnahmen sind abgebildet auf S. 147–151, Nr. 17–21 und S. 152–160, Nr. 22–30. Zu der Datierung der von Flik postulierten Veränderungen und Restaurierungsarbeiten an dem Epitaph bes. S. 164–167 und zur Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands S. 167–173, Abb. 9–11.

²⁹⁸ Siehe die Abbildungen bei Flik/Kruszelnicka 1996, S. 153–156, Nr. 23–26.

Allein der Verweis auf die 1733 von Rubinkowski veranlaßte Renovierung fehlt in diesem im Röntgenbild sichtbaren Stadium.²⁹⁹ Offenbar entstanden die neuen Inschriften auf dem Rahmen also aus Anlaß der Instandsetzung von 1733.³⁰⁰ Unterhalb der beiden Farbschichten des Schriftfeldes auf dem Sockel ermittelte Flik ein tondo-förmiges Bildfeld, das den Kopf eines bärtigen Mannes zeigt. Diese Darstellung interpretierte Flik naheliegenderweise als ein Porträt des Stifters Melchior Pynesius, was sich allerdings nicht durch Vergleichsmaterial stützen läßt. Der Rundgiebel mit dem Bildnis von Johann I. Albrecht sei insgesamt eine spätere Zutat; hier habe sich, wie Flik mutmaßt, ein Dreiecksgiebel befunden. Außerdem stellte Flik fest, daß die astronomischen Instrumente unterhalb der Pilaster nicht dem originalen Zustand entsprechen, sondern daß Blumensträuße in Vasen diese Felder schmückten. Die Felder oberhalb der Pilaster hingegen füllten – auf dem Röntgenfilm nur in den Konturen erkennbar – gemalte Masken oder Wappen.³⁰¹ Hier ist der interessante Fall belegt, daß ein Porträt der zunehmenden Berühmtheit des Copernicus als Mathematiker und Astronom nachträglich angepaßt wurde.

Eine nachträgliche Zutat sieht Flik nicht allein in den astronomischen Instrumenten auf der Rahmenarchitektur des Epitaphbilds, sondern auch in der Konsole mit Zirkel und Armillarsphäre auf dem Copernicus-Bildnis. Dem Kopf des Dargestellten bescheinigt er einen im wesentlichen originalgetreuen Erhaltungszustand, der lediglich die ursprüngliche Detailgenauigkeit und Präzision vermissen lasse. Ganz anders hingegen die ursprüngliche Bekleidung, die Flik als schwarzes, an der Vorderseite geknöpftes Gewand angibt. Zudem habe Copernicus als Attribut eine Heilpflanze zwischen den zum Gebet gefalteten Händen gehalten. Für eine rein schwarze Bekleidung, wie sie Flik postuliert, finden sich innerhalb der frühen Copernicus-Ikonographie keine Parallelen. Hingegen entspricht die Darstellung des Copernicus

²⁹⁹ Im Jahr 1616 notierte Csombor die Inschrift wie folgt: „Nicolao Coopernico [sic] Thoruniensi, absolutae subtilitatis Mathematico, ne tanti viri apud exteros celeberrimi, in sua patria interiret memoria, hoc monumentum positum. Mortuus Warmiae 1543. Aetat[is] 73.“ (Csombor 1968, S. 144). Bei der Publikation Hartknochs aus dem Jahr 1684 ist die Inschrift so wiedergegeben: „Nicolao Copernico Thorunensi absolutæ subtilitatis || Mathematico, ne tanti Viri apud exteros celeberrimi: in sua || Patria periret memoria, hoc monumentum positum. Mort. || Varmiaë in suo Canonicatu Anno 1543. die 4. * ætatis LXXIII.“ (Hartknoch 1684, S. 371; NCG IX, Biographie-Nr. 18, S. 191).

³⁰⁰ Dabei wurde auch eine Schrifttafel unterhalb des Sockels mit flankierenden Konsolen angebracht. Der Text dieser Tafel, der in unserem Zusammenhang keine weiteren Aufschlüsse bringt, ist ediert in NCG IX, S. 384.

³⁰¹ Siehe Flik/Kruszelnicka 1996, S. 160, Abb. 30. Mit dieser Giebelform und den Masken und Vasen wäre eine ähnliche Anordnung gegeben, wie bei dem ebenfalls von Pynesius gestifteten Epitaph für seine Tochter in St. Johannes aus dem Jahr 1576 (siehe Flik/Kruszelnicka 1996, S. 77, Abb. 5).

als Mediziner mit Heilpflanzen, wie zu sehen war, der Bildtradition. Außerdem dürfte gerade Melchior Pyrnesius als Arzt daran interessiert gewesen sein, die medizinischen Kenntnisse seines berühmten Kollegen zu betonen. Die Vorstellung, daß Copernicus Pflanzen zwischen den gefalteten Händen gehalten habe, wirkt aber äußerst konstruiert. Anhand der Röntgenfilme, die in Fliks Monographie über das Thorner Copernicus-Epitaph abgebildet sind, lassen sich die Veränderungen an dem Monument – soweit die Bildtafel betroffen ist – darüber hinaus nicht hinlänglich klar nachvollziehen.³⁰² Im Bereich der mit Bleiweiß gemalten Schrifttafel mit Piccolominis Vers konnte die Röntgenuntersuchung naturgemäß ohnehin kaum Aufschlüsse bringen.³⁰³ Die einschneidendsten Veränderungen an dem Epitaph datiert Flik in das frühe 17. Jahrhunderts, während die späteren, historisch belegten Restaurierungsarbeiten das Aussehen des Epitaphs nicht wesentlich verändert hätten. An dem Gehäuse habe man bei dieser Umgestaltung nicht nur die astronomischen Instrumente angebracht, sondern auch die Inschrift auf dem Sockel anstelle des mutmaßlichen Stifterporträts. Ebenso sei das Bildnis des Königs Johann I. Albrecht mit der dazugehörigen Inschrift hinzugekommen.³⁰⁴ Als Urheber benennt Flik die Jesuiten, denen es gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelungen war, die Protestanten von der Nutzung der St. Johanneskirche auszuschließen.

Tatsächlich entstand das Thorner Copernicus-Epitaph in einer politisch und religionsgeschichtlich bewegten Zeit.³⁰⁵ Mit dem 1558 gewährten Religionsprivileg hatte König Sigismund II. August (1520–1572) das Luthertum in Thorn etabliert. Die St. Johanneskirche diente ab 1583 als Simultankirche sowohl dem katholischen als auch dem evangelischen Kultus. Zunehmend erhoben jedoch die Jesuiten Ansprüche auf die alleinige Nutzung des Gotteshauses, eine Forderung, der König Sigismund III. schließlich zustimmte. 1596 mußten die Protestanten ihren Widerstand aufgeben und

³⁰² Siehe die Rekonstruktionszeichnungen bei Flik/Kruszelnicka 1996, Abb. S. 168–170 sowie zu der Röntgenuntersuchung ebd. bes. S. 147–151.

³⁰³ Laut Flik zeigt das Röntgenbild schwach, wie sich die Darstellung der Gebeine unter dem Kreuz sowie die Arme des Copernicus unter der Schrifttafel fortsetzen. Dennoch gehöre die Tafel wohl zum ursprünglichen Zustand des Bildes. Sie sei jedenfalls nicht lange nach den darunterliegenden Farbschichten aufgetragen worden (Flik/Kruszelnicka 1996, S. 149, Abb. 19). In Csombors Bericht von 1616 jedenfalls ist die Inschrift, wie zu sehen war, bezeugt, wengleich Csombor den Anbringungsort nicht nannte (siehe Anm. 295).

³⁰⁴ Ursprünglich soll sich dort eine abweichende Inschrift befunden haben, deren Wortlaut Flik nicht wiedergibt (Flik/Kruszelnicka 1996, S. 192–193).

³⁰⁵ Die religiösen Konflikte in Thorn schildert z. B. Dittmann 1789, *passim*. Zu der religionsgeschichtlichen Entwicklung im Königlichen Preußen allgemein siehe Schindling/Ziegler 1990, S. 207–219 mit weiterführenden Hinweisen.

die St. Johanneskirche ganz dem katholischen Ritus überlassen. Inwiefern sich aber der Interessenkonflikt zwischen Katholiken und Protestanten bei der ohnehin nur bruchstückhaft nachvollziehbaren Entstehungsgeschichte des Thorner Copernicus-Epitaphs niedergeschlagen haben könnte, ist nur mit äußerster Vorsicht zu beurteilen. Außerdem wäre gerade bei einer Umgestaltung durch Jesuiten eher ein anticopernicanisches Bildprogramm zu erwarten gewesen, da in der Zeit um 1600 – bedingt vor allem durch das Wirken des einflußreichen Jesuitenastronomen und Anhängers der ptolemaeischen Lehre Christoph Clavius (1538–1612) – Vorbehalte gegenüber dem Heliozentrismus seitens der Jesuiten aufgrund theologischer Argumente nahezu Standard waren.³⁰⁶

Dasselbe gilt für Fliks These, daß das Copernicus-Epitaph nicht allein ein Denkmal für den berühmten Thorner Astronomen, sondern gleichzeitig ein deutliches religiöses Bekenntnis von Pynesius gewesen sei. Denn als Verfechter der protestantischen Lehre habe dieser das Epitaph nach einer auf 1515 datierten Graphik von Lucas Cranach d. Ä. gestalten lassen. Diese zeigt den reformatorischen Theologen Georg Spalatin als Halbfigur in Verehrung des Kruzifixus. Darunter ist ein Gebet Spalatin zu lesen.³⁰⁷ Ob jedoch Pynesius tatsächlich überzeugter Protestant war, entzieht sich unserer Kenntnis.³⁰⁸ Sicherlich entsprachen das Thorner Epitaphbildnis ebenso wie die Spalatin-Darstellung, die einen unmittelbaren Bezug des Betenden zu Jesus suggerieren, protestantischen Idealvorstellungen. Auch die demütige Ode des Papstes (!) Piccolomini, die Copernicus in den Mund gelegt ist, konnte aus protestantischer Sicht kaum Anstoß erregen. Aber das fragliche Bildschema, das eine wirkungssteigernde Vereinfachung des althergebrachten Motivs der Adoration darstellt, blieb trotz der engen Freundschaft Cranachs mit Martin Luther keineswegs auf Spalatin und protestantische Kreise beschränkt. Eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung dieses Bildtyps, der sich ausgehend von Votivdarstellungen entwickelte, nahm Cranachs um 1520/30 entstandenes Gemälde *Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten* in der Alten Pinakothek München ein, also das Bildnis eines Gegenspielers Luthers, so daß von einer rein protestantischen Ikonographie nicht die Rede sein

³⁰⁶ Zu Clavius und seiner anticopernicanischen Bildpropaganda siehe bes. Remmert 2001; Remmert: „Die Einheit von Theologie und Astronomie“ 2003 sowie Remmert 2005, bes. S. 26–29 und 44–52.

³⁰⁷ Dazu Flik/Kruszelnicka 1996, bes. S. 65–66, 75, 82–84, 100–102, Abb. S. 63. Zu Cranachs Holzschnitt siehe auch Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. VI, 1969, S. 108, Nr. 133, mit Abb. und Koepplin/Falk 1974, Bd. 2, S. 492–494, Abb. S. 493.

³⁰⁸ Vgl. Prowe: „Das Andenken“ 1866, S. 374.

kann: „Der Lutherfreund ‘Spalatin vor dem Kruzifix’ [...] ist der unscheinbare, künstlerisch und ikonographisch aber gewichtige Vorgänger; und damit, wie dann mit dem ‘Albrecht vor dem Gekreuzigten’, hat Cranach die Urbilder für eine lange Reihe von reformatorischen und antireformatorischen Epitaphien von etwa 1530 bis ins 17. Jahrhundert geprägt [...].“³⁰⁹ In Copernicus’ Heimat und angrenzenden Gebieten hatte diese Bildidee in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie überhaupt viele Elemente der Bildsprache Cranachs, bereits einige Verbreitung erlangt, so daß Pynesius keineswegs unmittelbar auf ein Werk Cranachs zurückgreifen mußte.³¹⁰ Letztendlich entzieht sich das Epitaph offenbar einer Beurteilung vor dem Hintergrund religiöser Prinzipien. Vielmehr ist es ein patriotischer Verweis auf lokale bzw. regionale Berühmtheiten, der die einzelnen Teile des Epitaphs eint, nämlich das Copernicus-Porträt und den Vers Piccolominis, des nach seiner Tätigkeit in Frauenburg zu Papstwürden aufgestiegenen Humanisten. Der Hinweis auf das Eingeweidegrab von König Johann I. Albrecht ergänzt dieses heimatbewußte Programm. Auch die Inschrift unterhalb des Copernicus-Porträts betont das Gefühl der patriotischen Verpflichtung Copernicus gegenüber.

Außerhalb der Wirkungsstätten des Astronomen fand dieses Schema des Copernicus-Porträts nur sehr wenig Verbreitung. Einen gewissen Bekanntheitsgrad verdankt das Bildnis einem Kupferstich von Johann Jakob Vogel (tätig 1670–1690), der 1684 in dem bedeutenden preußischen Geschichtswerk *Alt- und Neues Preussen* von Christoph Hartknoch abgedruckt wurde (siehe Abb. 10).³¹¹ Dem seinerzeit in Frankfurt am Main tätigen Kupferstecher lag für seine Kopie nach dem Thorner Epitaphbild offenbar nicht das Original selbst vor, sondern eine wenig detaillierte Nachschöpfung, die er frei ergänzte. Besonders auffällig ist neben der unklaren Raumsituation bei der gegenüber dem Thorner Gemälde spiegelverkehrt angelegten Gra-

³⁰⁹ Koepplin/Falk 1974, Bd. 2, S. 488. Zu diesem Bildschema siehe auch ebd. S. 492–494.

³¹⁰ Für Beispiele siehe z. B. Harasimowicz 1992. Allerdings dürfte Pynesius bei der Wahl dieser Formel für ein Epitaph durchaus in erster Linie von protestantischer Grabmalkunst inspiriert worden sein. Personenepitaphien mit einer Darstellung des Verstorbenen im Zentrum lösten z. B. in Danzig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich die seit der Reformation vorherrschenden Bildepitaphien mit religiösen Motiven und allenfalls im kleinen Format dargestellten Stifterporträts ab, wobei gleichzeitig fromme Sentenzen an Gewicht gewannen (Cieślak 1998 zeichnet diese Entwicklung für Danzig anhand zahlreicher Epitaphien nach).

³¹¹ Hartknoch 1684, S. 371, der zugehörige Text ebd. auf S. 370–372 (NCG IX, Biographie-Nr. 18). Polkowski 1873, Taf. VI unten rechts, Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 251–252, Nr. 63, S. 295, Nr. 318; Hipler 1875, S. 106; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 157, Abb. 21; Zinner 1988, S. 471, Nr. VII.A; NCG IX, Porträt-Nr. P 48, Abb. 21.

phik, daß die Konsole anstelle der Armillarsphäre einen Himmelsglobus trägt. Dem Kupferstich folgt Hartknochs patriotisch gefärbte Klage, „Frantzosen und andere“ würden dieses „Bildnüß deß Copernici“ oft abmalen und weiterverbreiten, während ihm in seiner Heimat „kaum dieses geringe monumentum, und zwar lange nach seinem Tode“ gesetzt worden sei.³¹² Aus dieser Bemerkung schloß zum Beispiel Zinner, daß bereits frühere Kopien nach dem Thorner Epitaph existiert haben müßten.³¹³ Naheliegender ist jedoch, daß Hartknoch nicht das „geringe monumentum“ in der St. Johanneskirche meinte, sondern den zugrundeliegenden Bildnistypus allgemein, also das sogenannte „Jugendbildnis“, an dessen Verbreitung die Franzosen tatsächlich bedeutenden Anteil hatten.

Für die Vervielfältigung des Copernicus-Epitaphs jedenfalls zeigte Hartknochs Mahnung kaum Wirkung. Wie es scheint, hat dieses Bildschema im 16. bis 18. Jahrhundert allein in Leipzig Nachfolge gefunden. Im Besitz der dortigen Universität ist seit 1778/79 ein Ölgemälde von unbekannter Hand nachweisbar, das wohl um 1700 anhand des seitengleichen Stichs in Hartknochs preußischem Geschichtswerk entstand.³¹⁴ Daß das Copernicus-Epitaph an der Leipziger *Alma Mater* auf vergleichsweise großes Interesse stieß, ist nicht weiter erstaunlich, war diese Institution doch traditionell ein bevorzugtes Ziel der preußischen und insbesondere der Thorner Studiosi.³¹⁵ Anders als die Besucher der Thorner St. Johanneskirche hatten die Leipziger Studenten einen deutlich ergrauten Copernicus und damit einen Sonderfall in der Copernicus-Ikonographie vor Augen, da der Maler der universitätseigenen Kopie – ausgehend von dem Stich bei Hartknoch – die Farbgebung in diesem Punkt frei wählte.³¹⁶

³¹² Hartknoch 1684, 371–372; NCG IX, Biographie-Nr. 18, S. 191–192.

³¹³ Zinner 1988, S. 471, Nr. VII.

³¹⁴ Kunstbesitz der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1951:99. Bereits Johann Heinrich Jugler (1758–1814) nannte das Bild im Rahmen seiner Beschreibung von Leipzig und seiner Universität von 1778/79 unter den „merkwürdigsten“ Gemälden der Leipziger Universitätsbibliothek (Jugler 1909, S. 67). Zu dem Gemälde siehe Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 157–158, Abb. 22; Zinner 1988, S. 471, Nr. VII.A.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 49, Abb. 22.

³¹⁵ Dazu Prowe 1967, Bd. I.1. S. 121–122.

³¹⁶ Was das ergraute Haar betrifft, so besteht eine Parallele zu einem nicht bildlich überlieferten Porträt des Astronomen aus dem Besitz der Leipziger Stadtbibliothek, das 1943 verbrannt ist (freundliche Mitteilung von Frau Uta Wanderer, Leipziger Städtische Bibliotheken, vom 11. Febr. 2003). Zinner beschrieb das Gemälde als ein wohl um 1680 angefertigtes Brustbild in der Tradition des Holzschnittporträts aus Reusners *Icones*, das den Astronom als alten Mann mit grauen Haaren zeigte (Zinner 1988, S. 465, Nr. V.F., siehe auch Gurlitt 1895, S. 357).

5.2 Das Bildnis des Frauenburger Domkapitels und die ikonographische Nachfolge

Paradoxerweise ging in Frauenburg, wo Copernicus einen Großteil seines Lebens verbracht hatte und wo er auch begraben wurde, das Wissen um den Sterbeort und die letzte Ruhestätte des ehemaligen Domherrn vorübergehend verloren. Der ermländische Bischof Kromer, der Copernicus 1581 einen Gedenkstein errichten ließ, war noch korrekterweise davon ausgegangen, daß das Grab des Astronomen im Frauenburger Dom zu suchen sei. Knapp ein Jahrhundert später hielt man offenbar das Thorner Epitaph für dessen Grabmal und zog daraus nicht selten den Schluß, daß Copernicus in dieser Stadt der Tod ereilt habe, obwohl bei dem Epitaph in der St. Johanneskirche korrekterweise Frauenburg als Sterbeort angegeben ist.³¹⁷ 1677 machte der ermländische Domherr und Prälat Thomas von Rupniew-Ujejski (1613–1689) aus Anlaß seines Eintritts in die *Societas Jesu* dem Frauenburger Domkapitel eine freie Kopie bzw. eine Variante nach dem Thorner Epitaphbild zum Geschenk, um sich mit dieser Geste von seinen Mitbrüdern zu verabschieden.³¹⁸ Die Inschrift des im Zweiten Weltkrieg verlorengegangenen Gemäldes, das sich ursprünglich im Frauenburger Kapitelsaal befand, nannte fälschlicherweise Thorn als Sterbeort:

NICOLAUS COPERNICVS
CANÖS VARMIEN[SIS]
EXACTISS. MATHEMA
TICVS. A°. 1543 ÆTATIS
73 DIE 11 IVNII [oder: „II IVNII“]
THORVNI
obiit.³¹⁹

Copernicus – nun als Kniestück vor neutralem Hintergrund – war wiederum im Gebet gezeigt. Auf Kruzifixus, Schädel und Gebeine wurde verzichtet, ebenso auf die von dem Thorner Epitaphbild her bekannten Verse Piccolominis. Zirkel und Armillarsphäre sah man nicht mehr auf einer Konsole hinter Copernicus, sondern der unbekannte Maler versetzte sie auf den Tisch im Vordergrund. Copernicus war also

³¹⁷ Zu der Diskussion über Copernicus' Sterbe- und Begräbnisort siehe Prowe: „Über den Sterbeort“ 1866 sowie Brachvogel: „Das Copernicus-Grab“ 1939. Vgl. auch Anm. 291 in der vorliegenden Arbeit).

³¹⁸ Polkowski 1875, S. 278, Nr. 162; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 158, Abb. 23; Zinner 1988, S. 471, Nr. VII.B; NCG IX, Porträt-Nr. P 50. Zu den Umständen der Schenkung siehe Hipler 1875, S. 110 und Eichhorn 1866, S. 332.

³¹⁹ Übersetzung: „Nicolaus Copernicus, ermländischer Domherr, vollendetster Mathematiker. Er starb im Jahr 1543 im Alter von 73 Jahren am 11. Juni [oder: „2. Juni“] in Thorn.“

weiterhin deutlich als Mann der Kirche zu erkennen, der Charakter eines Epitaphbilds wurde aber zurückgenommen. Gleichzeitig hatte Copernicus' Charakterisierung als Astronom an Gewicht gewonnen. Eine Neuerung in der Copernicus-Ikonographie war der Schnauzbart. Anscheinend interpretierte der Maler die dunklen Schattenlinien unterhalb von Copernicus' Nasenflügeln auf dem Thorner Epitaphbild als eine derartige Haartracht. Außerdem fällt Copernicus' plissierter weißer Hemdkragen auf. Auch die voluminösen Längsfalten des roten Übergewandes weichen von der glatt anliegenden Kleidung des Astronomen bei dem Thorner Epitaphbild ab.

Letzteres Merkmal findet sich auch bei einer weitgehend in sich geschlossenen Gruppe von Copernicus-Porträts aus dem späten 17. bis 18. Jahrhundert, welche die Inschrift „CLARISSIMUS · ET · DOCTISSIMUS · DOCTOR · NICOLAUS · COPERNICUS · TORUNENSIS · CANONICUS · WARMIENSIS ASTRONOMUS · INCOMPARABILIS. 1575“³²⁰ bzw. fast gleichlautende Texte mit der Jahreszahl 1593³²¹ oder 1595³²² tragen. Das Verhältnis dieser teils recht grob ausgeführten Gemälde zu dem von Rupniew-Ujejski gestifteten Bild und zu weiteren althergebrachten Typen des „Jugendbildnisses“ läßt sich nur unzureichend bestimmen. So muß etwa offen bleiben, ob das Charakteristikum des in weiche Wellen fallenden Gewandes sowie des plissierten Hemdkragens möglicherweise einen früheren Zustand des Gemäldes in der Thorner St. Johanneskirche dokumentiert. Daß jedenfalls bei dem Frauenburger Bild von 1677 eine ikonographische Abhängigkeit von dem Thorner

³²⁰ Übersetzung: „Der hochberühmte und hochgelehrte Doktor Nicolaus Copernicus aus Thorn, ermländischer Domherr, unvergleichlicher Astronom. 1575“. Das fragliche Gemälde, das über Gotha und Altenburg in den Besitz der Krakauer Universität gelangte, ist wohl im 18. Jahrhundert entstanden. Siehe NCG IX, Porträt-Nr. P 56. Im Krakauer Universitätsmuseum befindet sich heute nur noch eine 1958 angefertigte Kopie dieses im Zweiten Weltkrieg verlorenen Gemäldes (freundliche Mitteilung von Frau Anna Jasińska, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Collegium Maius, Kraków, vom 11. Sept. 2003). Entgegen der Angaben in NCG IX, denen ein Mißverständnis seitens der Autorin zugrundelag, ist das Original nicht an das Thorner Copernicus-Museum gelangt (freundliche Mitteilung von Herrn Michal Klosinski, Muzeum Mikołaja Kopernika, Toruń, vom 27. Mai 2004).

³²¹ Hierzu gehört das im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts für die Posener Academia Lubranciana gemalte Leinwandbild, das sich heute im Diözesanmuseum Posen (Muzeum Archidiecezjalne, Poznań) befindet (Polkowski 1875, S. 280, Nr. 172; NCG IX, Porträt-Nr. P 57, Abb. 23). Ein weiteres, um 1700 entstandenes Exemplar gehört heute der Berliner Nationalgalerie (Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 150, Abb. 15; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.C; NCG IX, Porträt-Nr. P 58, Abb. 24). Letzteres wurde 1937 im Zuge der Bemühungen, in Berlin eine nationale Porträtsammlung zu etablieren, in Thorn angekauft (zu diesem Projekt siehe Grabowski 1994).

³²² Ein solches Gemälde – entstanden um 1740 – befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Besitz der Naturforschenden Gesellschaft Danzig (siehe Hipler 1875, S. 149–150, Anm. 97, S. 152; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S.150, Abb. 16; Zinner 1988, S. 472, Nr. VII.C.a. NCG IX, Porträt-Nr. P 59, Abb. 25).

Epitaphbildnis besteht, unterstreicht die oben zitierte Inschrift. Hier ist Copernicus' Lebensalter ebenso wie auf dem Thorner Epitaphbildnis fälschlicherweise mit 73 anstelle von 70 angegeben. Auch die Angabe des Sterbedatums als 11. Juni oder aber als 2. Juni des Jahres 1543 stimmt überein.

Bereits für das Jahr 1690 läßt sich eine Kopie nach dem von Rupniew-Ujejski geschenkten Gemälde nachweisen, die sich in der ehemaligen Wohnstätte von Copernicus im Frauenburger Dombezirk befand, der sogenannten *curia Copernicana* bzw. *turris copernici*.³²³ An dem Bildnis von 1677 orientierte man sich auch, als im Frauenburger Dom ein Copernicus-Epitaph angebracht wurde (vgl. Abb. 23).³²⁴ Dieses 1735 vom Domkapitel Frauenburg gestiftete Denkmal in Form einer großen Gedenktafel aus Marmor ist mit einem gemalten tondoförmigen Copernicus-Porträt bekrönt, das den Astronomen im Brustbild mit gefalteten Händen zeigt. Die enge Verbindung des „betenden Copernicus“ mit der Heimat des Astronomen, wo die Erinnerung an Copernicus' Wirken als Kirchenmann lebendig geblieben war, dokumentierte ferner ein nicht erhaltenes Ölgemälde dieses Typus aus der Zeit um 1700, das aus Thorn in die Königsberger Stadtbibliothek und später an die dortige Universitätsbibliothek gelangt war.³²⁵ Ein weiteres Copernicus-Porträt aus derselben Zeit, geriet auf unbekanntem Wege in die Sammlungen der bischöflichen Residenz Passau.³²⁶

Während all diese genannten Bilder ihr Vorbild recht starr und schematisch reproduzierten, ging Marcello de Bacciarelli (1731–1818) in den Jahren 1781/82 freier mit dem althergebrachten Schema um. Sein Copernicus-Bild (vgl. Abb. 20), auf Kupfer gemalt, ist Teil einer im Auftrag von Stanislaus II. August Poniatowski (1732–1798) geschaffenen Serie von Porträts berühmter Polen, die den Rittersaal im Warschauer Königsschloß schmücken (Sala Rycerska, Zamek Królewski w Warszawie).³²⁷ Sowohl die Kleidung als auch die Pose sind nun modifiziert, doch ist das Vorbild anhand des gefalteten Hemdkragens und des Bartes noch klar zu erkennen. Copernicus sitzt mit

³²³ Prowe: „Das Andenken“ 1866, S. 363 und Hipler 1875, S. 111, Anm. 54. Zu diesem heute nicht mehr lokalisierbaren Gemälde siehe auch NCG IX, S. 410, Anm. 22.

³²⁴ Polkowski 1873, Taf. XII unten Mitte, Bilderläuterungen S. VII; Polkowski 1875, S. 278, Nr. 161, S. 298–299, Nr. 322; Hipler 1875, S. 111, Anm. 54, S. 134–135; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 158, Anm. 58; Zinner 1988, S. 471, Nr. VII.B.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 53.

³²⁵ Polkowski 1875, S. 277, Nr. 155, siehe auch Nr. 156; Hipler 1875, S. 111–112; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 158, Abb. 24; Zinner 1988, S. 473, Nr. VII.E; NCG IX, Porträt-Nr. P 51.

³²⁶ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 158, Abb. 25; NCG IX, Porträt-Nr. P 52.

³²⁷ Polkowski 1873, Taf. IX rechts oben (Abb. einer 1823 hergestellten Lithographie nach dem Gemälde), Bilderläuterungen S. V; Polkowski 1875, S. 281, Nr. 179, S. 296–297, Nr. 319; Zinner 1988, S. 466, Nr. V.P; NCG IX, Porträt-Nr. P 54.

einer schwarzen, an der Vorderseite geknöpften Überbekleidung über ein Zeichenbrett gebeugt und blickt auf, als würde er eine Himmelserscheinung beobachten, welche er mit Hilfe eines Zirkels dokumentiert. Von der ehemals so frommen Bildaussage ist nichts mehr zu spüren.

6 Copernicus mit Symbolen seines Weltbilds

6.1 Naturwissenschaftliche Bildprogramme mit Copernicus-Darstellungen: Entstehungsbedingungen und Besonderheiten

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts hatte Copernicus' Schrift *De Revolutionibus* einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt, und der Autor wurde immer stärker und in immer weiteren Kreisen als bedeutender Astronom wahrgenommen. Bei der Porträtgruppe um das Thorner Epitaph konnten jedoch die bildlichen Verweise auf die Tätigkeit eines Astronomen – Zirkel und Armillarsphäre bzw. Globus – dem Betrachter nicht vermitteln, was im Zuge der verstärkten Rezeption von *De Revolutionibus* zunehmend als Copernicus' eigentliche Leistung verstanden wurde: Die Theorie des heliozentrischen Weltbildes. Entsprechend erreichte die Darstellung des Copernicus mit zum Gebet gefalteten Händen außerhalb der Wirkungsstätten des Astronomen nur wenig Verbreitung. Auch eine Komposition wie die von Bacciarelli, der sich nicht damit begnügte, Attribute lediglich ohne unmittelbaren Bezug zur dargestellten Figur ins Bild zu setzen, sondern der, in freiem Umgang mit dem Darstellungsschema des betenden Copernicus, das Bildnis des Astronomen bei der Arbeit schuf, konnte diesen Zweck nicht erfüllen.

Ähnliches gilt für die zunächst viel stärker verbreiteten Darstellungen von Copernicus mit dem Maiglöckchen. Es wurde gezeigt, daß derartige Copernicus-Porträts in erster Linie in Porträtwerken begegneten, die nicht gezielt ein naturwissenschaftlich vorgebildetes Publikum ansprachen. Auch war davon die Rede, daß das allmähliche Verschwinden des copernicanischen Maiglöckchen-Attributs in der Zeit ab 1600 nicht zuletzt damit zusammenhängen dürfte, daß dieses für die meisten Betrachter, deren Zahl durch das Aufkommen der druckgraphischen Porträts stetig anwuchs, unverständlich war, spielte doch die ärztliche Laufbahn von Copernicus außerhalb von dessen örtlichem Wirkungskreis eine untergeordnete Rolle. Nur in Bildnissammlungen allgemeinen Charakters konnte sich das Copernicus-Porträt in der Tradition des Drucks aus Reusners oder Boissards *Icones* noch relativ lange halten, sei es mit Maiglöckchen oder als reduzierte Version ohne jedes Attribut. Die Gleichförmigkeit der betroffenen Bilder liegt in der Natur der Porträtwerke, deren Schöpfer ihre Aufgabe in der getreuen Wiedergabe und nicht in der kreativen Modifikation ihrer Vorlagen sahen, zumal es ihnen angesichts der Fülle der Darzustellenden in der Regel

kaum möglich war, bei der Auswahl und Überarbeitung des Materials größeren Aufwand zu betreiben. Daß ein derartiger Copernicus, auch in biographischen Schriften, als unpassend empfunden wurde, sobald speziell ein wissenschaftlich interessiertes Publikum angesprochen wurde, belegt Bullarts *Académie des Sciences*. Hier behalf man sich damit, die individuellen Gesichtszüge von Copernicus gemäß Reusner und Boisard zu übernehmen und mit wissenschaftlichen Instrumenten zu kombinieren. So entstand – vom Ansatz her ähnlich der Lösung Bacciarellis – ein Bildnis von Copernicus bei seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, jedoch ohne daß ausdrücklich auf die heliozentrische Theorie rekurriert worden wäre.

Wo es galt, rein mathematisch-astronomisch ausgerichtete Schriften mit einer Copernicus-Darstellung zu illustrieren, wurde die Vorlage fast nie nach dem bei Reusner und abhängigen Werken vorgegebenen Muster gewählt, schon gar nicht unter Beibehaltung des Maiglöckchens. Nur der erwähnte *Atlas Coelestis* Doppelmayrs zeigt auf dem Titelbild ein Derivat des Reusnerschen Copernicus, der zusammen mit weiteren Astronomen den Entwicklungsgang jener Disziplin verkörpert. Literarische und bildhafte Anspielungen eröffneten hier dem kundigen Betrachter das intellektuelle Vergnügen, sich an der Entschlüsselung des Bildsystems zu versuchen und so auch die Rolle von Copernicus innerhalb des szenischen Zusammenhangs zu bewerten. Auf andere Darstellungszusammenhänge war der ohne jedes Attribut auftretende Copernicus Doppelmayrs naheliegenderweise kaum übertragbar. Die Titelbildgestaltung des *Atlas Coelestis* blieb daher ebenso ein Sonderfall wie die Kupfertitel von Hevelius' *Machina Coelestis* und von dem *Firmamentum Sobiescianum*, bei denen der Astronom – diesmal in Anlehnung an das Copernicus-Brustbild von Falck – in einer allegorisch überhöhten Szene mit anderen Sternkundigen auftritt. Auch die Darstellung von Copernicus mit dem Buch – also mit einem herkömmlichen Gelehrtenattribut – wurde den neuen Bedürfnissen nach einem plakativeren Copernicus-Darstellungsschema nicht gerecht, da sie die astronomischen Forschungen des Copernicus nicht anschaulich vor Augen zu führen vermochte; entsprechend fand dieses ohnehin nur in wenigen Exemplaren überlieferte Bildnis keine ikonographische Nachfolge.

Die Suche nach einer universeller einsetzbaren und aussagekräftigen Copernicus-Ikonographie wurde im 17. Jahrhundert immer drängender, denn so wie der Heliozentrismus in stetig zunehmendem Umfang rezipiert und diskutiert wurde, hielt Copernicus als Verkörperung dieser These Einzug in die naturwissenschaftliche Buchillustration. Vor allem gilt dies für die Bildgattung, von der im Zusammenhang von

Doppelmayrs und Hevelius' Schriften bereits die Rede war: dem Titelbild.³²⁸ Diesem „Aushängeschild“ galt nicht selten größte Aufmerksamkeit, sei es, um dem Leser einen visuellen Eindruck von den im Buch abgehandelten Gegenständen zu vermitteln, ihn von dem Nutzen und der Relevanz des Inhalts zu überzeugen, oder um eventuelle Mäzene positiv zu stimmen.³²⁹ Auch konnten Interessierte bereits angesichts des komplex verrätselten oder aber betont anschaulich gestalteten Bildprogramms einschätzen, ob eher eine elitäre oder breitere Zielgruppe angesprochen ist.

Der Ausbildung copernicanischer Titelbilder als instruktiver und werbender Buchschmuck kam die buchgeschichtliche Entwicklung entgegen. Bedingt nicht zuletzt durch die Abkehr von der Holzschnittillustration wurde es vor allem um die Mitte des 17. Jahrhunderts üblich, Bücher mit aufwendig gestalteten Kupfertiteln und Frontispizen auszustatten. Typische Formen der naturwissenschaftlichen Bildersprache, wie etwa die Darstellung des Experimentiervorgangs oder der Versuchsanordnung sowie die Visualisierung von Untersuchungsergebnissen, spielten naturgemäß dort kaum eine Rolle, wo die Frage nach dem Weltbau berührt war.³³⁰ Vielmehr handelt es sich bei den für die Copernicus-Ikonographie interessanten Beispielen in aller Regel um anspruchsvolle allegorische Darstellungen im weitesten Sinne, die sich hier ebenso finden, wie fiktive szenische Situationen unter Beteiligung namhafter Astronomen.³³¹ Umso aufschlußreicher wäre es angesichts der vielschichtigen Natur dieser copernicanischen Bildprogramme, nicht allein deren Verhältnis zum zugehörigen Text zu ermitteln, sondern ebenso das nur schwer greifbare Zusammenspiel zwischen Autor, Künstler und Verleger bei der Entstehung. Ein ebenso lohnendes Forschungsfeld beträfe die Reaktion des Publikums auf die betreffenden Darstellungen,

³²⁸ Neben dem allgemeinen Begriff „Titelbild“ werden hier die Termini „Kupfertitel“ (ein ganz in Kupfer gestochenes oder geätztes, meist seitengroßes Titelbild mit Angabe des Titels sowie üblicherweise des Autors etc., das dem Werk allein oder ergänzend zu einem typographischen Titelblatt vorangeht) und „Frontispiz“ (eine meist seitengroße bildliche Darstellung, die dem typographischen Titelblatt gegenübergestellt ist) sowie „Titelkupfer“ (ein kleinerer, in das typographische Titelblatt eingefügter Kupferstich, analog „Titelholzschnitt“) verwendet.

³²⁹ Letzteren Aspekt betont vor allem Remmert 2005, S. 10–11.

³³⁰ Zu den wesentlichen Grundformen naturwissenschaftlicher Illustrationen und Titelbilder zwischen 1600 und 1800 siehe Hackmann 1993.

³³¹ Zur methodischen Problematik der Interpretation von allegorischen bzw. emblematischen Titelbildern aus Druckschriften der frühen Neuzeit siehe Corbett/Lightbown 1979, worin das Feld exemplarisch anhand englischer Druckschriften von 1550–1660 aufgearbeitet ist. Weiterführende Überlegungen zur Analyse von allegorischen Titelbildern des 16. bis 18. Jahrhunderts finden sich bei Kintzinger 1995, bes. S. 19–25 (am Beispiel historiographischer Werke). Eine fundierte methodische Einführung zur Funktion mathematisch-astronomischer Titelbilder des 17. Jahrhunderts und zur wissenschaftlichen Arbeit mit diesem Material bietet Remmert 2005, S. 13–20.

was die Rolle letzterer im wissenschaftlichen Diskurs des Untersuchungszeitraums in ein klareres Licht stellen würde. Sicherlich waren einschlägige Illustrationen nicht die Ursache, sondern vielmehr die Folge fortschrittlicher Tendenzen in der Astronomie, wie bereits Remmert zu bedenken gab:

Wenn die neuen Entwicklungen der Astronomie auch ihre Spuren in den Gemälden und Stichen der zeitgenössischen Kunst hinterließen, bleibt doch unklar, ob ein Publikum, das mit den Neuerungen nicht ohnehin schon bekannt war, die Hinweise überhaupt hat entschlüsseln können. [...] Das direkte missionarische Potential aber der bildlichen Hinweise und Anspielungen schätze ich als eher gering ein. Die Künstler geben dem Interesse der Elitekultur an den neueren Entwicklungen der Astronomie Ausdruck, Einfluß nehmen sie kaum.³³²

Daß die betroffenen Bildprogramme gleichwohl gemeinsam mit den zugehörigen Texten äußerst kritisch rezipiert, wenn nicht gar examiniert wurden, belegen Fälle wie Galileis 1632 publizierter *Dialogo* (siehe Kapitel 6.4.1). Dessen Genese wurde von der Kurie derart argwöhnisch begleitet, daß selbst das in den Kupfertitel integrierte Signet des Florentiner Druckers Landini – eine Vignette mit drei Delphinen – Verdacht erregte.³³³ Andererseits zeigte sich der Schüler Galileis Evangelista Torricelli (1608–1647) von dem Anblick eines Titelbildentwurfs für eine astronomische Schrift entsetzt. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um einen Entwurf für den 1651 in Bologna publizierten *Almagestum novum* des jesuitischen Theologen und Astronomen Giovanni Battista Riccioli (1598–1671), der ein dem tychonischen Modell angenähertes Weltbild vertrat. Was Torricelli auf dem Titelbild zu sehen bekam – in der gedruckten Version ein Höhepunkt der anticopernicanischen Bildpropaganda, wo das copernicanische Modell abgewogen und für zu leicht befunden wird – schien dem Anhänger des Heliozentrismus Anlaß genug, die Beschäftigung mit der Astronomie gleich ganz aufzugeben.³³⁴

³³² Remmert 1998, S. 226–227.

³³³ Siehe Galilei 1998, Bd. II, S. 110 sowie Remmert 2005, S. 64, 66.

³³⁴ Das auf den 13. April 1647 datierte Schreiben Torricellis ist abgedruckt in Galluzzi/Torrini 1975, S. 358, Nr. 257. Zu dem angesprochenen Kupfertitel siehe bes. Remmert: „Die Einheit von Theologie und Astronomie“ 2003, S. 275–288, Abb. S. 295; Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003, S. 29–30, Abb. 5; Weichenhan 2004, S. 11–34, Abb. 1 sowie Remmert 2005, S. 85–99, Abb. 3.20.

Für ein systematisches und differenziertes Urteil zu den Entstehungsbedingungen sowie zur Rezeption solcher Bildprogramme fehlen jedoch derzeit noch die wissenschaftlichen Grundlagen, deren Erhebung den Rahmen der vorliegenden, auf die ikonographische Entwicklung und Tradierung von Copernicus-Darstellungen konzentrierten Arbeit sprengen würde.

Insgesamt scheint die Bildtradition, an deren Anfang man das copernicanische Selbstbildnis wähnte, einer Adaption zugunsten neuer, der verstärkten Rezeption des heliozentrischen Weltbilds angepaßter Darstellungsmodelle eher im Wege gewesen zu sein. Vielmehr gingen, wie zu sehen sein wird, entscheidende Impulse von solchen Werken aus, die keinen Anspruch auf Porträtähnlichkeit erhoben und die völlig unabhängig von dem althergebrachten Erscheinungsbild des Astronomen entstanden waren. In diesen Fällen ging es den Entwerfenden nicht um die Darstellung von Copernicus als Person, sondern um die Verbildlichung einer wissenschaftlichen Theorie in Gestalt des Astronomen. Auf diese Weise entstanden neue ikonographische Schemata, die im Laufe der Zeit geradezu verbindlichen Charakter entwickeln sollten.

6.2 Die *Tabulae Rudolphinae* – Copernicus im Tempel der Urania

Von der frühesten bildlichen Darstellung, die Copernicus im Zusammenhang der Diskussion um den Weltenbau zeigte, war bereits die Rede: Diese war Teil des Bildprogramms, mit dem Tycho Brahe 1584 das *Hypocaustum* der nicht erhaltenen *Stjärneborg* auf Hven schmücken ließ – zu einer Zeit, als das copernicanische System anderweitig noch kaum auf breiterer Basis diskutiert, geschweige denn in ikonographische Konzepte eingebunden wurde. Den unmittelbarsten Reflex auf Brahes programmatischen Wandschmuck stellt das Titelbild zu den 1627 in Ulm gedruckten *Tabulae Rudolphinae* dar.³³⁵ Zwar ist hier das heliozentrische Modell nicht ausdrücklich abgebildet, gleichwohl führt der Kupferstich den wissenschaftsgeschichtlichen Ausgangspunkt anschaulich vor Augen, aus dem heraus sich neue ikonographische Konventionen eines Copernicus mit Symbolen seines Weltbildes entwickeln konnten. Zudem diente der Kupfertitel in der Auswahl und im Arrangement der Figuren in den folgenden zwei Jahrhunderten wiederholt als Inspirationsquelle thematisch vergleichbarer Darstellungen.

³³⁵ Kepler 1627, Kupfertitel. Zinner 1988, S. 476, Nr. IX.E.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 68; Ausst.-Kat. Zürich 1984, Nr. 19, mit Abb.; Kemp 1996, S. 75, Abb. S. 77; Teichmann 1999, S. 88–89, Abb. S. 89; Remmert 2005, S. 56–58, 150, Abb. 3.4.

Den zu Ehren des verstorbenen Kaisers Rudolf II. (1552–1612) publizierten *Tabulae Rudolphinae* liegen die Aufzeichnungen von Gestirnsbeobachtungen Brahes zugrunde, der von 1599 bis zu seinem Tod 1601 als Hofmathematiker in Prag gewirkt hatte. Brahes Assistent und Amtsnachfolger Kepler überarbeitete das nachgelassene Beobachtungsmaterial, erschloß es in tabellarischer Form und besorgte die Drucklegung. Die so entstandenen Planetentafeln wurden für ihre Zuverlässigkeit gerühmt. Nicht zuletzt die bemerkenswert genauen Werte Brahes, auf die Kepler seine Überlegungen aufbaute, überzeugten letzteren von der Richtigkeit des copernicanischen Weltbilds. Als einer der ersten namhaften Astronomen propagierte Kepler den Heliocentrismus als physikalische Realität. Dabei konnte er eine irrige Grundannahme korrigieren, die bis dahin in der Astronomie als unumstößliche Wahrheit gegolten hatte und von der auch Copernicus ausgegangen war: Wie bereits erwähnt, hatte Kepler erkannt, daß die Planeten einer elliptischen, nicht einer kreisförmigen Bahn folgen. Diese Feststellung sollte für den Beweis der prinzipiellen Richtigkeit des copernicanischen Systems von entscheidender Bedeutung sein.

Das Titelbild der *Tabulae Rudolphinae* zeigt den Tempel der Urania, einen *tempietto*, worin die Fortschritte der Astronomie von ihren Anfängen bis zu Tycho Brahe vorgeführt werden. Diese von Georg Cöler (tätig 1619–1650) in Kupfer gestochene Verbildlichung der Astronomiegeschichte ist auf originelle Weise mit der Architekturtheorie Vitruvs verknüpft. Vollständig erschließt sich das Bildprogramm erst durch das beigefügte erklärende Gedicht von Johannes Hebenstreit³³⁶ in Form eines Dialogs zwischen dem Dichter und Urania, wie die umfassende Analyse zu diesem Kupferstich von Arwed Arnulf zeigt.³³⁷ Über dem Tempel schwebt ein münzenherabwerfender Adler, der auf das Mäzenatentum Rudolfs II. anspielt. Auf dem Gebälk der Vorderseite stehen jeweils über den Säulen sechs Personifikationen. Sie verkörpern natürliche Kräfte sowie naturwissenschaftliche Disziplinen.³³⁸ Umringt von diesen

³³⁶ In: Kepler 1627, Bl. 5 verso–7 verso.

³³⁷ Arnulf 2001–2002. Zu dem Titelbild existiert ein mit flüchtigen Strichen skizzierter Entwurf (Nationalbibliothek Wien, Cod. 9737 d, Bl. 30), der bereits die Grundform des Tempels und einige der dort versammelten Astronomen erkennen läßt. Diese haben mit ihren Gegenstücken in der endgültigen Ausführung wenig gemein. Traditionell wurde diese Zeichnung Kepler zugeschrieben. Wichtig sind jedoch die von Arnulf angeführten Argumente, die für die Autorschaft Cölers sprechen. Mit Recht betont Arnulf außerdem, daß Cöler zwar als ausführender Künstler, nicht aber als Urheber des sicherlich von Kepler und Hebenstreit erarbeiteten ikonographischen Programms zu sehen ist (Arnulf 2000/01, S. 184–185).

³³⁸ Von links nach rechts: „Physica lucis“ mit dem Schattenkegel einer sonnenbeschiene Kugel, daneben „Optica“ mit Fernrohr, „Logarithmica“ mit zwei Stäben, „Doctrina triangulorum“ mit Kon-

Gefährtinnen thront Urania auf dem Scheitel der Kuppel. Das Gebälk ruht, soweit sichtbar, auf zehn unterschiedlich gestalteten Säulen, denen verschiedene Entwicklungsstufen der Himmelsbeobachtung zugeordnet sind. Die beiden Stützen auf der dem Betrachter abgewandten Seite bestehen aus Baumstämmen und erinnern an Vitruvs Theorie von dem Urmaterial aller Bauwerke. Diesem frühen Stadium entsprechend erkennt man zwischen den Stämmen einen Mann mit phrygischer Mütze, der an die richtungsweisenden Leistungen der Astronomie im babylonischen Kulturraum erinnert. Ihm stehen als Meßinstrumente lediglich seine Finger zur Verfügung. Eine fortschrittlichere, wenngleich noch urtümliche Phase repräsentieren die nächsten zwei Stützen, die aus groben und unstrukturierten Steintrommeln gefertigt sind. Es folgen auf jeder Seite zwei Säulen einer aus Ziegeln gemauerten römischen Dorica. Sie tragen an ihren Postamenten den Namen jeweils eines berühmten antiken Astronomen: Links Aratos (3. Jh. v. Chr.) und Hipparch, rechts Ptolemaeus und Meton (5. Jh. v. Chr.). Am Schaft der Aratos gewidmeten Säule ist eine Armillarsphäre, an der des Hipparch ein Himmelsglobus aufgehängt. Aratos, der angebliche Erfinder der Armillarsphäre, bleibt unsichtbar. Dem Gedicht Hebenstreits läßt sich entnehmen, daß er sich hinter seiner Säule verbirgt. Hipparch hingegen tritt unter dem Globus selbst in Erscheinung und präsentiert seinen Fixsternkatalog. Gleich ihm mit einem langen Gewand und Turban bekleidet zeigt sich Ptolemaeus rechts gegenüber bei der Arbeit an dem *Almagest*, einem Sternkatalog, den er auf der Basis der Beobachtungen Hipparchs erstellte. An Ptolemaeus' Säule erkennt man ein Astrolabium, während sich an der dahinter aufragenden Stütze eine schematische Darstellung des von Meton entdeckten 19jährigen Zyklus' des Mondkalenders befindet.

Zwischen den beiden vorderen Säulen, deren Gestaltung der römischen Antike entlehnt ist, disputieren Copernicus und Brahe. Diese Szene, der auch Hebenstreit die meiste Aufmerksamkeit widmet, bildet das Herzstück des Bildprogramms. Die toskanische Säule mit einem Dreistab und einem Jakobsstab trägt Copernicus' Namen, während dessen dänischem Kontrahenten eine korinthische Säule mit Oktant und Quadrant zugeordnet ist. Brahe, selbstbewußt auf die Deckplatte des Postaments gestützt, weist mit der rechten Hand an die Decke des *tempietto*. Hier ist sein Planetensystem schematisch eingezeichnet, und nicht etwa das heliozentrische Modell, welchem Kepler eigentlich den Vorzug gab. Brahes Frage „*Quid si sic*“ gilt seinem

struktionszeichnungen auf einer Schautafel, „*Stathmica*“ mit Waage und „*Magnetica*“ mit Magnetnadel und Magnetstein (nach Arnulf 2000/01, S. 183).

Gegenüber Copernicus, der – sein Hauptwerk *De Revolutionibus* auf dem Schoß – neben der toskanischen Säule sitzt. Damit nimmt der Kupferstich Bezug auf das Bildprogramm im *Hypocaustum* der *Stjärneborg* (siehe Kapitel 4.1.6), wo der Däne seine Fachgenossen mit derselben Frage herausforderte. Brahe, dessen 1602 postum publiziertes Werk *Progymnasmata* zu seiner Linken auf dem Sockel steht, ist gemäß zeitgenössischen Porträts dargestellt. Bei Copernicus jedoch, dessen tradierte Physiognomie wohl ohnehin nur wenigen Lesern bekannt gewesen wäre, läßt sich keine Ähnlichkeit zu den bisher erwähnten Bildnissen erkennen. Dies gilt sowohl für das im Profil gezeigte Gesicht, das beinahe in einem voluminösen Bart verschwindet, als auch für den weiten Talar. Fast scheint es, als habe man es geradezu vermieden, Copernicus mit individuellen Gesichtszügen auszustatten. Vielmehr handelt es sich um eine typisierte Darstellung, die Gelehrtenbildnissen aus Copernicus' Zeit nachempfunden ist (vgl. etwa das unter Kapitel 4.1.3 genannte Bildnis des Mathematikers und Astronomen Nicolaus Kratzer).

Neben Brahe erscheint Copernicus in diesem Bildprogramm als fortschrittlichster Vertreter der Sternkunde, wenngleich Brahe sein Modell auffallend siegesgewiß vertritt. Nicht nur ist Brahe die für höchstes Raffinement stehende korinthische Säule zugeordnet. Indem er herausfordernd dem leicht geduckt sitzenden Copernicus gegenübersteht, überragt er letzteren bei weitem an Größe. Stolz kann er auf sein groß an der Decke aufgemaltes Weltsystem verweisen, während die Modelle seiner Vorgänger gleichsam imaginär im Raum stehen, aber doch nicht ausdrücklich dargestellt sind.³³⁹ Gleichzeitig deutet Brahe in Richtung des geldspendenden Adlers, welcher den Förderer und Namensgeber der Schrift Rudolf II. verkörpert, einen Befürworter des tychonischen Modells. Aus Rücksicht auf den Widmungsträger wie auch auf Brahe, dessen Meßergebnisse diese Schrift ermöglichten, verzichtete Kepler offenbar darauf, seinen eigenen Standpunkt als Vertreter des copernicanischen Weltbilds eindeutig herauszustellen.

Dezent hat es Kepler vermieden, sich selbst in die Rangfolge der Astronomen in Uranias Tempel einzubeziehen, doch auch er wird in dieser Darstellung ins rechte Licht gerückt. Sein Bild erscheint links im Sockel des *tempietto*, neben einer Karte der

³³⁹ Laut Krifka wird das System Brahes – verdeckt von den Säulen im Vordergrund – von zwei weiteren Diagrammen flankiert, die für das copernicanische und das ptolemaische Weltbild stehen (Krifka 2000, S. 430). Davon ist jedoch nichts zu erkennen, und auch bei Hebenstreit finden sich keinerlei Hinweise darauf.

Insel Hven und der Darstellung einer Druckerpresse. Unterhalb der Wappen von Böhmen, Prag, Oberösterreich und Linz sowie einer Tafel mit den Titeln einiger seiner Werke ist er an einem Tisch sitzend gezeigt. Während den früheren Astronomen jeweils eine Säule des Urania-Tempels zugeordnet ist, hat Kepler ein Modell der den Bau abschließenden Bedachung vor sich liegen. Sinnfällig wird so die Bedeutung der Leistung, welche Kepler auf der Basis der Arbeiten älterer Astronomen erbracht hat. Was diese freilich mit dem Beitrag von Keplers Vorgänger Copernicus verbindet, geht aus dem ikonographischen Programm und aus Hebenstreits Gedicht nicht bzw. nur in groben Zügen hervor. Es wird als bekannt vorausgesetzt, worum es bei dem im Vordergrund gezeigten Disput zwischen Copernicus und Brahe geht, was also Copernicus dem groß an die Decke des *tempietto* gezeichneten Weltbild Brahes entgegengesetzt.

6.3 Copernicus mit einem schematischen Modell seines Weltbildes gemäß seiner Zeichnung in *De Revolutionibus* (keine Porträtähnlichkeit)

6.3.1 Das Relief an der Tafeluhr von Jost Bürgi und Hans Jacob Emck

Als Copernicus-Attribut läßt sich das heliozentrische Weltbild erstmals bei einem Relief der astronomischen Tafeluhr von dem Kasseler Hofuhrmacher und Mathematiker Jost Bürgi (1552–1632) und dem Goldschmied Hans Jacob Emck (tätig 2. Hälfte 16. Jh.) aus dem Jahr 1591 nachweisen.³⁴⁰ Diese heute im Astronomisch-Physikalischen Kabinett der Staatlichen Museen Kassel aufbewahrte Stutzuhr, der als „frühestes künstlerisches Bekenntnis zum neuen Weltsystem“³⁴¹ besondere Bedeutung zukommt, wurde von dem großen Förderer der Astronomie, Landgraf Wilhelm IV. dem Weisen (1532–1592), in Auftrag gegeben. Emck schmückte das Gehäuse an den vier Seiten mit äußerst fein gearbeiteten Reliefs. Das ikonographische Programm geht offenbar auf Wilhelm IV. oder Bürgi zurück.³⁴² Mit der heliozentrischen Theorie waren beide bestens vertraut. Für den des Lateinischen nicht kundigen Bürgi hatte Nicolaus Reimarus Ursus († 1600) eigens die erste deutsche Übersetzung des copernicanischen Hauptwerks angefertigt.³⁴³

³⁴⁰ Siehe Mackensen 1978 sowie Mackensen 1988, S. 106–110; Ausst.-Kat. Kassel 1999, S. 277–278.

³⁴¹ Mackensen 1978, S. 132.

³⁴² Mackensen 1978, S. 136–137.

³⁴³ Siehe dazu Hamel 2002, bes. S. 84–87.

Das nur ca. 10 cm hohe Gehäuse zeigt an den Seitenflächen die drei alttestamentarischen Patriarchen sowie berühmte Mathematiker und Astronomen, darunter Copernicus als einzigen Vertreter der neuzeitlichen Wissenschaft.³⁴⁴ Dieser ist an einem Tisch sitzend vor einem Landschaftshintergrund zu sehen. Die Stadtvedute im Hintergrund spielt möglicherweise auf den Frauenburger Dombezirk an, wie Mackensen vermutete.³⁴⁵ Auf Copernicus' Arbeitstisch liegt ein Modell des heliozentrischen Weltbaus, das der Astronom an einem Griff festhält. Dieses Schema der konzentrisch um die Sonne angeordneten Planetenbahnen mit dem Mond als Trabant der Erde ähnelt dem Schaubild des heliozentrischen Weltbaus aus der Druckfassung von *De Revolutionibus*. An die Stelle der Planetennamen sind deren Symbole getreten, so daß die Deutung des Modells ungeachtet des kleinen Formats keine Schwierigkeiten bereitet; offenbar hegte man am Hof Wilhelms IV. keinerlei Scheu, das seinerzeit noch stark umstrittene copernicanische System in aller Deutlichkeit vor Augen zu stellen.

Während die Vorlage des heliozentrischen Schaubilds leicht identifizierbar ist, handelt es sich bei Copernicus' Gestalt offenbar um ein reines Phantasieprodukt. Die Gesichtszüge und das kurze Lockenhaar des Dargestellten entsprechen ebensowenig wie dessen Talar den althergebrachten Bildnissen. Zwar wird gelegentlich behauptet, daß Bürgi in Straßburg gearbeitet habe, als dort die astronomische Uhr im Münster mit Stimmers Copernicus-Porträt vollendet wurde. Dies ist jedoch eine unbewiesene Vermutung.³⁴⁶ So wie das Kasseler Relief nicht aus der herkömmlichen Copernicus-Ikonographie entstanden ist, so blieb es auch ohne unmittelbare Nachfolge, zumal das kostbare Objekt nicht öffentlich zu sehen war. Die Verbreitung der Bildidee, Copernicus mit einem Modell seines Weltbilds darzustellen, sollte der Druckgraphik vorbehalten bleiben.

³⁴⁴ Siehe Mackensen 1978, Abb. 6 und 8 sowie Mackensen 1988, Abb. S. 96–97, 109 sowie Ausst.-Kat. Kassel 1999, Abb. S. 269.

³⁴⁵ Mackensen 1978, S. 136.

³⁴⁶ Siehe dazu Mackensen 1988, S. 46.

6.3.2 Das Titelbild von Mulerius' *Tabulae Frisicae*

Eine graphische Copernicus-Darstellung zusammen mit einer bildlichen Vergegenwärtigung des copernicanischen Weltbilds findet sich erstmals auf dem radierten Kupfertitel zu den *Tabulae Frisicae Lunae-Solares [...] è fontibus Cl. Ptolemaei, Regis Alfonsi, Nic. Copernici, & Tychonis Brahe, recens constructae* des in Leiden und später in Groningen tätigen Mediziners und Mathematikers Nicolaus Mulerius (1564–1630).³⁴⁷ Wie der Titel der 1611 in Alkmaar publizierten und in Amsterdam über Willem Janszoon Blaeuw vertriebenen Schrift andeutet, handelt es sich um ein astronomisches Tafelwerk unter besonderer Berücksichtigung der Arbeiten von Ptolemaeus, König Alfons X., Copernicus und Brahe. Als bildlicher Verweis auf den Inhalt des Buches sind diese vier Astronomen in Ganzfigur dargestellt und durch Namensbeischriften gekennzeichnet. Die architektonisch gegliederte Form des Titelbildes – ein seit der Renaissance übliches Gestaltungsmuster – weist den vier Sternkundigen jeweils eine Nische seitlich der zentralen Schrifttafel mit dem Buchtitel zu.

Links unten steht Copernicus. Er trägt einen fußlangen Talar und ein Barett auf seinen nackenlangen, glatt herabhängenden Haaren. Mit der rechten Hand umfaßt er ein großes Buch. Die Identifikation als sein Werk *De Revolutionibus* ist naheliegend, aber nicht zwingend. Mit leicht gesenktem Kopf blickt der Astronom auf eine Darstellung seines Weltbilds herab, die er in Gestalt einer kreisförmigen, mit einem Griff versehenen Scheibe in der Linken hält. Dieses Schema ist weniger detailliert ausgeführt als das heliozentrische Modell bei dem Kasseler Copernicus-Relief, doch die um die Erde geführte Mondbahn erlaubt auch hier die Unterscheidung von den alt-hergebrachten, in der Grundform sehr ähnlichen Kreisschemata geozentrischer Denkmodelle (vgl. etwa das Ptolemaeus zugeordnete Attribut bei Doppelmayrs *Atlas Coelestis*, siehe Kapitel 4.4.5).

Ptolemaeus erscheint bei Mulerius' Titelbild ohne derart spezifische Beigaben. Hier findet man diesen durch einen Turban als Orientalen gekennzeichneten Gelehrten mit Buch und Dreistab oberhalb von Copernicus. Ihm gegenüber steht Alfons X. in königlichem Ornat mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen. Darunter präsentiert sich Tycho Brahe in vornehmer Kleidung seiner Zeit mit einem Oktanten

³⁴⁷ Mulerius 1611, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 267, Nr. 127; Zinner 1988, S. 476, Nr. IX.E; NCG IX, Porträt-Nr. P 23; Remmert 2005, S. 166–170, 187–188, Abb. 6.4. Zu Mulerius' Person und wissenschaftlichem Wirken siehe auch Vermij 2002, bes. S. 45–52.

und beschließt die Reihe der von Mulerius im Buchtitel angeführten Gewährsmänner. Hipparch, der Autor des ersten Fixsternkatalogs, thront als bärtiger alter Mann über der großen Schrifttafel. Sein Auftreten nobilitiert das Werk durch den Verweis auf den antiken Ursprung der Astronomie und der Sternkataloge. Zu Füßen des Greises stehen zwei dicke Folianten. Außerdem hält Hipparch in seiner Rechten eine Armillarsphäre. Er wird von Sonne und Mond flankiert, die in dem Sternbild Löwe bzw. Krebs stehen, dem Tierkreiszeichen, über das sie gemäß astrologischen Vorstellungen jeweils „herrschen“.

Was die Gestalt von Copernicus betrifft, so läßt sein im Profil nach rechts gewendetes Gesicht ebensowenig wie die Kleidung darauf schließen, daß der Entwerfende Kenntnis von dem copernicanischen „Jugendbildnis“ gehabt haben könnte. Vielmehr handelt es sich offenbar wiederum um ein typisiertes Gelehrtenbildnis, wie es ähnlich der Kupfertitel der *Tabulae Rudolphinae* von 1627 zeigt. Bei den *Tabulae Frisicae* wird Copernicus freilich nicht nur durch seinen Habitus als Gelehrter einer bestimmten Epoche charakterisiert. Hier ist, wie bereits bei der Kasseler Uhr, die bildliche Vergegenwärtigung von Copernicus als Schöpfer des heliozentrischen Weltbilds zur Darstellungsaufgabe geworden. Nicht allein findet diese Bildidee in Mulerius' Werk erstmals im graphischen Medium ihren Ausdruck, sondern die *Tabulae Frisicae* stellen die früheste dezidiert astronomische Schrift überhaupt dar, welche ein Copernicus-Bild enthält. Dieser Schritt liegt bei Nicolaus Mulerius nahe, der Copernicus große Bewunderung zollte und sich ungeachtet seiner nie ganz überwundenen, vor allem religiösen Motiven geschuldeten Vorbehalte gegenüber dem Heliozentrismus als einer der frühesten Gelehrten intensiv mit Copernicus' Hauptwerk beschäftigte. Unter dem Titel *Nicolai Copernici Torinensis Astronomia Instaurata* publizierte er sogar 1617 bei Willem Janszoon Blaeuw die dritte, kommentierte Ausgabe dieser Schrift, die er durch einen biographischen Abriss über deren Autor ergänzte.³⁴⁸ Die für Mulerius drängende Frage nach dem Wahrheitsgehalt des copernicanischen Weltbilds spielt im Falle der *Tabulae Frisicae* weder im Text noch auf dem Titelbild eine tragende Rolle. Vielmehr stehen Ptolemaeus, Alfons X., Copernicus und Brahe gleichberechtigt unter dem Patronat des „Gründervaters“ Hipparch beisammen und bezeugen die ungebrochene Tradition der Sternkunde von der Antike bis in die jüngere Vergangenheit. Eine Diskussion um das richtige Weltbild findet hier nicht statt.

³⁴⁸ Siehe NCG IX, Biographie-Nr. 10.

Nicht überall wurde die ikonographische Neuerung des Copernicus mit einem Modell seines heliozentrischen Systems ohne weiteres aufgenommen. 1631 erschien bei Johannes Janssonius van Waesberge in Amsterdam die Überblicksdarstellung zur Astronomie *Primum Mobile* von dem in Franeker als Mathematikprofessor tätigen Adriaan Adriaanszoon Metius (1570–1635), einem ehemaligen Assistenten Brahes. Für den Kupfertitel stand das Titelbild der *Tabulae Frisicae* Pate, allerdings wurde am unteren Rand Metius' Bildnis hinzugefügt, und auch bei den umstehenden Astronomen gestalten ergaben sich bedeutsame Änderungen.³⁴⁹ Die Namensbeischriften, wie sie von der Vorlage her bekannt sind, fehlen. Somit ist die Identifizierung deutlich erschwert und im Falle der Copernicus-Gestalt geradezu unmöglich, da der Astronom keine schematische Darstellung seines Weltbildes mehr in Händen hält. Die Scheibe mit den in konzentrischen Kreisen angeordneten Planetenbahnen wurde mit einem Zeiger versehen und damit zur Sternuhr umgedeutet, einem astronomischen Instrument, das der Bestimmung der Ortszeit bei Nacht diene und jeden Bezug zu Copernicus vermissen läßt.³⁵⁰ Zudem fällt auf, daß das Charakteristische in den Gesichtszügen von Tycho Brahe zurückgenommen ist. Anstatt der oberhalb und seitlich der Schrifttafel arrangierten Astronomen, so Harms, verkörpert nun „das Porträt des Autors [...] die Zone im Titelblatt, in der der Leser eine namentlich faßbare, in diesem Fall sogar noch lebende Autorität als Gewähr für die Qualität des Buches antrifft.“³⁵¹

Da Metius die Vorstellung einer bewegten Erde ablehnte, liegt Harms Vermutung nahe, daß er das heliozentrische Modell nicht auf dem Titelbild seiner Schrift abgebildet wissen wollte und deshalb Copernicus und die übrigen Figuren von Mulerius' Titelbild in anonymisierter Form übernehmen ließ. Ein weiterer Grund für diese Entscheidung, so Harms weiter, könnte in der Rücksichtnahme auf das dem copernicanischen System gegenüber reservierte Publikum liegen.³⁵² Möglicherweise legte Metius jedoch nicht zuletzt aus praktischen Gründen keinen gesteigerten Wert auf die namentliche Zuordnung der Astronomen auf dem Kupfertitel. Denn während bei den *Tabulae Frisicae* ein stringenter Zusammenhang mit Ptolemaeus, Alfons X., Copernicus und Brahe bestand, der sich bereits im Titel des Buches niederschlug, waren die Bezüge bei Metius wesentlich allgemeinerer Natur. Ob tatsächlich – abge-

³⁴⁹ Metius 1631, Kupfertitel. Siehe Harms 1978, S. 333–334, Abb. 66; Göricke 2000, S. 290, Abb. 38 und Remmert 2005, S. 170–173, Abb. 6.5

³⁵⁰ Jutta Göricke deutet das Attribut abweichend als planisphärisches Kosmosmodell (Göricke 2000, S. 290).

³⁵¹ Harms 1978, S. 333.

³⁵² Harms 1978, S. 333–334.

sehen von Metius' persönlicher Einstellung – ein Anlaß zur „Entschärfung“ von dem Titelbild der *Tabulae Frisicae* bestand, erscheint zumindest fraglich. Wie auch Remmert in diesem Zusammenhang betont, erreichten die Anfeindungen des copernicanischen Weltbilds in den Niederlanden kein derart heftiges Niveau, daß entsprechende Vorsichtsmaßnahmen notwendig gewesen wären.³⁵³ Ohnehin mußte Mulerius' Kupfertitel auch Gegner des Heliozentrismus nicht unbedingt erzürnen, da Copernicus mit seinem Weltbild dort ausgesprochen sachlich und neutral dargestellt ist, wobei das copernicanische System zwar gezeigt, nicht aber propagiert wird.

6.3.3 Der Kupfertitel von Lansbergens *Tabulae motuum coelestium*

Völlig anders stellt sich die Sache im Falle des Kupfertitels der *Tabulae Motuum Coelestium* dar, die der calvinistische Theologe Philipp Lansbergen (1561–1632) in seinem Todesjahr publizierte. Lansbergen, einer der frühesten und bedeutendsten Copernicaner in Holland, hatte bereits mehrere Schriften zur Astronomie in Druck gegeben. 1629 veröffentlichte er seine später mehrfach wiederaufgelegten *Bedenckingen op den dagelyckschen, ende iaerlijckschen loop van den Aerdt-kloot*, die früheste volkssprachige und für ein nicht wissenschaftlich vorgebildetes Publikum aufbereitete Darstellung des heliozentrischen Systems überhaupt.³⁵⁴ Bei den *Tabulae Motuum Coelestium* wiederum zog Lansbergen die Summe seiner wissenschaftlich-astronomischen Arbeit. Daß es sich dabei um ein Plädoyer für das heliozentrische Weltbild handelt, schlägt sich in dem Titelbild unübersehbar nieder.³⁵⁵ Der von Adriaen Pieterszoon van de Venne (1589–1662) entworfene und von Daniel van den Brenden (1586/87–um 1663) gestochene Kupferstich vereinigt in der architektonisch gestalteten Titeleinfassung die Porträts mehrerer, durch Namensbeischriften gekennzeichneter Astronomen von der Antike bis in die Gegenwart. Oberhalb der mittig angebrachten Schrifttafel mit dem Buchtitel sitzen Aristarch von Samos und Hipparch. Links und rechts der Tafel erscheinen in Nischen oben links Ptolemaeus und rechts gegenüber Albategnius, in der unteren Reihe links Alfons X. und rechts gegenüber Copernicus. Die beiden letzteren

³⁵³ Remmert 2005, S. 173.

³⁵⁴ Zu Lansbergen siehe Vermij 2002, bes. S. 73–99. Angaben zu den *Bedenckingen* (Lansbergen 1629) finden sich ebd. auf S. 82–83.

³⁵⁵ Lansbergen 1632, Kupfertitel. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. III, 1951, S. 218, Nr. 25. Polkowski 1875, S. 269, Nr. 135; Batowski 1933, S. 55–56; Zinner 1988, S. 475, Nr. IX.C.a, S. 477, Nr. IX.E.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 24; Klamt 1999, S. 160, Abb. S. 163; Remmert 2005, S. 55–56, Abb. 3.3 (Detail), S. 173–178, Abb. 6.6.

stehen auf Sockeln, an deren Vorderseite jeweils ein ovales Medaillon mit einem Brustbild von Tycho Brahe (links) bzw. dem Autor der Schrift (rechts) angebracht ist.

Sowohl die Gesamtanlage der Darstellung als auch die Mehrzahl der abgebildeten Astronomen beruhen ikonographisch auf dem Kupfertitel zu Mulerius' *Tabulae Frisicae*.³⁵⁶ Besonders deutlich wird dies bei den Gestalten von Copernicus, Ptolemaeus und Alfons X., die in Habitus, Pose und Kleidung deutlich an diese Vorlage angelehnt sind. Bei Copernicus allerdings zeigt Lansbergen unverhohlen seine Sympathie für das heliozentrische Weltbild. Der Thorner Astronom ist auf den ehemals Brahe vorbehaltenen Platz gerückt und präsentiert sich nun unmittelbar oberhalb von Lansbergens Bildnismedaillon. Anders auch als bei Mulerius erscheint Copernicus keineswegs mit leicht gesenktem Kopf als Profilfigur, sondern er wendet sich dynamisch aufragend nach halblinks. Sein Blick fällt nicht auf die Scheibe mit dem Schema seines Weltbildes, die er in der rechten Hand präsentiert, vielmehr hat er den Kopf selbstbewußt erhoben. Zudem ist das Buch, das er in der anderen Hand hält, nicht wie bei Mulerius geschlossen, sondern er hält es dem Betrachter aufgeschlagen entgegen. Zu Copernicus' Füßen erkennt man eine Papierrolle und ein großes Tintenfaß. Dies mag als Hinweis darauf gewertet werden, daß der Dargestellte das Buch selbst geschrieben hat, daß es sich also nicht um ein allgemeines Gelehrtenattribut handelt, sondern um Copernicus' Hauptwerk selbst. Insgesamt stellt dies eine deutliche Aufforderung an den Leser zur Beschäftigung mit *De Revolutionibus* dar. Einen anschaulichen Verweis auf die zentrale These dieses Buches ließ Lansbergen direkt unterhalb der Schrifftafel mit dem Titel der *Tabulae Motuum Coelestium* anbringen: Dort, zwischen den Sockeln mit den Porträts von Brahe und Lansbergen, kreist die Erde um eine strahlende Sonne mit lachendem Gesicht. Die Beischrift „Hinc omnia lustrat“, also „Von *hier* aus beleuchtet sie [die Sonne] alles“, stellt Lansbergens Eintreten für das heliozentrische Weltbild unmißverständlich vor Augen.³⁵⁷

Am oberen Bildrand, wo bei dem Titelbild zu Mulerius' Schrift allein Hipparch als Ahnherr der Astronomie thronte, sitzen nun – von Büchern und verschiedenen wissenschaftlichen Gerätschaften umgeben – Hipparch und Aristarch von Samos einan-

³⁵⁶ Zu der Auswahl der Personen im Lichte des den *Tabulae Motuum Coelestium* vorangestellten Widmungsschreibens von Lansbergen wie auch des von Martinus Hortensius (1605–1639) verfaßten Widmungsgedichts siehe Remmert 2005, S. 175–177.

³⁵⁷ Außerdem parodiert Lansbergen somit ähnliche emblematische Darstellungen, die auf geozentrischen Vorstellungen beruhen und anhand der alles bestrahlenden, aufsteigenden Sonne Herrschertugenden etc. preisen (siehe Ashworth: „Allegorical Astronomy“ 1985, S. 36). Zu Lansbergens Emblem, seinen Vorbildern und seiner Nachfolge siehe auch Remmert 2005, S. 177–178.

der gegenüber. Offenbar sind beide in eine rege Diskussion über den Weltenbau vertieft. Wie erwähnt, hatte sich bereits Aristarch, hier auf der linken Seite dargestellt, für ein heliozentrisches Weltbild ausgesprochen, weshalb man Copernicus in seiner Nachfolge sah. Hipparch hingegen verkörperte die Tradition des geozentrischen Weltbilds. Entsprechend hält Aristarch eine Armillarsphäre in Händen, die – ein seltener Fall innerhalb der Ikonographie der Astronomie – durch eine lachende Sonne im Zentrum als heliozentrisch gekennzeichnet ist. Mit seiner zum Himmel weisenden Rechten empfiehlt Aristarch darüber hinaus die unmittelbare Beobachtung der Phänomene. Die strahlende Sonne hinter seinem Rücken verdeutlicht, wem der beiden Diskussionspartner Lansbergen die tiefere Erkenntnis zutraut. Denn Hipparch, der anstelle der Gestirne das Buch auf seinem Schoß konsultiert und eine offenbar geozentrisch angelegte Armillarsphäre bei sich hat, ist vor einem düsteren, nur schwach vom Mondlicht beschienenen Himmel dargestellt.

Der Rückgriff auf antike Präzedenzfälle bedeutete bei Titelbildern naturwissenschaftlicher Werke eine typische Form der „Legitimationsrhetorik“, wo es galt, Neuerungen ins Bild zu setzen, für die naturgemäß keinerlei Darstellungstraditionen bestanden.³⁵⁸ Entsprechend wird hier nicht Copernicus als Hauptvertreter des Heliozentrismus vorgestellt, und er wendet sich auch nicht selbst argumentierend gegen die Vertreter der althergebrachten aristotelisch-ptolemaischen Kosmologie. Mit dem komplexen Kreisschema in seiner Rechten ist er als Vertreter einer bestimmten heliozentrischen Theorie erkennbar, während Aristarch mit seiner plakativ als heliozentrisch gekennzeichneten Armillarsphäre als der Repräsentant des Heliozentrismus schlechthin auftritt. Diese Tradition ist aber nur eine scheinbare, zumal Aristarch in der Ikonographie astronomischer Darstellungen vor dem Auftreten von Copernicus kaum in Erscheinung trat. Auch in Lansbergens Schrift spielte dieser Astronom keine Rolle. Der Kupferstich suggeriert einen antiken Präzedenzfall für den gegenwärtigen Konflikt zwischen dem geo- und dem heliozentrischen Weltbild, den die Antike in vergleichbarer Form nicht kannte.

³⁵⁸ In diesem Sinne bereits Holländer 2000, S. 12: „Da jede Innovation der *Legitimation* bedarf [...], und Legitimation am besten durch erlauchte Ahnengalerien, durch Präzedenzfälle gesichert werden kann, spielt hier die literarische – die biblische wie die antike – Tradition eine bedeutende Rolle. [...] Daher war die bildhafte Legitimationsrhetorik ein notwendiger Bestandteil der ‚Ikonologie der Innovationen‘ [...].“

6.3.4 Das Titelbild für Cellarius' *Harmonia Macrocosmica*

Wurde Aristarch bei dem Titelbild von Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium* noch als Verkörperung des Heliozentrismus herangezogen, so verzichtete man bei späteren, der Tradition von Lansbergens Kupfertitel verpflichteten Bildprogrammen auf die Abbildung dieses antiken Astronomen. Ein Beispiel dafür ist der Kupfertitel des 1660 von Andreas Cellarius' (um 1596–1665) bei Johannes Janssonius in Amsterdam publizierten Himmelsatlas *Harmonia Macrocosmica*.³⁵⁹ In dieser Sammlung großformatiger und meist kolorierter Schautafeln finden sich schematische Darstellungen des ptolemaeischen, copernicanischen und tychonischen Weltbilds ebenso wie Armillarsphären, Sternkarten und dergleichen mehr. Mit seinen prächtigen Illustrationen diente der Atlas offenbar mehr der Augenlust des Betrachters als dem vertiefenden Studium. Dementsprechend wurde bei den späteren Editionen von 1680 und 1708 auf den einführenden Text verzichtet.

Der von Frederik Hendrik van de Hove (1625/28–1698) signierte Kupfertitel gibt einen lebhaften Eindruck von der aufwendigen Gestaltung der *Harmonia Macrocosmica*. In den wesentlichen Zügen beruht das ikonographische Programm auf dem Titelbild von Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium*, wie bereits Ashworth betonte.³⁶⁰ Diese Abhängigkeit erschließt sich erst auf den zweiten Blick, zumal die setzkastenartige architektonische Aufteilung aus Lansbergens Werk einer szenischen Titelbildgestaltung gewichen ist, wie sie sich in der barocken Buchkunst wachsender Beliebtheit erfreute. Im Zentrum der unteren Bildhälfte thront die zum Himmel weisende Urania, umringt von sechs Gefährten. Am linken Bildrand erkennt man Brahe, der mit einem Zirkel an einer Himmelskugel mißt und mit der freien Hand ebenfalls zum Himmel deutet. Ihm gegenüber sitzt Copernicus. Links hinter Urania läßt sich Ptolemaeus benennen, der in ein offenes Buch weist, ferner der zwischen Urania und Copernicus im Hintergrund stehende Alfons X. sowie rechts neben ihm Lansbergen. Es handelt sich also um dieselben Astronomen, die an den Seiten des Kupfertitels der *Tabulae Motuum Coelestium* zu sehen sind. Lediglich bei dem arabischen Astronomen Albategnius bestehen Zweifel, ob auch er in Cellarius' Kupfertitel auftritt. In Frage kommt die lächelnde Figur mit Turban im Hintergrund. Zwar weisen die Kopfbedeckung und die Haltung der rechten Hand Parallelen zu dem Albategnius

³⁵⁹ Cellarius 1660, Kupfertitel. NCG IX, Porträt-Nr. P 25; Remmert 2005, S. 63, 180–184, 187–188, Abb. 6.10. Zu Cellarius' *Harmonia Macrocosmica* allgemein siehe Vermij 2002, S. 235–237.

³⁶⁰ Ashworth: „Allegorical Astronomy“ 1985, S. 36.

auf dem Titelbild von Lansbergens Schrift auf, im Unterschied zu dieser Figur fehlt jedoch der Bart. Entgegen der Vermutung von Gent, daß sich hier Cellarius oder aber der ausführende Künstler verewigt habe, schlägt Remmert trotz der unterschiedlichen Haartracht eine Deutung als Albategnius vor, den Cellarius in seinen die Bildtafeln einleitenden Texten ausgiebig würdigte.³⁶¹

Die Copernicus-Gestalt der *Harmonia Macrocosmica* wäre ohne Kenntnis von Lansbergens Titelbild kaum zu identifizieren. Der Astronom sitzt im Profil nach links gewendet neben einem Tisch. Er hat ein Blatt vor sich liegen und weist auf eine offenbar geozentrisch konstruierte Armillarsphäre zu seinen Füßen. In seiner auf dem Tisch ruhenden Rechten hält er ein Schreibgerät. Gesichtszüge, Frisur und Bekleidung entsprechen dem Gegenstück von Lansbergens Druck. Auch ist die schematische Darstellung des copernicanischen Systems vertreten, wie man sie von Lansbergens Titelblatt her kennt. Gegenüber dieser Vorlage wurde deren wichtigste Aussage durch eine strahlende Sonne in der Mitte sogar noch deutlicher betont. Überraschenderweise ist das Modell nicht Copernicus beigegeben, sondern Alfons X. hält es in Händen. Da das konzentrische Kreisschema somit knapp über der rechten Hand des Thorners „schwebt“, liegt der Verdacht nahe, daß Copernicus ursprünglich nicht eine Schreibfeder, sondern das Modell seines Weltbildes halten sollte, auf welches sich auch sein Blick richtet. Unklar bleibt, ob hier eine Fehlinterpretation des Stechers vorliegt oder aber eine beabsichtigte Änderung der Komposition, deren ikonographischer Sinn sich jedoch nicht ohne weiteres nachvollziehen läßt. Remmert erwägt, daß man Alfons durch das copernicanische System in seinen Händen bewußt als Anhänger des Heliozentrismus gestaltet haben könnte, „um die kopernikanische Gesamttendenz zu stärken und ihr zusätzliches Gewicht durch einen königlichen Kopernikaner zu verleihen.“³⁶²

Tatsächlich finden sich in van den Hoves Graphik noch weitere Hinweise auf heliozentrische Vorstellungen, wenngleich Cellarius in dem einleitenden Text keine klare Position in der Diskussion um das richtige Weltbild einnahm und vielmehr die trotz aller wissenschaftlichen Beobachtung und Beschreibung beschränkte Erkenntnis des Menschen zu bedenken gab. Ohnehin war es für Cellarius offenbar mit der Frage nach dem Geo- oder Heliozentrismus nicht getan: als Denkmöglichkeit führte er auch ein Universum an, in dessen Mitte kein Himmelskörper, sondern das göttli-

³⁶¹ Gent 2000, S. 13, 17, Anm. 35; Remmert 2005, S. 182.

³⁶² Remmert 2005, S. 182.

che Licht zu finden sei.³⁶³ Gleichwohl scheint es sich bei der Urania auf dem Titelbild der *Harmonia Macrocosmica* um eine Vertreterin des Heliozentrismus zu handeln, denn sie trägt eine Armillarsphäre mit einer strahlenden Sonne in der Mitte. Noch auffälliger ist das Schema der um die Sonne kreisenden Erde, welches zwei Putten in der oberen Bildhälfte wie eine Krone über dem Spruchband mit dem Buchtitel erheben. Ohne Zweifel geht dieses Motiv auf die sehr ähnliche Darstellung bei Lansbergens Kupfertitel zurück. Der Zusammenhang mit den *Tabulae Motuum Coelestium* wird dadurch unterstrichen, daß Lansbergen selbst mit einem langen Zeigestock auf das Modell des heliozentrischen Weltbilds weist. Gelegentlich stößt man in der Literatur auf die Deutung dieser Figur mit dem Zeigestock als Galilei.³⁶⁴ Mit Galilei besteht jedoch nur eine ungefähre Ähnlichkeit, während der Vergleich mit dem Autorenporträt auf dem Titelbild der *Tabulae Motuum Coelestium* keinen Zweifel daran läßt, daß hier Lansbergen gemeint ist.³⁶⁵

Auffallenderweise findet sich auf einer der Bildtafeln der *Harmonia Macrocosmica* eine weitere Copernicus-Darstellung, die nicht analog zu dem Titelbild gestaltet wurde, sondern die dem „Jugendbildnis“ folgt (siehe unter Kapitel 6.5.2). Dieser Fall zeigt, wie wenig festgelegt die Copernicus-Ikonographie im Bereich der naturwissenschaftlichen Illustration damals noch war, und daß durchaus nicht nur dann zu typisierten Gelehrtendarstellungen ohne jede Porträtähnlichkeit gegriffen wurde, wenn keine individualisierte Vorlage gemäß dem „Jugendbildnis“ zur Verfügung stand.

6.3.5 Johannes Stöffler als Copernicus

Daß Phantasiebildnisse, die eine zeittypische Tracht mit einem charakteristischen Attribut verbinden, den Erwartungen des Publikums entgegenkamen, belegt auch eine Gruppe von angeblichen Copernicus-Darstellungen, welche vielmehr Copernicus' Zeitgenossen Johannes Stöffler zeigen. Wie bereits angesprochen, war Stöfflers Physiognomie dank graphischer Bildnisse relativ bekannt. Entsprechend dem im Profil angelegten Autorenbildnis aus Stöfflers Ephemeriden von 1531 findet sich das Porträt des schwäbischen Mathematikers beispielsweise unter den erwähnten Astronomenbildnissen Vogtherrs (siehe Kapitel 3) wie auch in Reusners *Icones* (vgl. Abb.

³⁶³ Zu Cellarius' Haltung in der Frage nach dem Weltbild und zu seinen entsprechenden Äußerungen in der *Harmonia Macrocosmica* siehe Vermij 2002, S. 236.

³⁶⁴ So z. B. Ashworth: „Allegorical Astronomy“ 1985, S. 36.

³⁶⁵ Siehe dazu auch Remmert 2005, S. 181–182.

20).³⁶⁶ Dennoch gab der französische Kupferstecher und Verleger Baltazar Moncornet (um 1600–1668) gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts irrtümlich oder bewußt einen Kupferstich gemäß dem Stöffler-Bildnis als Copernicus-Porträt aus.³⁶⁷ Die für Gelehrtenbilder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keineswegs außergewöhnliche Bekleidung – ein Talar mit einer pelzverbrämten Kappe – mag viel zur Überzeugungskraft von Moncornets Pseudo-Copernicus beigetragen haben. Wenig vertrauenerweckend erscheint hingegen der in der Bildunterschrift genannte Vorlagenzeichner „Mittannour Chamahista“, der anderweitig nicht nachweisbar ist. Um so nachdrücklicher wird die angeblich authentische Vorlage betont, welche der berühmte Wittenberger Astronom Erasmus Reinhold (1511–1553) bereitgestellt habe: „DOMNVS NICOLAVS COPERNICVS, SACERDOS, CANONICVS || REGVLARIS, ASTRONOMORVM KORYPHÆVS; || *Ex Authentico Prototypo Erasmi Reinholdi, COPERNIC Trutinat Terræ, Lunæ que Labores, || Sidereas Monstrat Pausas, Abstrusaque Pandit. Faciebat I. Mittannour Chamahista. Moncornet Excudit*“.³⁶⁸ Während der Betrachter solchermaßen von der Echtheit der Darstellung überzeugt werden sollte, verweisen die außerhalb des Bildovals hinzugefügten Attribute – namentlich die schematische Darstellung des heliozentrischen Weltbilds sowie ein Phantasiewappen mit Jakobsstab – auf Copernicus’ Tätigkeit als Astronom wie auch auf seine spezifische Theorie des Weltenbaus. Damit stellt das von Moncornet ausgeführte Bildnis gleichsam ein zum Einzelbildnis reduziertes Pendant zu den in Tracht und Attribut ähnlichen Darstellungen auf den Titelblättern von Mulerius’ *Tabulae Frisicae*, Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium* und Cellarius’ *Atlas Coelestis* dar. Von der Beliebtheit dieses „falschen“ Porträts zeugen mehrere Kopien, die noch bis ins 19. Jahrhundert verbreitet waren (vgl. Abb. 20).³⁶⁹

³⁶⁶ Reusner: *Icones* 1587, Bl. D recto sowie in den späteren Ausgaben.

³⁶⁷ Polkowski 1873, S. V; Polkowski 1875, S. 259, S. 263, Nr. 109, S. 297; Hipler 1875, S. 106–107; Batowski 1933, S. 65–66; Zinner 1988, S. 475, Nr. IX.C; NCG IX, Porträt-Nr. P 65.

³⁶⁸ Übersetzung: „Nicolaus Copernicus, Priester, Regularkanoniker und Oberhaupt der Astronomen; nach der authentischen Vorlage von Erasmus Reinhold. Copernicus untersucht die Bewegungen von Erde und Mond, den Sternen weist er Stillstand, das Verborgene enthüllt er. Entwurf von I. Mittannour Chamahista, Kupferstich von Moncornet.“ (Übersetzung des Gedichts nach NCG IX, S. 185).

³⁶⁹ Siehe auch den Kupferstich aus Lorenzo Crasso’s *Elogii* von 1666 (Crasso 1666, S. 14. Siehe Zinner 1988, S. 475, Nr. IX.C.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 66, Abb. 28) sowie einen weiteren Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert (Polkowski 1875, S. 264, Nr. 110; Hipler 1875, S. 107, Anm. 48; Zinner 1988, S. 475, Nr. IX.C.c; NCG IX, Porträt-Nr. P 67). Für spätere Beispiele siehe Zinner 1988, S. 476.

6.4 Copernicus mit dem Tellurium (keine Porträtähnlichkeit)

6.4.1 Galileis *Dialogo* und sein Titelbild

Während es bei den nach Stöfflers Physiognomie gebildeten Copernicus-Darstellungen trotz ihrer Beliebtheit nicht zu Wechselwirkungen mit den Porträts des Astronomen gemäß dem dominierenden „Jugendbildnis“ kam, sollte eine weitere Phantasiendarstellung die Entwicklung der Copernicus-Ikonographie nachhaltig beeinflussen. Es handelt sich um das Titelbild der Erstausgabe von Galileis *Dialogo*, welche 1632 in Florenz erschien.³⁷⁰ Gewidmet war der Traktat dem dort regierenden Großherzog Ferdinando II. de' Medici (1610–1670), auf dessen Beistand gegenüber den kirchlichen Autoritäten Galilei hoffte. Prominent ist diese Widmung in dem Kupfertitel festgehalten, den der italienische Zeichner, Maler und Radierer Stefano Della Bella (1610–1664) gestaltet hat: Auf einem von zwei Putten aufgespannten und bekrönten Spruchband mit den *palle* des Medici-Wappens wird hier der *Dialogo di Galileo Galilei Linceo al ser[enissi]mo Ferd[inando] II. Gran. Duca di Toscana* angekündigt, während das eigentliche Thema dieses Dialogs erst aus der Umschreibung *Dialogo [...] sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano* auf dem typographischen Titelblatt hervorgeht. Der kundige Betrachter konnte diese Information jedoch ebenso der szenischen Darstellung unterhalb des Spruchbandes entnehmen. Dort öffnet sich als Bühne für das Geschehen ein Hafenszenario, was für Bildprogramme astronomischer Schriften nichts Außergewöhnliches ist, da die Berechnung der Gezeiten und die Navigation stets bedeutende Anwendungsgebiete der Sternkunde waren.³⁷¹ Gleichzeitig unterstützt die maritime Umgebung im Falle des *Dialogo* die Argumentation zugunsten des Heliozentrismus, da Galilei – wie er in der *Quarta Giornata* seines *Dialogo* vermittelt – Ebbe und Flut als Folgeerscheinungen und somit als Bestätigung der Erdbewegung sah. Ursprünglich hatte Galilei sogar geplant, die Gezeiten zusammen mit der Frage nach dem Weltbau im Titel aufzuführen, wenn nicht gar allein, ohne dieses verfängliche Thema.³⁷²

³⁷⁰ Galilei 1632, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 267–268, Nr. 128; Zinner 1988, S.467, Nr. VI, Abb. 60; NCG IX, Porträt-Nr. P 26; Hammond 1992, S. 78–79; Galilei 1998, Bd. II, S. 108–110; Nonnoi 2003, bes. S. 231–236 und 245–246, Abb. S. 231; Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003, bes. S. 26, Abb. 1; Remmert 2005, S. 64–68, Abb. 3.9; Ausst.-Kat. Bonn/Berlin 2005/06, S. 454, mit Abb.

³⁷¹ Einen vergleichbaren Fond, der zusätzlich mit den verschiedensten Wetterphänomenen angereichert ist, zeigt etwa das Titelbild der 1537 in Florenz verlegten *Sphera volgare* von Mauro Fiorentino (1493–1556; siehe Krifka 2000, S. 415, Abb. 8).

³⁷² Siehe Galilei 1998, Bd. II, S. 38–39 und 42.

Als Diskutanten läßt Galilei im Text drei Zeitgenossen auftreten. Der einfältige Anhänger des aristotelisch-ptolemaeischen Weltbilds trägt den sprechenden Namen „Simplicio“. Während hier eventuelle Parallelen zu realen Personen der Phantasie des Lesers anheimgestellt sind, setzte der Autor mit Simplicios vorurteilsfreien Gesprächspartnern zwei damals bereits verstorbenen Freunden ein Denkmal: Der Florentiner Filippo Salviati (1582–1614) übernimmt die Rolle von Galileis Sprachrohr und plädiert für das copernicanische Weltbild, während der venezianische Gastgeber der Runde, Giovan Francesco Sagredo (1571–1620), wie ein Moderator das Gespräch in die gewünschte Richtung lenkt.

Der literarischen Dialogform entsprechend zeigt das Titelbild eine rege Diskussion. Dabei ist die zahlenmäßige Gewichtung gegenüber dem Text umgekehrt: Das heliozentrische Weltbild kann hier nur mit einem Fürsprecher aufwarten, während das aristotelisch-ptolemaeische Weltbild von zwei Diskutanten verteidigt wird, und nicht Simplicio, Salviati und Sagredo vertreten die konträren Positionen, sondern Aristoteles und Ptolemaeus stehen als Vertreter der geozentrischen Weltsicht Copernicus als dem Repräsentanten der heliozentrischen Kosmologie gegenüber. Giancarlo Nonnoi sah in dem Kupfertitel einen Rekurs auf Raffaels *Schule von Athen* (um 1509/11) in der vatikanischen *Stanza della Segnatura*, wo das Bildmotiv des gelehrten Gesprächs in vielfacher Abwandlung vorgestellt wird. Mehr noch als kompositorische und motivische Analogien betonte Nonnoi dabei Gemeinsamkeiten des geistesgeschichtlichen Hintergrunds.³⁷³ Es besteht jedoch kein zwingender Anlaß, das vielschichtige Ideengebäude der *Schule von Athen*, das eng mit der Bildaussage der übrigen Fresken Raffaels in der *Stanza della Segnatura* verwoben ist, auf die drei diskutierenden Astronomen bei Galilei zu übertragen:³⁷⁴ Da die Gestaltung von Della Bellas Titelbild zwanglos als Paraphrase und gleichzeitig Überhöhung der im Text geschilderten Unterredung zwischen drei an Astronomie interessierten Bürgern zu erklären ist und die inhaltlichen wie formalen Parallelen zur *Schule von Athen* allgemeiner Natur sind, läßt sich hier kein direkter Bezug nachweisen.³⁷⁵ Dazu kommt, daß der wissenschaftliche Disput als Form wissenschaftlicher Texte, wie entsprechend als Titelbildmotiv

³⁷³ Nonnoi 2003, S. 232–236.

³⁷⁴ Von den zahlreichen Schriften zu Raffaels Bildprogramm in der *Stanza della Segnatura* sei an dieser Stelle nur der Aufsatz von Matthias Winner genannt, der eine eingehende Untersuchung der Ikonographie der *Schule von Athen* unter besonderer Berücksichtigung der mathematischen Wissenschaften bietet (Winner 2003).

³⁷⁵ Vgl. auch Remmert 2005, S. 64.

und Buchillustration, bereits vor Raffaels *Schule von Athen* nichts Außergewöhnliches darstellte.³⁷⁶ Ebensovienig stützen läßt sich daher die Ansicht von Lucia Tongiorgi Tomasi, daß die Disposition von des Titelbildes zum *Dialogo* auf Giorgiones *Tre Filosofi* zurückgehe.³⁷⁷

Bei der von Della Bella in Szene gesetzten Diskussion zwischen Aristoteles, Ptolemaeus und Copernicus scheint es sich auf den ersten Blick um ein gleichberechtigtes Gespräch zwischen alten, weisen Männern zu handeln. Und doch verstand es der Künstler, durch die Charakterisierung der Figuren und durch deren Interaktion subtil zum Ausdruck zu bringen, wessen Ansichten Galilei den Vorrang einräumte. Die drei von links nach rechts gemäß der chronologischen Reihenfolge ihres Wirkens als Ganzfiguren angeordneten Gelehrten sind jeweils durch eine Namensinschrift am Mantelsaum identifizierbar. So erkennt man den sichtlich gebrechlichen Aristoteles, dessen Gestalt vom linken Bildrand überschritten ist. Gekrümmt auf seinen Stock gestützt wendet sich der bärtige, bis auf die Nackenhaare glatzköpfige Greis mit der weisend erhobenen Rechten an Copernicus. Zu seinen Füßen liegen Pfeile in einem Köcher und weiter rechts ein Stein. Diese Attribute verweisen auf die nachhaltig wirksame aristotelische Theorie der natürlichen und künstlichen Bewegungen, in deren Licht eine Bewegung der Erde als physikalische Unmöglichkeit erscheinen mußte und die folgerichtig in der *Seconda Giornata* des *Dialogo* der Kritik anheimfällt. Das aristotelische Beispiel eines vertikal nach oben geschossenen Pfeiles wird dabei ebenso diskutiert wie der Stein, welcher von einem Turm oder aber von einem fahrenden Schiff herabfällt. Entsprechend mag man auch den Turm und das Schiff im Hintergrund als Anspielungen auf die Argumentationskette des *Dialogo* werten.³⁷⁸

An Aristoteles' Seite, etwas in den Hintergrund gerückt, erscheint Ptolemaeus als bärtiger Alter mit einem Turban. Ebenso wie Aristoteles ist er in einen langen, weiten Mantel gehüllt. Als Vergegenwärtigung des traditionellen geozentrischen Weltbildes präsentiert er eine Armillarsphäre. Seine tief verschatteten Augenhöhlen wurden gelegentlich als Kennzeichen von Blindheit gedeutet,³⁷⁹ allerdings handelt es sich hier

³⁷⁶ Verwiesen sei etwa auf die Diskussion zwischen einem Theologen und einem Astronomen, die der 1490 in Augsburg publizierten *Concordantia astronomie cum theologia* von Petrus de Alliaco (eigtl. Pierre d'Ailli, 1350–1420) als Holzschnitt vorangestellt ist (siehe Ausst.-Kat. Bamberg 1977, S. 33, mit Abb.).

³⁷⁷ Tongiorgi Tomasi 1986, S. 166.

³⁷⁸ Siehe Galilei 1998, Bd. II, S. 109–110.

³⁷⁹ So zuletzt Remmert 2005, S. 66.

um ein Merkmal, das auch bei Copernicus stark ausgeprägt ist und das wohl eher der künstlerischen Handschrift Della Bellas zuzurechnen ist.

Copernicus, von hellem Sonnenlicht beleuchtet, dominiert die rechte Bildhälfte. Gleich seinen antiken Gesprächspartnern wurde er als würdevoller alter Mann mit voluminösem Bart gestaltet, doch scheint er sich mit seiner kräftigen, hochaufragenden Gestalt deutlich mehr Frische bewahrt zu haben. Bekleidet ist er mit einem langen Mantel und einem Birett, einer Kopfbedeckung geistlicher Würdenträger, in der für die Zeit ab 1600 typischen viereckigen Form.³⁸⁰ In einem 1615 verfaßten Brief an die Großherzogin der Toskana, Cristina di Lorena (1565–1636), hatte Galilei nachdrücklich betont, daß Copernicus nicht nur gläubiger Katholik und Domherr, sondern sogar – was keineswegs gesichert ist – Priester gewesen sei.³⁸¹ Diesen biographischen Aspekt wollte der von katholischer Seite bedrängte Galilei durch Copernicus' Kostümierung offenbar auch hier hervorheben. Einen weiteren Hinweis auf die Vita von Copernicus liefert der Mantel, dessen halblange, pelzverbrämte Ärmel am Oberarm mittels applizierter Tressen zugeknöpft sind. Dasselbe gilt für den Halsausschnitt, der in einen eckig zugeschnittenen Pelzkragen mündet. Dabei handelt es sich nicht um ein typisches Gewand aus Copernicus' Lebenszeit, statt dessen nähert sich diese repräsentative Kleidung der im 17. Jahrhundert vor allem im nordöstlichen Europa und damit in Copernicus' Heimat verbreiteten Mode an, wie sie auch Hevelius in seinen Titelbildern anklingen ließ. Della Bellas Copernicus hält die Rechte in einem erläuternden Gestus erhoben. Mit der Linken rafft er den Stoff seines Mantels, so daß die entstehende Schüsselfalte wie ein Rahmen das Attribut in der Hand des Astronomen umspielt. Zu sehen ist hier ein Modell, das dem Betrachter das heliozentrische Weltbild auf seine wesentlichen Charakteristika reduziert vor Augen führt: Die Sonne mit ihrem Strahlenkranz wird von der Erdbahn umfassen, während die Erde wiederum im Zentrum der Mondbahn steht. Von der ikonographisch dem Geozentrismus verhafteten Armillarsphäre, wie sie Ptolemaeus präsentiert, hebt sich dieses an einem Griff befestigte Demonstrationsobjekt auf den ersten Blick ab.

Bei dem Titelbild des *Dialogo*, das im selben Jahr wie Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium* erschien, handelt es sich somit um die erste bildlich überlieferte Darstellung, in der Copernicus durch sein Attribut plakativ als *der* Vertreter des Heliozen-

³⁸⁰ Siehe Bringemeier 1974, S. 126.

³⁸¹ NCG IX, Biographie-Nr. 8, S. 38; siehe auch die ähnliche Argumentation Galileis in einem Schreiben an Piero Dini (um 1570–1625), ebd. S. 37.

trismus schlechthin auftritt und seine Thesen ohne die Vermittlung seines antiken „Vorgängers“ Aristarch gegenüber den Anhängern der geozentrischen Kosmologie verteidigt. Ebenso neuartig wie diese Rolle sind auch Gesicht und Bekleidung von Copernicus, die keinerlei Ähnlichkeit mit früheren Porträts des Gelehrten zeigen. Erwin Panofsky war der Meinung, daß Stefano Della Bella seinen Copernicus bewußt mit der Physiognomie Galileis ausgestattet habe, um die Verbindung zwischen den Thesen beider Wissenschaftler zu illustrieren.³⁸² Dieser Einschätzung widersprach bereits Edward Rosen, der die nur sehr entfernte Ähnlichkeit zwischen dem bärtigen Copernicus und seinem angeblichen Modell zu bedenken gab. Zu Recht betonte Rosen in diesem Zusammenhang, daß Della Bella das Aussehen Galileis sehr wohl kannte, wohingegen er wohl kaum etwas über das Äußere der drei Diskutanten auf dem Titelbild wußte. Außerdem, so Rosen weiter, würde der italienische Astronom eine Identifikation mit Copernicus – dessen Lehre die kurialen Autoritäten ablehnten – keineswegs gutgeheißen haben.³⁸³ Derartige Sorgen wären nicht unbegründet gewesen. Der 1632 publizierte *Dialogo* verschärfte den Konflikt mit der Kurie derart, daß Galilei vor das Inquisitionsgericht zitiert wurde. Ungeachtet der Intervention des Florentiner Großherzogs führte der Prozeß dazu, daß das Buch nicht mehr verbreitet werden durfte und Galilei seinen Thesen im Jahr 1633 abschwören mußte. Panofsky erwiderte, daß Galilei angesichts des bärtigen „Copernicus“ in der Tat eingeschritten wäre, wenn er Copernicus eben nicht ausdrücklich seine eigenen Züge habe leihen wollen. Denn Galilei sei ebensogut über die „eigentliche“ Physiognomie von Copernicus informiert gewesen wie Mathias Bernegger (1582–1640).³⁸⁴ Letzterer nämlich hatte, wovon noch ausführlicher die Rede sein wird, im Jahr 1635 Della Bellas Radierung als Titelbild für die von ihm besorgte Ausgabe des *Dialogo* adaptieren lassen, wobei der Kopf des bärtigen Copernicus dem copernicanischen „Jugendbildnis“ angeglichen wurde. Noch weiter in ihrer Deutung gingen Ottavio Besomi und Mario Helbing, die in jedem der drei diskutierenden Astronomen ein Porträt Galileis sahen. Als die Copernicus-Figur für Berneggers *Dialogo*-Ausgabe ihrer galileianischen Prägung beraubt wurde, sei daher auch bei Aristoteles und Ptolemaeus das Charakteristische von Galileis Physiognomie zugunsten einer traditionelleren Ikonographie

³⁸² Panofsky 1954, Bildunterschrift zum Titelblatt sowie bes. Panofsky 1956.

³⁸³ Rosen 1956, S. 79. Zu Galileis Physiognomie vgl. z. B. das berühmte Bildnis des Astronomen von der Hand des Justus Sustermans (1597–1681) aus dem Jahr 1636 (Florenz, Uffizien).

³⁸⁴ Panofsky 1956, S. 184.

zurückgenommen worden.³⁸⁵ Allerdings läßt sich das weniger individuelle Erscheinungsbild der antiken Astronomen auf dem Titelbild von 1635 hinlänglich durch die nüchternere Formensprache des ausführenden Künstlers erklären. Die durchgreifenden Veränderungen an der Gestalt von Copernicus wiederum ergaben sich zweifellos aus Bernegggers Wirkungsort. In seiner Heimatstadt Straßburg besaß dieser entschieden mehr Möglichkeiten als Galilei, das tradierte Erscheinungsbild von Copernicus zu studieren, und er mußte damit rechnen, daß dieses auch einigen seiner Leser präsent war. Nicht nur konnte man Copernicus in Straßburg an der astronomischen Uhr besichtigen, sondern von Straßburg aus hatte sich auch das Holzschnitt-Bildnis des Astronomen in Reusner *Icones* verbreitet. Für Italien ist hingegen vor dem Kupfertitel des *Dialogo* keine Copernicus-Darstellung nachweisbar. Dementsprechend dürften die als authentisch anerkannten Gesichtszüge gemäß dem „Jugendbildnis“ hier kaum bekannt gewesen sein, zumal bis zum Erscheinen von Bernegggers Fassung des *Dialogo* nicht einmal die astronomischen Fachpublikationen im nördlichen Europa mit einem porträthafter Copernicus-Bildnis aufwarten konnten. Sehr wahrscheinlich ist also, daß Della Bella keine Porträtähnlichkeit intendierte, nicht bei Copernicus und ebensowenig bei seinen beiden Diskussionspartnern. Vielmehr treten dem Leser mit den drei ehrwürdigen Alten aus Della Bellas Radierung Archetypen des Gelehrtenbildnisses schlechthin gegenüber,³⁸⁶ wobei die Bekleidung im Falle von Copernicus zusätzlich zu verstehen gibt, daß es sich bei ihm um einen vornehmen Kleriker handelt.

Dasselbe Streben nach einer sich selbst erklärenden Darstellung spricht aus dem gewählten Copernicus-Attribut in seiner extremen Stilisierung. Dieses aus Sonne, Mond- und Erdbahn gebildete Modell des heliozentrischen Weltbildes wird in der Literatur als „Tellurium“ bezeichnet und mit diesem Begriff gegen die komplexeren, gemäß dem Schaubild des copernicanischen Systems in *De Revolutionibus* angelegten Schemata abgesetzt, wie sie dem Astronomen auf einigen älteren Darstellungen beigegeben sind. Mit den „echten“ Tellurien – mechanischen Modellen, die das copernicanische System dreidimensional-anschaulich vor Augen führten – läßt sich das simple Gegenstück in Della Bellas Graphik nicht ohne weiteres gleichsetzen. Galilei

³⁸⁵ Galilei 1998, Bd. II, S. 108–109.

³⁸⁶ Ähnlich typisierte Köpfe und eine analoge Bekleidung findet man in vielen Darstellungen von Gelehrten aus dem 17. Jahrhundert. Als Beispiel sei der studierende Alte in einer Radierung von Jan Georg van Vliet (um 1610–nach 1635) genannt, die 1634 entstand (Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. XLI, 1992, S. 172–173, Nr. 31, mit Abb.; siehe auch Stalla 1999, S. 212, Abb. S. 213).

und Della Bella dürfte jedoch bei der Suche nach einem geeigneten Copernicus-Attribut durchaus ein derartiges Demonstrationsmodell vorgeschwebt haben. Copernicanische Tellurien wurden erstmals um 1616 in Holland bei Willem Janszoon Blaeuw als Tischtellurien hergestellt.³⁸⁷ Diese Gerätschaften kamen also in einer Zeit auf, in der Copernicus' Anhänger den Heliozentrismus zunehmend als Realität auffaßten und sich dieses Weltbild in haptisch erfahrbarer Form vergegenwärtigen wollten. Auch Galilei hatte sich wohl mit derartigen Konstruktionen befaßt. Jedenfalls äußerte er während der Verhandlung vor dem Inquisitionsgericht, daß er ein Modell zur Visualisierung der bewegten Erde hergestellt habe.³⁸⁸ Entsprechende Handplanetarien sind erstmals für das Jahr 1632 nachweisbar – zum einen, wenn man so will, in stark reduzierter Form in Della Bellas Titelbild, zum anderen ließ sich zu dieser Zeit erstmals ein Befürworter des copernicanischen Systems mit einem Tellurium als Attribut porträtieren, nämlich der mit Kepler befreundete Tübinger Professor für Astronomie, Mathematik und orientalische Sprachen, Wilhelm Schickard (1592–1635). Das vermutlich von dem Universitätsmaler Konrad Melberger angefertigte Bildnis, das sich noch heute im Besitz der Tübinger Universität befindet, zeigt den Gelehrten mit einem komplexen mechanischen Modell, bei dem sich – gemäß der Rekonstruktion Mackensens – verschiedene Konstellationen von Sonne, Erde und Mond darstellen ließen.³⁸⁹ Im Vergleich mit Schickards Tellurium wird besonders deutlich, mit welcher didaktischer Vereinfachung Della Bella bei dem Copernicus-Attribut des *Dialogo* zu Werke gegangen ist. Nicht zuletzt dank dieses prägnanten Attributs bietet das Titelbild ungeachtet der keineswegs lebensechten Gesichtszüge der Protagonisten sprechend und anschaulich einen visuellen Zugang zu den im Buch abgehandelten Themen. Dieses Konzept paßt insofern gut zu Galileis Schrift, als diese – entgegen den damals üblichen Gepflogenheiten bei theoretisch-wissenschaftlicher Literatur – nicht in lateinischer Sprache, sondern im toskanischen *volgare* abgefaßt war, und somit zumindest auf italienischsprachigem Gebiet dem gebildeten Laien ebenso wie dem lateinkundigen Akademiker offen stand.³⁹⁰ Die mit Galilei einhergehende populäre Ausstrahlung der heliozentrischen Idee, welche vordem außerhalb des Fachpu-

³⁸⁷ Mackensen 1988, S. 100, siehe auch Krifka 2000, S. 426–427.

³⁸⁸ Mackensen 1977, S. 40.

³⁸⁹ Siehe dazu Mackensen 1977, Mackensen 1978, S. 138 sowie Mackensen 1988, S. 100–106, Abb. S. 101.

³⁹⁰ Vgl. Ciardi/Tongiorgi Tomasi 1985, S. 73. Für die bedeutende Rolle von Galileis *Dialogo* für die Entwicklung wissenschaftlicher Literatur in italienischem *volgare* siehe Krefeld 1988, S. 753–754 mit weiterführenden Hinweisen sowie Marazzini 1993.

blikums trotz einiger früheren volkssprachigen Beschreibungen des Systems nur wenig zur Kenntnis genommen wurde, dürfte in der Praxis allerdings mindestens ebenso den Diskussionen im Zuge des Inquisitionsprozesses wie der tatsächlichen Lektüre von Galileis Schriften zuzurechnen sein.

6.5 Copernicus mit dem Tellurium (porträtähnlich)

6.5.1 Die erste lateinische Ausgabe von Galileis *Dialogo*

Das Titelbild von Galileis *Dialogo* diente dank seiner Anschaulichkeit als Modell für den Kupfertitel der bereits erwähnten ersten lateinischen Übersetzung der Schrift, die der Straßburger Mathematiker und Philologe Mathias Bernegger besorgte. Erst mit dieser 1635 in Straßburg gedruckten Ausgabe konnte Galileis Werk internationale Verbreitung erlangen. Den Kupfertitel gestaltete der Porträtist, Historienmaler und Kupferstecher Jacob van der Heyden (1573–1645) als seitengleiche Adaption der Radierung Della Bellas.³⁹¹ Bei dieser schematisierenden wenngleich auch klarer lesbaren Wiederholung von Della Bellas Werk ist das Rahmenmotiv leicht verändert: Man blickt nun durch einen von zwei toskanischen Säulen gestützten Bogen auf das Geschehen. Über das, was dort zu sehen ist, läßt das Schriftband mit dem Nebentitel keine Zweifel offen. Anders als bei der italienischen Erstausgabe prangt das Dialogthema „de systemate mundi“ nun in großen Lettern über dem Gespräch der drei Astronomen.³⁹² Ansonsten lassen sich nur an der Gestalt des Copernicus größere Änderungen feststellen. Dieser erscheint nahezu in derselben Pose mit weit vorgeschobener Hüfte wie bei Della Bellas Radierung und hält auch hier in seiner linken Hand das Tellurium. Letzteres ist nun bildparallel gegeben, so daß sich dem Betrachter die kreisförmige Erdbahn um die strahlende Sonne noch deutlicher präsentiert. Außerdem ist die Mondbahn nicht nur als ein die Erde umfangender Ring abgebildet, sondern van der Heyden kennzeichnete sie zusätzlich durch eine Mondsichel. Die Graphik ist also in wissenschaftlicher Sicht exakter als ihre Vorlage, wenn auch künstlerisch weniger anspruchsvoll. Ebenso bemühte man sich um Genauigkeit, was die Gesichtszüge betrifft. Nicht der bärtige Gelehrtenkopf wurde übernommen, sondern die Darstellung folgt dem Typus des copernicanischen „Jugendbildnisses“. Das

³⁹¹ Galilei 1635, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 129; Hippler 1875, S. 97, Anm. 40; Batowski 1933, S. 52–55, Abb. 11; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 151–152, Abb. 18; Zinner 1988, S. 467, Nr. VI.A; NCG IX, Porträt-Nr. P 27; Nonnoi 2003, S. 236–238, 246, Abb. S. 237; Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003, S. 28–29; Remmert 2005, S. 68, Abb. 3.6.

³⁹² Vgl. Galilei 1998, Bd. II, S. 962, Anm. 75.

Tellurium, das als Attribut völlig unabhängig von der herkömmlichen Copernicus-Ikonographie aufgekommen war, findet sich hier erstmals in der Kombination mit den als authentisch anerkannten Gesichtszügen. Der für das copernicanische „Jugendbildnis“ typische Blick des Dargestellten in Richtung des Betrachters führt dazu, daß Copernicus – anders als bei Della Bellas Radierung – den Leser gleichsam direkt anspricht und ihn somit in den Dialog einbezieht. Fast scheint es, als würde er weniger seine antiken Kollegen zu überzeugen versuchen, als vielmehr sein Gegenüber aus Fleisch und Blut.

Für die Kleidung des Copernicus läßt sich kein unmittelbares Vorbild finden. Er trägt einen langen, pelzgefütterten Mantel mit einem breiten, die Schultern ganz bedeckenden Pelzkragen sowie pelzverbrämten Halbärmeln. Die auffälligen Verschlußbänder, wie man sie von der Radierung Della Bellas her kennt, fehlen. Pierre Gassendi, der diese Bekleidung für das Porträt in seiner noch näher zu behandelnden Copernicus-Biographie von 1654 übernahm, behauptete im Rahmen der Erläuterungen zu dem Bildnis, daß nach Auskunft des französischen Astronomen Ismael Boulliau (1605–1694) Copernicus auch auf dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr mit einem derartigen Pelzkragen angetan gewesen sei. Entsprechend habe Bernegger Copernicus auf dem Titelbild seiner Galilei-Ausgabe darstellen wollen. Darüber hinaus erwähnt Gassendi ein nicht näher charakterisiertes Copernicus-Porträt, das Bernegger „vor etwa 30 Jahren“ aus Preußen besorgt habe:

NVNC, cùm de eius facie, corporisque habitu superesset quidpiam dicendum; nihil tamen licet iam nobis aliud, quàm exhibere ipsius effigiem, cuiusmodi expressa habetur inter virorum illustrium, quæ apud Boissardum sunt cælatæ, icones. Curavi solùm ipsi appingi diploidem pelliceam, qualem se obseruasse Bullialdus noster memorauit in ea effigie, quæ Argentorati visitur, qua Ecclesiæ parte celebre horologium machinale exstat, qualemque eximius Berneggerus, qui ante annos plus minus triginta aduehi ex Prussia effigiem procurauerat, representari voluit in fronte Galileanorum Dialogorum, cùm illos, postquàm latinitate donauit, primùm edidit.³⁹³

³⁹³ Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654, S. 37; NCG IX, Biographie-Nr. 14, S. 97. Übersetzung nach NCG IX, S. 136: „Nun, da noch etwas über sein Gesicht und seine körperliche Gestalt zu sagen wäre, bleibt uns gleichwohl nichts anderes übrig, als sein Antlitz so wiederzugeben, wie man es unter den in Kupfer gestochenen Bildnissen berühmter Männer bei Boissard dargestellt findet. Ich habe ihm lediglich einen pelzverbrämten Überrock von der Art hinzumalen lassen, wie ihn unser Bullialdus seinem Bericht nach auf dem Bild erblickt hat, das man in Straßburg sehen kann, und zwar in der Kirche auf der berühmten mechanischen Uhr, jenem Bild, das der vortreffliche Bernegger, der vor rund 30 Jahren ein Portrait aus Preußen herbeischaffen ließ, auf dem Titelblatt der Galileischen Dialoge wiedergegeben haben wollte, als er jene erstmals veröffentlichte, nachdem er sie ins Lateinische übersetzt hatte.“

Es finden sich jedoch keine weiteren Spuren eines durch Bernegger herbeigeschafften Bildes, und auch die angebliche Äußerung Boulliaus ist nicht nachweisbar. Mit Copernicus' Kleidung auf dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr besteht nur sehr entfernte Ähnlichkeit, denn auf Berneggers Galilei-Ausgabe erscheint Copernicus mit einem deutlich repräsentativeren Kleidungsstück. Angesichts der überlieferten Darstellungen der Münsteruhr aus dem 17. Jahrhundert besteht kein Anlaß zu der Annahme, daß das Bildnis an der Straßburger Uhr zu Boulliaus Zeiten tatsächlich einen derartigen Anblick geboten habe.³⁹⁴ Gassendis Zeugnis zeigt einerseits, welche hohe Wertschätzung sich Stimmers Copernicus-Porträt an der Straßburger Uhr seinerzeit erfreute, und wie wenig andererseits über das konkrete Aussehen dieses Gemäldes bekannt war. Noch 1724 übernahm Georg Petrus Schultz unkommentiert Gassendis Angaben bzw. veränderte den Text dahingehend, daß nicht das Gemälde an der Münsteruhr, sondern vielmehr das angeblich von Bernegger aus Preußen geholte Bildnis als unmittelbare Vorlage für die Copernicus-Darstellung auf dem Titelbild von Galileis *Dialogus de systemate mundi* gedient habe.³⁹⁵ Auf welcher Grundlage Bernegger oder der ausführende Künstler letztendlich Copernicus' Tracht festgelegt haben, liegt im Dunkeln. Es könnte sich hier um eine freie Erfindung handeln³⁹⁶, oder aber – was wahrscheinlicher ist – um eine vereinfachende Übernahme von Della Bellas Radierung, wobei gleichzeitig Details zurückgenommen wurden, die der aktuellen Mode und regionalen Vorlieben geschuldet sind.

Nach dem Erscheinen von Berneggers lateinischer Galilei-Ausgabe fehlte das Tellurium nur noch selten, wenn es galt, der Diskussion um den Weltbau bildlichen Ausdruck zu verleihen. Diese Diskussion entwickelte sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmend zugunsten des heliozentrischen Weltbildes. Das auf 1700 datierte Titelbild der Leidener Ausgabe von Galileis Dialog blieb davon nicht unberührt.³⁹⁷ Dem ausführenden Künstler, Joseph Mulder (1659/60–1718), diente der Kupfertitel von Berneggers Fassung als Vorlage, die er jedoch sowohl dem herrschenden Zeitgeschmack als auch der nunmehr breiteren Anerkennung des coperni-

³⁹⁴ Vgl. Anm. 91.

³⁹⁵ Schultz 1724, S. 45; NCG IX, Biographie-Nr. 28, S. 231.

³⁹⁶ In diesem Sinne Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 152.

³⁹⁷ Galilei 1699, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 268, Nr. 131; Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.A.e–VI.A.f (offenbar aufgrund der vom Druckvermerk abweichenden Datierung auf dem Kupfertitel führte Zinner die Graphik fälschlicherweise unter zwei getrennten Katalognummern auf); NCG IX, Porträt-Nr. P 29; Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003, S. 28, Abb. 4. Remmert 2005, S. 68, Abb. 3.10.

canischen Weltbilds anpaßte: Vor einer Hafenkulisse, die mit mächtigen Säulen und einer angedeuteten Bogenstellung repräsentativ gestaltet ist, sind wiederum Aristoteles, Ptolemaeus und Copernicus im Disput dargestellt. Die drei Astronomen erscheinen in ähnlichem Habitus, wie auf der Vorlage. Aristoteles – offenbar noch gebrechlicher als auf den früheren Titelbildern – hat sich auf einem prächtig verzierten Hocker niedergelassen und stützt sich zusätzlich auf der Sitzfläche ab. Hinter ihm steht Ptolemaeus mit einer Armillarsphäre. Gegenüber den beiden antiken Astronomen ist Copernicus nun deutlicher abgesetzt als noch bei Berneggers Galilei-Ausgabe. Er wendet den Körper im Profil nach links seinen Gesprächspartnern zu, ohne daß es Überschneidungen zwischen ihm und den anderen Figuren gäbe; den sitzenden Aristoteles übertrifft er als stehende Figur bei weitem an Größe, und sein hell erleuchtetes Gesicht hebt sich gegen die Architektur im Mittelgrund ab, während die verschattete Gestalt des Ptolemaeus optisch nahezu mit der Säulenreihe verschmilzt, welche die drei Figuren von der Hafenkulisse trennt. Sein Tellurium hält Copernicus nun in die Höhe, so daß es gegen den freien Himmel gesetzt ist und außerdem über die Armillarsphäre von Ptolemaeus hinausragt. Die argumentierend vor dem Tellurium erhobene freie Hand von Copernicus betont dieses Attribut zusätzlich.

6.5.2 Die ikonographische Nachfolge der ersten lateinischen Galilei-Ausgabe

Das Titelbild von Galileis 1635 in Straßburg publiziertem *Dialogus de systemate mundi* diente nicht nur als Ausgangspunkt für die Ausschmückung späterer Galilei-Ausgaben.³⁹⁸ Schon bald ließen auch andere, dem heliozentrischen Weltbild gegenüber aufgeschlossene Autoren ihre Schriften mit bildlichen Anspielungen auf diese Graphik versehen. Ein frühes Beispiel dafür stellt der Kupfertitel zu dem 1640 in London gedruckten *Discourse concerning a new world & Another Planet* von John Wilkins (1614–1672) dar.³⁹⁹ Auch ein Gutteil der Argumente zugunsten des Heliozentrismus, die der naturwissenschaftlich interessierte Theologe Wilkins in seinem trotz des liberalen wissenschaftlichen Klimas in England anonym publizierten *Discourse* aufführt, ist Galilei geschuldet. Mit dessen *Dialogo* hat Wilkins' *Discourse* darüber hinaus die

³⁹⁸ So die Lyoner Ausgabe von 1641 (siehe Remmert 2005, S. 68) sowie die Londoner Ausgabe von 1663 (Galilei 1663, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 268, Nr. 130; Zinner 1988 S. 467 unter Nr. VI.A, dort irrtümlich als identisch mit der von Bernegger übersetzten Ausgabe verzeichnet; NCG IX, Porträt-Nr. P 28; Remmert 2005, S. 68).

³⁹⁹ Wilkins 1640, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 268–269, Nr. 132; Zinner 1988, S. 467, Nr. VI.A.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 30; Nonnoi 2003, S. 238–244, 246, Abb. S. 241; Remmert 2005, S. 58–63, 144, 182, Abb. 3.5.

Zielgruppe gemein: Nicht nur Fachgelehrte sollten die Schrift rezipieren, sondern der in Oxford und London tätige Gelehrte sprach gleichermaßen interessierte Laien an. Darüber hinaus wandte er sich entschieden gegen eine Behinderung der Wissenschaften durch religiöse Engstirnigkeit, was der Rezeption und breiteren Akzeptanz des Heliozentrismus weiter zugute kam. Von Wilkins' Erfolg zeugen die verschiedenen Neuausgaben und Übersetzungen des *Discourse* und weiterer einschlägiger Schriften des Autors, der weit mehr als Multiplikator denn selbst als Forscher wirkte.⁴⁰⁰ Diese Publikationen, die neben dem Heliozentrismus auch die als Thema immer beliebter werdende Pluralität der Welten propagierten und der Frage nach Lebensformen auf dem Mond nachgingen, machten Wilkins in England in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum erfolgreichsten Verteidiger der copernicanischen Lehre.⁴⁰¹

In dem von dem Kupferstecher William Marshall (nachweisbar 1617–1650) signierten Titelbild des *Discourse* sind, durch Namensbeischriften gekennzeichnet, außer Galilei noch Copernicus und Kepler versammelt. Es handelt sich um die drei Autoren, auf die sich Wilkins in dieser Schrift hauptsächlich beruft. Auf einer Schautafel in ihrer Mitte entrollt sich der Buchtitel, wobei der mit Bäumen gesprenkelte Fond der Tafel gleichzeitig suggeriert, daß die angekündigte *new world* eine dem Leben zuträgliche Atmosphäre besitze. Copernicus, der links im Vordergrund steht, erscheint fast wie das Spiegelbild zu seinem Gegenstück bei Berneggers Galilei-Ausgabe. In der Rechten hält er ein Tellurium, mit der Linken jedoch weist er zum Himmel, wo ein weiteres, detaillierter ausgearbeitetes und leicht variiertes Schema seines Weltbilds zu sehen ist.⁴⁰² Ihm sind die Worte „*Quid si sic?*“ in den Mund gelegt, also die Frage, die Tycho Brahe auf dem Titelbild der *Tabulae Rudolphinae* mit Verweis auf das tychonische System an Copernicus gerichtet hatte. Dieses ikonographische Programm parodierend wendet sich Copernicus nun nicht etwa den antiken, wenn nicht gar antiquierten Gegnern seines Weltbilds zu. Statt dessen stehen ihm die beiden Astronomen aus jüngerer Zeit gegenüber, die mit ihren Forschungen entscheidend dazu beigetragen haben, die Thesen des seiner Zeit vorausdenkenden Copernicus auf eine solide Grundlage zu stellen – und die nun ihrerseits geistig zu neuen Welten aufbrechen. Galilei präsentiert in seiner Rechten das Fernrohr, dessen Erfin-

⁴⁰⁰ Beispielsweise erschien 1656 in Rouen eine französische Ausgabe des *Discourse* unter dem Titel *Le monde dans la lune*, deren Kupfertitel denjenigen der Originalausgabe vergrößernd kopiert (siehe Remmert 2005, S. 60 und 63, Abb. 3.7).

⁴⁰¹ Zu Wilkins Leben und Wirken siehe bes. Shapiro 1969.

⁴⁰² Dazu Nonnoi 2003, S. 243.

dung 30 Jahre vor dem Druck von Wilkins Buch zukunftsweisende Beobachtungen ermöglicht hatte, und er verweist gleichzeitig auf einen aufsteigenden Adler. Mit den Worten „*Hic ejus oculi*“ preist der die „Adleraugen“, die dem Menschen dank der technischen Neuerung gegeben sind. Kepler indessen, der hinter Galilei steht, betrachtet über dessen Schulter hinweg das Fernrohr und träumt davon, sich gleich dem Adler in die Lüfte zu erheben („*Vtinam et alæ*“) – ein Wunsch Keplers, dem sich der intensiv mit der Möglichkeit extraterrestrischen Lebens befaßte Wilkins zweifellos verbunden fühlte.⁴⁰³ Besonders hervorgehoben ist dennoch auch hier Copernicus, der nun in zeitlicher wie räumlicher Umkehrung gegenüber dem Titelbild zu Galileis Dialog nicht mehr den Endpunkt, sondern vielmehr den Anfang der Entwicklung verkörpert, ein Punkt, den bereits Nonnoi berechtigterweise betonte.⁴⁰⁴

Seine hervorgehobene Stellung behielt Copernicus auch auf dem Kupfertitel der *Geographia Generalis* von Bernhardus Varenius (1621/22–1650), dessen Ikonographie Anspielungen auf das Titelbild zu Wilkins' Schrift wie auch auf dasjenige zu Berneggers Galilei-Ausgabe enthält. Der Kupferstich, der dieses mehrfach wiederaufgelegte und in mehrere Sprachen übersetzte Hauptwerk des bedeutenden Geographen einleitet, erschien erstmals mit der Ausgabe von 1650.⁴⁰⁵ Am Meeresufer sitzen Copernicus und Tycho Brahe sowie Ptolemaeus einander gegenüber. Im Vordergrund sind zwischen Muschelschalen verschiedene astronomische Gerätschaften über den Boden verteilt. Copernicus, links im Vordergrund, hält in seiner Rechten ein Tellurium und weist mit der erhobenen Linken auf das von Putten getragene Spruchband mit dem Buchtitel. Physiognomie, Frisur und Bekleidung orientieren sich an dem Muster, wie es in Berneggers Druck vorgegeben ist. Lächelnd blickt Copernicus dem Leser entgegen, während Brahe und Ptolemaeus in der rechten Bildhälfte in eine Diskussion vertieft zu sein scheinen. Sowohl Aristoteles als auch Brahe sind nicht Berneggers Titelbild entlehnt, sondern sie erinnern ihrem Habitus nach an ihre Pendants im Kupfertitel zu Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium*. Um die orientalisierende Wirkung zu verstärken, wurde Ptolemaeus' Tracht durch applizierte Bänder und Knöpfe angereichert. Wie schon bei Lansbergen ist die Sonne im Hintergrund dem Vertreter des Heliozentrismus zugeordnet, wobei es sich nicht mehr um Aristarch handelt,

⁴⁰³ Siehe dazu Shapiro 1969, S. 39–42.

⁴⁰⁴ Nonnoi 2003, S. 242.

⁴⁰⁵ Varenius 1650, Kupfertitel. Polkowski 1875, S. 269, Nr. 133–134; Zinner 1988, S. 467, Nr. VI.A.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 31; Remmert 2005, S. 70, Abb. 3.12.

sondern um Copernicus selbst. Die Mondsichel wiederum steht hinter einem Verfechter des geozentrischen Weltbildes am Himmel, in diesem Fall hinter Ptolemaeus.

Ohne Berücksichtigung der ikonographischen Tradition hinter diesem Stich lehnte Lange die Identifikation der Protagonisten als Copernicus, Brahe und Ptolemaeus ab, „da das Werk weder eine Astronomie ist, noch sich etwa wesentlich mit den drei Genannten befaßt.“ Die Deutung der Gestalt mit Tellurium als „Akademiker [...], der hier den Kurs eines Seglers im Bildhintergrunde mit Hilfe eines Buches und nautischer Instrumente erklärt“ ist aber keine befriedigende Alternative, schon gar nicht die kryptische Formulierung, der junge Mann dürfe „aller Wahrscheinlichkeit nach Varenius selbst darstellen sollen oder überhaupt tatsächlich darstellen.“⁴⁰⁶ Ebenso wenig überzeugen kann die Deutung der beiden rechts gegenüber sitzenden Personen als „Notabeln aus Verwaltung oder Wirtschaft der Zeit“, namentlich „die beiden derzeitigen Regierenden Bürgermeister von Amsterdam, die auch die *Appellatio Dedicatoria* einleitend anführt, nämlich Klaes Corver und Ridder Dr. Cocq.“⁴⁰⁷ Bereits angesichts der Bekleidung der Dargestellten, die am Körper einer Person des 17. Jahrhunderts allenfalls in einem der damals so beliebten Kostümporträts zu denken wäre, verbietet sich Langes Deutungsvorschlag. Gegen eine solche Interpretation, welche die Darstellung sehr eng an eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Entstehungsort binden würde, spricht auch, daß in Neuabdrucken und Nachschöpfungen in dieser Hinsicht keine der Personen verändert wurde.⁴⁰⁸ Ein Beispiel ist die sogenannte „Jenenser Newton-Ausgabe“. Der von Newton verbesserten und erweiterten Neuausgabe von Varenius' *Geographia Generalis* wurde eine sehr schematische, jedoch motivisch weitestgehend getreue Kopie nach dem Kupfertitel der früheren Auflagen vorangestellt.⁴⁰⁹ Auch die russische Ausgabe von 1718 enthält eine vergrößerte Kopie gemäß dem Kupfertitel des Drucks von 1650.⁴¹⁰ Zwar spielen Copernicus, Brahe und Ptolemaeus in Varenius' Schrift tatsächlich keine tragende Rolle, gleichwohl behandelt der Autor durchaus Fragen der Astronomie und setzt sich dabei mit Copernicus auseinander. Die Vorstellung einer bewegten Erde hielt Varenius für zumindest ebenso denkbar wie das tradierte geozentrische Weltbild.⁴¹¹ Vor die-

⁴⁰⁶ Lange 1961, S. 10.

⁴⁰⁷ Lange 1961, S. 10.

⁴⁰⁸ Die Platte wurde mit leichten Veränderungen erneut verwendet für Varenius 1664 und Varenius 1671 (siehe unter NCG IX, Porträt-Nr. P 31).

⁴⁰⁹ Varenius 1693, Kupfertitel. NCG IX, Porträt-Nr. P 32.

⁴¹⁰ Siehe Lebedev 1950, S. 353 ff., Abb. S. 353.

⁴¹¹ Einen Überblick zum Œuvre von Varenius bietet Schmithüsen 1970, S. 117–127, hier bes. S. 123–124.

sem Hintergrund erscheint das Auftreten von Copernicus und den anderen Astronomen auf dem Titelbild keineswegs abwegig.

Bei den bisher angesprochenen Darstellungen in der Tradition von Berneggerts Galilei-Ausgabe standen Copernicus als Befürworter des heliozentrischen Weltbildes stets zwei Astronomen gegenüber – seien es Vertreter anderer Weltbilder oder aber, wie in einem Fall, Anhänger von Copernicus. Bei dem anonymen Titelbild zu den *Uraniae Libri IV* des Mathematikers Martin Erik Gestrin (1594–1648), die 1647 in Uppsala erschienen, reduziert sich das Bildprogramm auf nur zwei Astronomen: Copernicus und Ptolemaeus.⁴¹² Der unmittelbare Konflikt zwischen dem copernicanischen und dem ptolemaeischen Weltbild, welcher heute gerne vereinfachend als Ausgangspunkt der „copernicanischen Revolution“ angesprochen wird, scheint in diesem äußerst seltenen Werk des zum Heliozentrismus tendierenden Gestrin zum ersten Mal seinen bildlichen Ausdruck gefunden zu haben. Allerdings teilt sich in der künstlerisch sehr bescheidenen Graphik kaum etwas von der Kontroverse mit, so starr und beinahe beziehungslos stehen die beiden Protagonisten zwischen den rahmenden Säulen

Sehr viel plastischer und freier gegenüber Berneggerts Vorlage ist dieser Konflikt bei dem von Jacob van Meurs (1619/20–um 1680) signierten Kupfertitel zu Johannes Herbinus' (um 1630–1679) *De Solis vel Telluris motu* illustriert, einer Schrift, die 1655 in Utrecht erschien.⁴¹³ Flankiert von Ptolemaeus und Copernicus thront Eusebia, die Personifikation der Frömmigkeit, unter dem von Putten entrollten Spruchband mit dem Titel des Buches. An ihren Sitz sind dicke Folianten gelehnt. In der Rechten erhebt sie eine Armillarsphäre, in der Linken ein Tellurium, welchem sie ihr Gesicht zuwendet. Diese astronomischen Modelle werden gleichzeitig von jeweils einem Astronomen gehalten. Am linken Bildrand steht Ptolemaeus, der nach der Armillarsphäre greift, während rechts gegenüber Copernicus den Stiel des Telluriums umfaßt. Copernicus, der dem Betrachter fast frontal gegenübersteht, hat seine Linke in einem erläuternd weisenden Gestus erhoben. Beide Astronomen entsprechen weitgehend ihren Gegenstücken auf dem Kupfertitel der Galilei-Ausgabe von Bernegger, worauf außerdem das rechts im Hintergrund erkennbare Segelschiff anspielt. Anders als bei dieser Vorlage handelt es sich aber nicht um eine Diskussion zwischen

⁴¹² Siehe Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003, S. 28 und Remmert 2005, S. 68–70, Abb. 3.11 (mit weiterführenden Hinweisen).

⁴¹³ Herbinus 1655, Kupfertitel. Zinner 1988, S. 467, Nr. VI.A.c; NCG IX, Porträt-Nr. P 33, Abb. 15; Remmert 2005, S. 70–72, Abb. 3.13.

irdischen Wissenschaftlern, sondern eine übergeordnete Instanz in Gestalt der Eusebia fungiert als „Schiedsrichterin“. Zu einem eindeutigen Urteil gelangt sie jedoch nicht. Zwar wendet sie dem copernicanischen System ihr Gesicht zu, und auch ihre Sitzhaltung ist auf Copernicus ausgerichtet. Im übrigen aber hält sie die konkurrierenden Modelle wie gleichberechtigt in die Höhe und kann auch nicht nach Belieben mit ihnen verfahren, da die Astronomen „ihr“ Modell ebenfalls fest umklammert halten. So illustriert der Kupferstich das Dilemma, dem sich Herbinus – selbst ein studierter protestantischer Theologe – gegenüber sah: In seiner Schrift versuchte der aus Schlesien gebürtige Autor, durch eingehende Bibelexegese zu einer verbindlichen Wertung des copernicanischen Systems zu gelangen. Aus theologischen Erwägungen sah er sich gezwungen, dem copernicanischen System seine Zustimmung zu versagen. Letztendlich aber vertrat er die Meinung, daß sowohl die Theologie als auch die Naturwissenschaften noch dazulernen müßten, bevor ein sicheres Urteil in dieser Frage möglich sei. Einstweilen taue die Theologie nicht als unfehlbare Instanz für naturwissenschaftliche Fragestellungen, wie man ebenso die Theologie nicht nach naturwissenschaftlichen Maximen bewerten könne.⁴¹⁴ Herbinus’ Hoffnung, daß dem Menschen nach dem Willen Gottes tieferes Verständnis zuteil werde, ist in dem Kupfertitel deutlich festgehalten: Zu diesem christlich geprägten Bildprogramm gehört auch der hochaufragende Altar, der die Figuren hinterfängt. Ein Engel schwebt herab und löst eine der beiden Schließen an der Heiligen Schrift, die auf dem Altar liegt. Dabei zitiert er aus Jesaja XLVIII, 17 („*Ego Dominus [Deus tuus] docens [te] utilia.*“)⁴¹⁵ und verweist somit auf den göttlichen Ursprung allen Fortschritts auf Erden.

Auch wenn Copernicus im Falle von Herbinus’ *De Solis vel Telluris motu* nicht zum Sieger in der Frage nach dem richtigen Weltbild gekürt wurde, so zeigt doch die bisherige Übersicht über die Bebilderung astronomischer Schriften aus dem 17. Jahrhundert mit Copernicus-Darstellungen eine deutliche Tendenz: Seine Person gewinnt in den Illustrationen an Gewicht, er wird immer deutlicher als Schöpfer des heliozentrischen Weltbilds charakterisiert und gegenüber den Vertretern anderer Weltbilder hervorgehoben, zumindest aber tritt er seinen Konkurrenten wie bei Herbinus als ebenbürtiger Diskussionspartner gegenüber. Ausgestattet mit dem Tellurium konnte sich Copernicus’ Gestalt rasch als griffiges Symbol für das heliozentrische Weltbild etablieren. Aristarch, den man zum antiken „Vorgänger“ des Copernicus stilisiert hatte,

⁴¹⁴ Zu Herbinus’ Haltung gegenüber der copernicanischen Lehre siehe Vermij 2002, S. 267–269.

⁴¹⁵ Übersetzung sinngemäß: „Ich bin der Herr [Dein Gott], der [Dich] lehrt, was von Nutzen ist.“

um das heliozentrische System in der antiken Tradition zu verankern, mußte somit aus der Ikonographie weichen. Eine Ausnahme bildet eine Kupferstich-Tafel der erstmals 1660 publizierten *Harmonia Macrocosmica* des Andreas Cellarius, von deren Titelbild bereits die Rede war.⁴¹⁶ Die fragliche Doppelseite zeigt eine schematische Wiedergabe des copernicanischen Systems. Die beiden unteren Zwickel sind mit jeweils einer sitzenden Gestalt geschmückt. Rechts erkennt man Copernicus, der mit einem Zirkel an einem Globus mißt. Als Vorlage diente offenbar eine Darstellung in der Tradition des Titelbildes von Bernegggers Galilei-Ausgabe. Sein Tellurium hat Copernicus gegen ein aufgeschlagenes Buch zu seinen Füßen gelehnt, wo zusätzlich Bücher und eine Armillarsphäre von der naturwissenschaftlichen Gelehrsamkeit des Dargestellten künden. Fast spiegelbildlich zu Copernicus sitzt links ein bärtiger Astronom mit Turban, dem als Attribute unter anderem ein Zirkel, ein Himmelsglobus und Bücher beigegeben sind. Es dürfte sich um Aristarch handeln, dem wohl in erster Linie aus Symmetriegründen die Ehre zuteil wurde, den zweiten Zwickel auszufüllen.

6.5.3 Das Bildnis in Gassendis Copernicus-Biographie und seine Nachfolge

Als Einzelfigur mit dem Tellurium als Attribut trat Copernicus erstmals in einem Kupferstich von 1654 in Erscheinung (siehe Abb. 11).⁴¹⁷ Dieses Bildnis diente als Frontispiz für die von Pierre Gassendi parallel in Paris und Den Haag publizierte Copernicus-Biographie. Ausführender Künstler war der Kupferstecher Jacob van Meurs, der auch den Kupfertitel für Herbinus' *De Solis vel Telluris motu* signierte. In einem ovalen Rahmen ist Copernicus hinter einem Parapetto stehend als Halbfigur dargestellt. Der Blick des leicht nach rechts gewendeten Astronomen richtet sich geradeaus auf den Betrachter. Copernicus' rechte Hand ist auf Brusthöhe erhoben und hält – schräg nach rechts oben weisend – ein Tellurium mit einer großen, lächelnden Sonne im Zentrum. Die linke Hand ruht auf dem Parapetto. Sowohl die Gesichtszüge und die Frisur als auch das Rahmenmotiv des Stiches erinnern an das oft kopierte Copernicus-Porträt in Boissards Sammlung von Bildnissen und Kurzbiographien, den *Icones*. Von dort sind auch die Beischriften übernommen. Die Be-

⁴¹⁶ Cellarius 1660, Bl. F2 recto–H1 verso. Polkowski 1875, S. 273–274, Nr. 139–140; Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.A.d; NCG IX, Porträt-Nr. P 34 (zu den späteren Nachdrucken des Werks ebd.).

⁴¹⁷ Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654, Frontispiz. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Bd. XIV, 1957, S. 21, Jacob van Meurs, Nr. 6. Polkowski 1873, Taf. VI unten links, Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 240–241, Nr. 15–16, S. 295, Nr. 318; Hipler 1875, S. 97, 103–104; Batowski 1933, S. 52–55, Abb. 12; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 151–152, Abb. 17; Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.B; NCG IX, Porträt-Nr. P 35, Abb. 16 (siehe auch ebd. Biographie-Nr. 14).

kleidung hingegen – ein Mantel mit breitem Pelzkragen – geht auf die Copernicus-Darstellung auf dem Titelbild der Galilei-Ausgabe Bernegggers zurück. Auch das Tellurium in der Hand des Astronomen läßt sich auf diesen Druck zurückführen. Bei der Version in Gassendis Copernicus-Biographie fehlt diesem Attribut allerdings die schematische Darstellung des Mondes auf dessen Umlaufbahn.

Gassendi selbst gab im Rahmen seiner Copernicus-Biographie die beiden genannten Vorlagen an (siehe das Zitat in Kapitel 6.5.1). Was die Gesichtszüge betrifft, so berief er sich auf das Bildnis in Boissards *Icones*. Für die Kleidung des Astronomen hingegen habe er den Kupfertitel von Bernegggers Druck herangezogen. Dem Leser gegenüber legitimierte er seine Wahl durch eine angeblich von dem französischen Astronom Ismael Boulliau kolportierte Entsprechung mit dem Gewand des Copernicus auf dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr, welches auch Bernegger sich zum Vorbild gewählt habe. Daß diese Angaben sich nicht bestätigen lassen, wurde bereits angesprochen. Der Hauptgrund für die von Gassendi gewählte Ikonographie dürfte ohnehin nicht in vermeintlichen Übereinstimmungen mit dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr zu suchen sein. Das weitverbreitete Brustbild mit dem Maiglöckchen aus Boissards *Icones* mochte gleich dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr und verwandten Copernicus-Darstellungen, wie man sie in den bisherigen Lebensbeschreibungen des Astronomen finden konnte, als authentisch gelten, der zunehmenden Rezeption und Anerkennung von Copernicus' Thesen wurde es aber keineswegs gerecht. Anders als die meisten früheren Copernicus-Biographen war Gassendi auch selbst ein überzeugter Anhänger des heliozentrischen Systems und er räumte diesem Thema in der Lebensbeschreibung des Astronomen breiten Raum ein.

Mit dem Bildnis, das Gassendi seiner Copernicus-Biographie voranstellen ließ, gelang eine überzeugende Synthese aus der tradierten Physiognomie des Astronomen mit den neueren, Gassendi als Astronom wohlbekannten Bilderfindungen in astronomisch-mathematischen Werken, die das Maiglöckchen durch einen anschaulichen Verweis auf das heliozentrische System ersetzten und gleichzeitig den Astronom durch eine repräsentativere Bekleidung auszeichneten. Während Copernicus dort stets in einem szenischen Zusammenhang mit anderen Astronomen gezeigt wurde, stellte van Meurs Copernicus in denkmalhafter Isolierung als Halbfigur dar, wie vor dem bereits Copernicus-Darstellungen mit dem Maiglöckchen, an die sich das Bildnis formal anlehnt. Die von Boissards *Icones* übernommene Bildunterschrift des Copernicus-Porträts, worin lapidar die Quintessenz des heliozentrischen Weltbildes vorge-

stellt wird („*Non docet instabiles Copernicus aetheris orbes, || Sed terræ instabiles arguit ille vi-
ces.*“, siehe unter Kapitel 4.4.2), paßt erst jetzt tatsächlich zu dem beigefügten Bildnis. Durch den historisch zweifelhaften Verweis auf angebliche Analogien zu dem Bildnis an der Straßburger Münsteruhr gelang es Gassendi, der noch recht jungen Ikonographie die Aura des Althergebrachten und Authentischen zu verleihen, obwohl er bezüglich des seiner Schrift beigefügten Bildnisses selbst zugab:

Nescio verò an sperandum sit, vt similis quoque sit illi, quàm pinxisse olim sua
ipse manu dicitur, & qua donatus Tycho ipsam in Musæo Vraniburgico
collocavit [...].⁴¹⁸

Dessenungeachtet sollte das bei Gassendi kompilierte Darstellungsschema die Beliebtheit der Vorbilder, aus denen heraus es entstanden war, bei weitem übertreffen. Die Verbreitung dieses Porträts wurde dadurch begünstigt, daß es sich bei Gassendis Copernicus-Biographie um die erste ausführliche, in gedruckter Form zugängliche Lebensbeschreibung des Astronomen handelte. Dank des gestiegenen Interesses an Copernicus fand die Biographie zahlreiche Leser, wie die bereits ein Jahr nach der Erstausgabe notwendig gewordene zweite Auflage belegt.⁴¹⁹ Das Halbfigurenbild mit dem Tellurium, das sich zum klassischen Copernicus-Porträtschema schlechthin entwickeln sollte, wurde zuerst in Paris aufgenommen,⁴²⁰ verbreitete sich aber rasch über die Grenzen Frankreichs hinaus und gelangte so auch in Copernicus' Heimat.

⁴¹⁸ Gassendi: „*Nicolai Copernici vita*“ 1654, S. 37; NCG IX, Biographie-Nr. 14, S. 97. Übersetzung nach NCG IX, S. 137: „Ich weiß allerdings nicht, ob man hoffen darf, daß es auch jenem Bild ähnlich ist, das er einst mit eigener Hand von sich gemalt haben soll und das Tycho, nachdem er es geschenkt bekommen hatte, in seinem Studierzimmer in Uraniborg aufgestellt [...] hat.“

⁴¹⁹ Gassendi 1655, das Copernicus-Porträt ebd. vor S. 289.

⁴²⁰ So um 1680/90 von dem Pariser Kupferstecher Jacques Jollain (um 1655–1710), siehe Polkowski 1875, S. 242, Nr. 24; Zinner 1988, S. 469, Nr. VI.B.f; NCG IX, Porträt-Nr. P 36. Der Siegeszug des Porträtschemas von Copernicus mit dem Tellurium in seiner „kanonischen“ Form begann in Frankreich unter Ludwig XIV., dem „Sonnenkönig“. In seiner ikonographischen Studie „Towards a Political Iconology of the Copernican Revolution“ vertrat Keith Hutchison die These, daß in dem damaligen kulturellen Klima die Durchsetzung des Heliozentrismus keineswegs allein auf die Überzeugungskraft neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse zurückzuführen war. Vielmehr habe der eng mit der Astronomie verbundene politische Symbolismus, dessen sich der Herrscher bediente, daran erheblichen Anteil gehabt, indem das heliozentrische Weltbild zur kosmologischen Bestätigung des straff zentralisierten Staatswesens stilisiert wurde (Hutchison 1987; vgl. auch Pacciani 1974). Hutchison bezieht sich bei alledem nicht unmittelbar auf die Copernicus-Porträts. Gleichwohl beleuchten seine Ausführungen das kulturelle Klima, in dem sich die „klassische“ Copernicus-Ikonographie etablierte, wenngleich die Breitenwirkung wissenschaftlicher Fortschritte von den Auswirkungen politischer Propaganda im Einzelfall nicht scharf zu trennen sein wird.

Um 1700 fertigte der Thorner Bildnisstecher I. A. Scharffen (erste Erwähnung 1694) als Schabkunstblatt eine Kopie nach dem Copernicus-Porträt in Gassendis Schrift an, wobei er dem Dargestellten als zusätzliche Attribute naturwissenschaftlicher Gelehrsamkeit ein aufgeschlagenes Buch sowie einen Zirkel und ein Dreieck beifügte (vgl. Abb. 12).⁴²¹ Mit Recht widersprach Schwarz der Ansicht Batowskis, der in Scharffens Kopie nach dem Copernicus-Porträt aus Gassendis Schrift ein Indiz dafür sah, daß das Thorner Copernicus-Epitaph damals nicht vorhanden oder nicht zugänglich gewesen sei.⁴²² Allerdings ist Schwarz nicht darin zuzustimmen, daß es für Laurer „einfach bequemer“ gewesen sei, die Graphik anstelle des Epitaphbildes zu verwerten.⁴²³ Schließlich hätte Laurer ebenso auf die Graphik nach dem Epitaphbild in Hartknochs *Alt- und neues Preussen* von 1684 zurückgreifen können. Daß Laurer nicht auf die am Ort vorhandenen Bilder zurückgriff, sondern das Bildnis aus Gassendis Druck kopierte, ist wohl kaum ein Indiz für Laurers Bequemlichkeit, sondern vielmehr dafür, wie sehr das Bildnis von Copernicus mit dem Tellurium den damaligen Bedürfnissen – auch in Copernicus’ Heimat – entgegenkam. Schließlich sind dieses Bildschema und der betende Copernicus, wie man ihn von dem Epitaph kennt, keineswegs austauschbar, sondern von unterschiedlicher Bildaussage. Immerhin paßte Laurer seine Copernicus-Darstellung dem lokalen Markt an, indem er – anders als Gassendi – in der Bildunterschrift auf Copernicus’ Amt als ermländischer Domherr hinwies.

⁴²¹ Polkowski 1873, Taf. I oben Mitte, Bilderläuterungen S. I; Polkowski 1875, S. 243, Nr. 26, S. 292; Hipler 1875, S. 104; Batowski 1933, S. 81, Abb. 13; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 151, Anm. 31; Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.B.a; NCG IX, Porträt-Nr. P 37. Das ebd. beschriebene Thorner Exemplar befindet sich nach freundlicher Mitteilung von Herrn Michal Klosinski, Muzeum Mikołaja Kopernika, Toruń, vom 27. Mai 2004 heute im Thorner Copernicus-Museum, für das es 2003 angekauft wurde. Die Maße dieses Exemplars betragen, so Klosinski weiter, 19,5 x 14,0 cm (Plattenrand), der Zusatz „THORUNENSIS“ auf der Schriftleiste unterhalb des Bildovals ist nicht original, sondern wurde erst später zugefügt.

⁴²² Batowski 1933, S. 81; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 151, Anm. 31.

⁴²³ Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 151, Anm. 31.

Das in Gassendis Copernicus-Biographie vorgebildete Schema wurde so beliebt, daß auch der Krakauer Universitätsprofessor, Übersetzer und Schriftsteller Jacek Przybylski (1756–1819) dieses Bildnis als Vorlage für ein Porträt wählte, das er 1785 der Krakauer Universität schenkte.⁴²⁴ Die Bildunterschrift der heute verschollenen und nur noch als Kopie von 1982 vorhandenen Darstellung⁴²⁵ behauptet fälschlicherweise, Copernicus habe als Doktor der *artes* und der Medizin an der Krakauer Universität gewirkt.⁴²⁶ Seine Tätigkeiten als ermländischer Domherr und Astronom werden nur an zweiter bzw. dritter Stelle genannt. Obwohl es Przybylski offenbar ein Anliegen war, die vermeintliche Tätigkeit von Copernicus als Doktor der Medizin hervorzuheben, wählte er nicht die Ikonographie von Copernicus mit Heilpflanzen, sondern ebenfalls das Schema mit dem Tellurium.

Nur relativ selten wurde das Tellurium, welches das heliozentrische Weltbild so anschaulich vorstellte, bei Copernicus-Porträts in der Tradition des Bildes bei Gassendi weggelassen. Ein solches Beispiel, bei dem auch der Habitus des Astronomen modifiziert ist, besitzt noch heute das Krakauer Universitätsmuseum.⁴²⁷ Es handelt sich um ein mit dem Namen und den Lebensdaten des Dargestellten beschriftetes Brustbild, das Copernicus nach halbrechts gewendet zeigt. Der Blick ist – wie für das „Jugendbildnis“ typisch – auf den Betrachter gerichtet. In einigen Aspekten weicht die Darstellung jedoch von den gängigen Varianten des „Jugendbildnisses“ und auch von der bei Gassendi vorgegebenen Ikonographie ab. Zu nennen sind vor allem die hohe Stirn mit den kurzen Stirnfransen, die relativ kurzen und glatt am Kopf anliegenden Haare, die breite Halsbinde sowie der Mantel mit dem über die Schultern gelegten Hermelinkragen und den großen Knöpfen. Während das Gemälde in der 1955 edierten Ausgabe von Śniadeckis Copernicus-Monographie überzeugend in das 18.

⁴²⁴ Polkowski 1875, S. 278, Nr. 159; Hipler 1875, S. 114; Zinner 1988, S. 469–470, Nr. VI.B.g; NCG IX, Porträt-Nr. P 40.

⁴²⁵ Noch 1943 war das Gemälde Teil der universitätseigenen Sammlung (als solcher abgebildet bei Ramsauer 1943, S. 71). Es ging jedoch vermutlich im Verlauf des Zweiten Weltkriegs verloren. Heute ist im Krakauer Universitätsmuseum eine 1982 von Agnieszka Chojkowska-Sawicka angefertigte Kopie zu besichtigen (freundliche Mitteilung von Frau Anna Jasińska, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Collegium Maius, Kraków, vom 11. Sept. 2003).

⁴²⁶ Vgl. Prowe 1967, Bd. I.1, S. 130, S. 158. Diese vor allem in Copernicus' Heimat gängige Überschätzung von Copernicus' medizinischer Qualifikation war zu Przybylskis Zeiten nach wie vor virulent. Zwei Jahre bevor letzterer das fragliche Bildnis der Krakauer Universität schenkte, hatte z. B. auch Baczko behauptet, Copernicus habe die Doktorwürde in der „Arzeneigelahrtheit“ erlangt (Baczko 1783, S. 141).

⁴²⁷ NCG IX, Porträt-Nr. P 43, Abb. 17.

Jahrhundert datiert wurde,⁴²⁸ sahen die Autoren jüngerer Zeit hier in der Regel ein Werk des 17. Jahrhunderts.⁴²⁹ Eine derart frühe Datierung erscheint schon allein in kostümgeschichtlicher Hinsicht nicht stichhaltig, da Kleidung und Frisur des Astronomen offenbar vielmehr der Mode des 18. Jahrhunderts entgegenkommen.

Eine genauere zeitliche Einordnung erlaubt ein sehr ähnliches Copernicus-Porträt, das 1765 in Paris im Rahmen der *Histoire des Philosophes Modernes* von Alexandre Savérien publiziert wurde (vgl. Abb. 20).⁴³⁰ Es ist naheliegend, daß das von dem Kupferstecher Jean-Charles François (1717–1769) in der von ihm entwickelten Crayonmanier ausgeführte Bildnis als Vorlage für das Gemälde in der Krakauer Universität diente, zumal auch die Bildunterschrift aus Name, Geburts- und Todesjahr des Astronomen der Sache nach identisch ist. Eine umgekehrte Abhängigkeit, wie sie gelegentlich angenommen wurde, erscheint nicht glaubhaft,⁴³¹ denn das von François angefertigte Porträt ist zwar in Frisur und Bekleidung der damals herrschenden Mode angenähert, es bewahrt aber gleichzeitig wesentliche Eigenheiten der althergebrachten Copernicus-Physiognomie, etwa die Form der Nase und das breite, kantige Kinn. Es besteht kein zwingender Anlaß zu der Annahme, daß François ein uns heute nicht mehr bekanntes Vorbild benutzt habe. Die Porträtserie in der *Histoire des Philosophes Modernes* zeigt, daß der Künstler die überlieferten Porträts nicht sklavisch kopierte, sondern daß er es geschickt verstand, die Vorlagen unter Beibehaltung charakteristischer Züge den aktuellen Formvorstellungen anzupassen. Hingegen erscheint das seitengleiche Gemälde des Krakauer Universitätsmuseums lediglich als vergrößernde Nachahmung. Die verschiedentlich geäußerte Mutmaßung, unter den erhaltenen Copernicus-Porträts könne gerade das Krakauer Bild das Aussehen des sogenannten *Autographons* zuverlässig wiedergeben, entbehrt jeder Grundlage.⁴³²

⁴²⁸ Śniadecki 1955, Abb. S. 5, Bildunterschrift.

⁴²⁹ z. B. Flik-Fizek 1992, S. 164; Ausst.-Kat. Paris 1973, S. 37, Nr. 94.

⁴³⁰ Savérien 1765, der dort abgedruckten Copernicus-Biographie vorangestellt. Polkowski 1873, Taf. IX oben links, Bilderläuterungen S. V; Polkowski 1875, S. 265, Nr. 120, S. 296–297, Nr. 319; Hipler 1875, S. 150; Zinner 1988, S. 470–471, Nr. VI.B.s; NCG IX, Porträt-Nr. P 42 (siehe auch ebd. Biographie-Nr. 33).

⁴³¹ 1973 wurde das Krakauer Gemälde als Vorlage der Graphik von François ausgestellt (Ausst.-Kat. Paris 1973, S. 37, Nr. 94).

⁴³² Diese These vertrat z. B. Estreicher 1974, S. 83.

Deutlicher als das von François ausgeführte Copernicus-Porträt und das Krakauer Gemälde bewahren zwei andere der relativ seltenen, zum Brustbild ohne Attribut reduzierten Kopien nach dem Bildnis in Gassendis Copernicus-Biographie das Aussehen der Vorlage. Hier ist der von Anton Karcher (um 1760–um 1814) signierte und auf 1796 datierte Punktierstich zu nennen, der 1800 als Frontispiz für einen Aufsatz von Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) abgedruckt wurde.⁴³³ Ähnlich angelegt ist ein Ölgemälde, das in den Florentiner Uffizien als Teil der Bildnissammlung in einem der Korridore aufgehängt ist.⁴³⁴ Bei diesem Brustbild, das den Astronomen nach halbrechts gewendet zeigt, ist laut Zinner das Tellurium angedeutet.⁴³⁵ In seinem heutigen, stark nachgedunkelten Zustand läßt das Bild jedoch nichts dergleichen erkennen. Auch die früheste bekannte Kopie nach dem Gemälde, ein 1876 publizierter Holzstich, zeigt kein derartiges Attribut.⁴³⁶ Dieses Bild befindet sich seit 1720 in den Uffizien, es wird aber in dem Katalog dieser Sammlung von 1980 auf ein Original von 1600 zurückgeführt und ins 17. Jahrhundert datiert.⁴³⁷ Da es sich jedoch offenbar um eine Nachschöpfung des Copernicus-Porträts bei Gassendi handelt, ist eine Entstehung vor 1654 nicht denkbar. Früher hatte man das Florentiner Porträt gelegentlich sogar mit Cristofano di Papi dell’Altissimo (um 1530–1605) in Verbindung gebracht.⁴³⁸ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte dieser im Auftrag von Cosimo I. de’ Medici (1519–1574) Porträts im *Museum Paolo Giovios* kopiert. Aus Papis Kopien ging die heutige *Serie Gioviana* in den Uffizien hervor, die Porträtsammlung, der auch das Copernicus-Bildnis angehört. Letzteres stammt nicht aus dem Grundstock dieses Bestands. Es scheint sich aber dennoch um das früheste überlieferte Copernicus-Porträt gemäß dem „Jugendbildnis“ im italienischen Raum zu handeln. Abgesehen von dem Phantasie-Copernicus auf dem Titelbild von Galileis *Dialogo* ist dort an frühen Darstellungen lediglich ein „Copernicus“ mit der Physiognomie Stöfflers in den 1666 publizierten *Elogii* von Lorenzo Crasso nachweisbar.⁴³⁹

⁴³³ Lichtenberg 1800, Frontispiz. Polkowski 1875, S. 254, Nr. 70 (irrtümlich auf 1719 datiert); Zinner 1988, S. 470, Nr. VI.B.m; NCG IX, Porträt-Nr. P 41.

⁴³⁴ Hipler 1875, S. 114, 129; Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943, S. 164; Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.B.b; NCG IX, Porträt-Nr. P 38.

⁴³⁵ Zinner 1988, S. 468, Nr. VI.B.b.

⁴³⁶ Wolyński 1876, S. 221, Nr. 3452.

⁴³⁷ Mus.-Kat. Florenz 1980, S. 621, Nr. Ic 141, mit Abb.

⁴³⁸ Wolyński 1876, S. 215 und Brzostkiewicz 1971, S. 711.

⁴³⁹ Siehe Anm. 369.

6.5.4 Ein Copernicus-Porträt von Ridolfo Ghirlandaio?

In der Literatur stößt man immer wieder auf die Behauptung, Ridolfo Ghirlandaio (1483–1561) habe Copernicus im Jahr 1505 in Rom gemalt.⁴⁴⁰ Von diesem Bildnis, das sich in der Sammlung des William Drury Lowe Esq. (1803–1877) in Locko Park in der Grafschaft Derbyshire befand, besitzt das Posener Nationalmuseum (Muzeum Narodowe w Poznaniu) eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert.⁴⁴¹ Freilich dürfte auch das „Original“ nicht wesentlich früher entstanden sein, auf keinen Fall aber an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Die Abbildung nach der Posener Kopie in Polkowskis *Album* (siehe Abb. 15) zeigt Copernicus fast als Halbfigur nach halb-rechts gewendet. Die linke Hand hält das Tellurium in Brusthöhe. Copernicus ist als junger Mann mit schulterlangen, fast glatten Haaren dargestellt. Er trägt einen Mantel mit breitem Pelzkragen, wie man ihn von den Bildnissen in der Tradition des Porträts in Gassendis Copernicus-Biographie kennt. Allerdings sind die kurzen Ärmel des Mantels mit kreuzförmigen Schlitzern verziert. Die Pose wiederum entspricht dem bei Gassendi vorgegebenen Muster, nur erhebt Copernicus das Tellurium nicht mehr in einer Linie mit seinem Unterarm, sondern er hält es quasi wie eine Schreibfeder. Auch das Ossoliński-Institut in Lemberg (Lwiw) besaß vor dem Zweiten Weltkrieg ein Ölgemälde, welches als Kopie nach Ghirlandaio galt.⁴⁴²

Daß man in dieser Bildschöpfung einen speziell „italienischen“ Typus zu erkennen glaubte, hängt zweifellos mit einem Copernicus-Porträt desselben Typs zusammen, das von Pisa aus nach Warschau gelangt war.⁴⁴³ Laut der Inschrift einer 1825 in Florenz nach diesem Bildnis angefertigten Lithographie von Giovanni Colzi und Teofilo Salucci (vgl. Abb. 18), die ihrerseits mehrfach reproduziert wurde, ist das

⁴⁴⁰ So etwa Polkowski 1875, S. 276, Nr. 150.

⁴⁴¹ Zu beiden Bildern siehe Polkowski 1873, Taf. IV Mitte, Bilderläuterungen S. II; Polkowski 1875, S. 248, Nr. 53, S. 276, Nr. 150–151, siehe auch unter S. 293, Nr. 314; Hipler 1875, S. 96, 148; Batowski 1933, S. 55; Marconi 1953, S. 4; Brzostkiewicz 1971, S. 711, mit Abb.; Chorostian 1973, S. 35 und Zinner 1988, S. 469, Nr. VI.B.d.α.

⁴⁴² Siehe Żebrawski 1873, S. 160; Hipler 1875, S. 95–98, 104, 108; Batowski 1933, S. 54 und Zinner 1988, S. 470, Nr. VI.B.h. Das Ossolineum mit einem Teil der ehemaligen Sammlungen befindet sich heute in Breslau (Wrocław), wohingegen das ehemals unter der Inv.-Nr. 52 geführte Gemälde während des Zweiten Weltkriegs vom Lemberger Historischen Museum im heutigen Lwiw übernommen wurde (freundliche Mitteilung von Frau Katarzyna Kenc-Lechowska, Ossolineum, Wrocław, vom 25. 8. 2003).

⁴⁴³ Polkowski 1873, Taf. VII unten links (Reproduktion der 1825 nach dem Gemälde hergestellten Lithographie), Bilderläuterungen S. IV; Polkowski 1875, S. 280, Nr. 168, siehe auch S. 250–251, Nr. 58–62 (zu frühen graphischen Reproduktionen des Gemäldes) sowie S. 295–296, Nr. 317; Hipler 1875, S. 113–114; Batowski 1933, S. 82, Anm. 100; Zinner 1988, S. 468–469, Nr. VI.B.d; NCG IX, Porträt-Nr. P 46.

Gemälde der Bologneser Schule zuzuschreiben. Es stammt angeblich aus dem Besitz des Astronomen Tommaso Perelli (1704–1783).⁴⁴⁴ Perelli war ein Anhänger der copernicanischen Lehre und wirkte als solcher an der Universität Pisa. 1824 veräußerten Perellis Erben das Gemälde an den Pisaner Universitätsprofessor Sebastiano Ciampi (1769–1847). Letzterer wirkte zeitweilig als Ordinarius an der Warschauer Universität und überließ das Copernicus-Porträt der dortigen Universitätsbibliothek. Noch während des Zweiten Weltkriegs befand sich das Gemälde in der Warschauer Sternwarte. Der Verbleib ist nicht bekannt. Die Lithographie von 1825 stellt Copernicus im Brustbild nach halbrechts dar, wobei die von tiefen Furchen durchzogenen Gesichtszüge die eines älteren Mannes zu sein scheinen. Bei den späteren Nachschöpfungen wirken die Gesichtszüge zunehmend geglättet und geschönt, bis hin zu dem angeblich von Ghirlandaio gemalten Bildnis, das Copernicus idealisiert in der Blüte seiner Jugend zeigt. Bereits Hipler und Batowski äußerten sich skeptisch zu der Urheberschaft Ghirlandaios und überhaupt dazu, daß das Gemälde nach dem Leben gemalt sei.⁴⁴⁵ Tatsächlich ist das angeblich von Ghirlandaio ausgeführte Gemälde am Ende einer ikonographischen Entwicklung anzusiedeln, nicht an deren Anfang.

Der Nachweis schließlich, daß der leicht von dem Copernicus-Bildnis in Gassendis Lebensbeschreibung abweichende Typus keineswegs auf Ghirlandaio oder sonst einen Zeitgenossen von Copernicus zurückgeht, gelingt mit einer bislang im Zusammenhang mit der Copernicus-Ikonographie wenig beachteten Radierung: Die Art, wie Copernicus das Modell seines Weltbildes auf den vermeintlich „italienischen“ Bildnissen präsentiert, läßt sich auf den Kupfertitel der 1692 publizierte *Institutio Astronomica* von Jan Luyts (1655–1721) zurückführen. Luyts, der seinerzeit als Professor in Utrecht wirkte, legte mit diesem Band ein Werk von 1689 erneut auf. Der Nachdruck der zunächst ohne Titelbild erschienenen Schrift ist nur in relativ wenigen Exemplaren überliefert, für die Copernicus-Ikonographie blieb er dennoch nicht ohne Folgen.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Siehe den Wortlaut der Inschrift der Lithographie bei Hipler 1875, S. 113–114, Anm. 58. Eine Abb. der Lithographie findet sich bei Mackensen 1978, S. 138, Nr. 13. Reproduziert wurde die Lithographie bereits als Titelvignette für Śniadecki 1830.

⁴⁴⁵ Hipler 1875, S. 96; Batowski 1933, S. 55.

⁴⁴⁶ Luyts 1692, Kupfertitel. NCG IX, Porträt-Nr. P 44, Abb. 18; Remmert 2005, S. 63, 184–186, Abb. S. 185.

Unter einem leicht bewölkten Firmament, an dem links die Sonne und rechts gegenüber Mond und Sterne stehen, zeigt der Kupfertitel eine fiktive Versammlung von Astronomen verschiedener Epochen. Im Vordergrund sitzt ein bärtiger alter Mann an einem steinernen Sockel und deutet auf das geöffnete vor ihm liegende Buch. In der Rechten hält er eine Armillarsphäre, während zu seinen Füßen Bücher und diverse astronomische Gerätschaften bereitliegen. Anhand des Vergleichs mit dem Kupfertitel von Lansbergens *Tabulae Motuum Coelestium* läßt sich die Figur als Hipparch deuten. Hinter diesem hochgeschätzten antiken Vorläufer erkennt man links Galilei und Hevelius. Beiden ist als Attribut ein Fernrohr beigegeben, welches sie als herausragende Vertreter der beobachtenden Astronomie charakterisiert. Weiter rechts schließen sich Tycho Brahe, Copernicus und Ptolemaeus an, welche jeweils mit einem Modell ihres Weltbilds gekennzeichnet sind.⁴⁴⁷ Nicht nur die Gestalt von Hipparch beruht weitgehend auf dem Pendant von Lansbergens Kupfertitel, auch Ptolemaeus und Brahe wurden nach dieser ikonographischen Vorlage gestaltet. Copernicus hingegen, den Lansbergens Schrift als typisierten Gelehrten ohne Porträtähnlichkeit zeigt, wurde durch eine dem „Jugendbildnis“ entsprechende Darstellung ersetzt, an der die tiefe Nasen-Lippen-Furche auffällt. Die Bekleidung ist nach dem Muster der Galilei-Ausgabe Bernegggers bzw. des Porträts bei Gassendi gebildet. Allerdings entspricht die Art, wie Copernicus das Tellurium in seiner rechten Hand hält, nicht diesen Vorbildern, sondern vielmehr dem Typus des angeblich von Ghirlandaio gemalten Bildes. Der Stich verrät, daß dies einer Planänderung während der Ausführung der Radierung geschuldet ist. Zuerst war das Tellurium in Copernicus' Hand offenbar durchaus gemäß der Darstellung bei Gassendi angelegt. Man erkennt noch den in der Druckplatte nicht vollends auspolierten Stiel, der zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger des Astronomen hervortritt. Das kreisförmige Bildfeld am Ende dieses Stiels, welches das copernicanische Weltbild zeigen sollte, wurde allerdings zu einer schematischen Darstellung des geozentrischen Weltbildes umfunktioniert und Ptolemaeus als Attribut beigegeben. Entsprechend mußte das Copernicus zuge dachte Tellurium nach links versetzt werden. Auch Tycho Brahe erhielt ein solches Attribut mit seinem schematisierten Weltsystem, so daß nun die Reihe der drei in Luyts' Schrift unter Bevorzugung des tychonischen Konzepts diskutierten Weltbilder

⁴⁴⁷ Zu dem Verhältnis des Buchinhalts zu dem Personal auf dem Titelbild sowie zu den ikonographischen Vorbildern der Personen außer Copernicus siehe Remmert 2005, S. 184–186.

komplettiert ist.⁴⁴⁸ Der Kupfertitel der *Institutio Astronomica* stand also Pate für die Reihe der vermeintlich auf Ghirlandaio zurückgehenden Copernicus-Porträts, bei denen im Unterschied zu der Vorlage lediglich die gegenläufige Wendung von Gesicht und Körper aufgehoben wurde.

6.5.5 Das Bildnis in der Paduaner *Sala delle Figure*

Das Titelbild der *Institutio Astronomica* diente auch als wesentliche Inspirationsquelle für die Innendekoration der sogenannten *Sala delle Figure* im *Museo La Specola* in Padua. Es handelt sich um die höhergelegene der beiden Sternwarten des Paduaner Observatoriums, das 1767 bis 1777 unter der Ägide des Astronomieprofessors Giuseppe Toaldo (1719–1797) eingerichtet worden war. In den Jahren 1772 bis 1773 schmückte der Vicentiner Maler Giacomo Ciesa (1733–1822) die achteckige, von einer Kuppel überfangene *Sala delle Figure* mit Fresken. Das komplexe ikonographische Programm geht auf Toaldo zurück.⁴⁴⁹ An den acht hochrechteckigen Wandsegmenten fand jeweils ein ganzfiguriges Bildnis eines verdienten Astronomen Platz. Die lebensgroßen Porträts zeigen in chronologischer Ordnung Ptolemaeus, Copernicus, Brahe, Galilei, Kepler, Newton, und zwei der Paduaner Universität angehörige Gelehrte, Geminiano Montanari (1633–1687) und Giovanni Poleni (1683–1761). Oberhalb der Porträts schließen sich monochrome Bildfelder an, deren Thematik Toaldo größtenteils der antiken Mythologie entlehnte. Inhaltlich sind diese Figuren und Szenen unmittelbar auf die jeweils darunter dargestellte Persönlichkeit bezogen. Nachdem die Fresken unter eindringendem Wasser gelitten hatten, übertünchte man die Astronomenbildnisse an den Wänden 1860 mit einer Marmor imitierenden Farbschicht. Sie gerieten in Vergessenheit und wurden erst 1998 bei Restaurierungsarbeiten wiederentdeckt und freigelegt.

Ciesa stellte Copernicus vor eine kannelierte Säule und einen drapierten roten Vorhang, beides Würdemotive, welche den Rang des Astronomen unterstreichen.⁴⁵⁰ Offenbar bediente sich der Maler des Kupfertitels von Luyts' *Institutio Astronomica* als Vorlage. Nach diesem Muster gestaltete er auch Brahe, Ptolemaeus und Galilei. In

⁴⁴⁸ Zu Luyts' Haltung gegenüber dem copernicanischen Weltbild siehe Vermij 2002, S. 183.

⁴⁴⁹ Die Angaben zur Entstehungsgeschichte der *Sala delle Figure* und zum Bildprogramm allgemein beruhen auf Pigatto 1999, zu dem Copernicus-Bildnis siehe bes. S. 8, 10–11, Abb. S. 10. Der Autorin Frau Dott.^{essa} Luisa Pigatto, Museo „La Specola“, Osservatorio Astronomico di Padova, sei an dieser Stelle herzlich für die Übersendung dieser Publikation gedankt.

⁴⁵⁰ NCG IX, Porträt-Nr. P 45, Abb. 19.

der Rechten hält der von Ciesa gemalte Copernicus sein Tellurium auf dieselbe Weise, wie man es von dem Pendant auf Luyts' Titelbild kennt. Mit der freien Hand rafft er den Stoff seines dunklen, mit buschigem weißen Pelz besetzten Mantels, der – anders als bei Luyts' Kupfertitel – um die Hüften gegürtet ist. Durch das Motiv des gerafften Gewandes wird auf die Copernicus-Darstellung der Galilei-Ausgabe von 1632 angespielt, mit der die copernicanische Lehre in Italien Berühmtheit erlangte. Das querrrechteckige Bildfeld oberhalb des Copernicus-Porträts zeigt Herkules mit dem Himmelsglobus auf den Schultern.⁴⁵¹ In der antiken Mythologie wird berichtet, daß Atlas, nachdem man ihn zum Tragen des Himmelsgewölbes verurteilt hatte, seine Last an Herkules weitergab.⁴⁵² Bereits Szymon Starowolski (1588–1656) hatte in seiner 1625 publizierte Copernicus-Biographie eine Parallele zwischen dieser Szene und Copernicus' Wirken gesehen:

Reuera enim vt Hercules Atlante laborante coelum sustinuit, ita ille Ioanne Regiomontano populari suo deficiente, motuum coeli doctrinam discipulis suis restaurauit, atque omnes sua industria Mathematicos plurimum iuuuit.⁴⁵³

Ähnlich wie Herkules wurde Copernicus also zur Stütze des neuen Weltsystems und löste somit die Vertreter der althergebrachten Astronomie ab. In der Symbolik der Astronomie des 17. Jahrhunderts spielten Atlas und Herkules eine bedeutende Rolle.⁴⁵⁴ Atlas verkörperte die Rolle des Begründers der Astronomie. In der Regel wurde er nicht mit dem deutschen Astronomen Regiomontanus (eigtl. Johannes Müller, 1436–1476) identifiziert, sondern vielmehr mit Ptolemaeus, wie auch im Falle des Paduaner Observatoriums.⁴⁵⁵ Brahe gestand man üblicherweise die Rolle des Erneuerers der Astronomie zu, die in der symbolischen Bildersprache von Herkules vertreten wurde. Die Ausführungen Remmerts zu diesem Thema zeigen, in welchem Maße die Genese und Verfestigung dieser ikonographischen Konvention der konsequenten Selbstinszenierung des dänischen Astronomen zu verdanken ist. In diesem Zusam-

⁴⁵¹ Dazu auch Pigatto 1999, S. 10–11, mit Abb.

⁴⁵² Siehe z. B. Apollodor II.V.11.

⁴⁵³ Starowolski 1625, S. 88; NCG IX, Biographie-Nr. 11, S. 57–58. Übersetzung nach NCG IX, S. 59: „Denn geradeso, wie Herkules den Himmel hielt, als Atlas müde wurde, so erneuerte jener [Copernicus], als sein Landsmann Johannes Regiomontan starb, die Lehre von den Himmelsbewegungen für seine Schüler und förderte durch seine Anstrengungen alle Mathematiker sehr.“

⁴⁵⁴ Dazu ausführlich Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003 bzw. Remmert 2005, S. 125–157 und, insbesondere zur literarischen Tradition, Remmert 2004.

⁴⁵⁵ Siehe Pigatto 1999, S. 9–10, Abb. S. 9.

menhang betonte Remmert, daß Copernicus „im 17. Jahrhundert sonderbarerweise nicht in der Rolle des Herkules begegnet, obgleich sie ihm auf den Leib geschnitten scheint, verband sich doch mit Herkules eine Sonnensymbolik, auf die Kopernikus möglicherweise in seinem persönlichen Siegel anspielte. Offenbar war Brahes Kalkül wirklich aufgegangen, in dem Kopernikus unter die Atlasse gerechnet wurde, Herkules aber der geozentrischen Astronomie vorbehalten blieb.“⁴⁵⁶ Von der genannten Passage bei Starowolski abgesehen trifft dies für das 17. Jahrhundert zu. In dem Paduaner Bildprogramm jedoch, zu dessen Entstehungszeit sich das copernicanische System gegenüber anderen Weltentwürfen und damit auch gegenüber dem Weltbild Brahes durchgesetzt hatte, wurde die tradierte Symbolsprache zugunsten von Copernicus verändert und damit dem aktuellen Stand der Wissenschaft angepaßt.⁴⁵⁷

Dieser Aspekt trat in der Paduaner *Sala delle Figure* ursprünglich noch deutlicher vor Augen, denn eine schematische Darstellung des heliozentrischen Systems schmückte die Wölbung der Kuppel. Nachdem das eindringende Wasser dieses Fresko zerstört hatte, wurde es 1860 durch einen rein ornamentalen Sternenhimmel ersetzt, den sechzehn Medaillons mit Profilbildnissen bedeutender Astronomen umrahmen.⁴⁵⁸ Somit stellte der Freskenschmuck der Sternwarte in seiner von Toaldo intendierten Form geradezu einen Gegenentwurf zu einem Bildprogramm aus der Frühzeit der Copernicus-Ikonographie dar: Versuchte Brahes Ebenbild im *Hypocaustum* der *Stjärneborg* und ebenso auf dem Titelbild der *Tabulae Rudolphinae*, andere Astronomen von den Vorzügen des an die Decke gemalten tychonischen Weltbilds zu überzeugen, so war Copernicus in der *Sala delle Figure* mit Astronomen verschiedener Epochen ohne jede Diskussion unter dem heliozentrischen Modell vereint. Das Tellurium in seiner Hand wies ihn deutlich als den Schöpfer dieses Systems aus. Ob Toaldo tatsächlich an diese ikonographische Tradition anknüpfen wollte, muß offen bleiben. In jedem Fall markiert das Paduaner Bildprogramm einen Punkt, an dem die von Brahes *Hypocaustum* ausgehende ikonographische Entwicklung nach

⁴⁵⁶ Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003, S. 206 bzw. (sprachlich leicht verändert) Remmert 2005, S. 157. Zur Interpretation von Copernicus' Siegelmotiv eines leierspielenden Jünglings als Herkules siehe Hutchison 1991 und Hutchison 1993.

⁴⁵⁷ In der Paduaner *Sala delle Figure* wird Tycho statt dessen mit Prometheus verglichen, der den Menschen das Feuer und damit in symbolischer Übertragung das Wissen bringt (siehe Pigatto 1999, S. 11, mit Abb.).

⁴⁵⁸ Darunter befindet sich ein stark idealisiertes „Bildnis“ von Copernicus (siehe Pigatto 1999, Abb. S. 18), welches offenbar nach einer der Copernicus-Medaillen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebildet wurde (vgl. Polkowski 1873, Taf. XV bzw. Abb. 26 in der vorliegenden Arbeit).

zweihundert Jahren zu ihrem Abschluß gekommen war. Ciesas künstlerische Darstellung einer ideellen Zusammenkunft mehrerer Astronomen ist nun nicht mehr als Ausdruck eines schwelenden Konflikts um die Frage nach dem richtigen Weltbild zu verstehen, sondern hier wird – im Rückgriff auf bewährte ikonographische Schemata – das Endergebnis dieses Konflikts präsentiert. Überhaupt waren derart komplexe, zumal symbolisch überhöhte Zusammenstellungen konkurrierender Weltbilder selten geworden, seitdem sich das copernicanische Weltbild um die Mitte des 18. Jahrhunderts unter Naturwissenschaftlern durchgesetzt hatte.

Selbst in Bildprogrammen kirchlicher Institutionen, die sich der Pflege der Astronomie verschrieben hatten, findet sich Copernicus nun öfters. Obwohl die offizielle Rehabilitierung der copernicanischen Lehre seitens der katholischen Kirche auf sich warten ließ, entwickelten sich im Zuge der Aufklärung zunehmend auch Kleriker zu Förderern oder zumindest zu unvoreingenommenen Rezipienten der copernicanischen Idee. Zwar hatten die Benediktiner vom Stift Kremsmünster in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts bei der Ausschmückung ihres „Mathematischen Turms“ mit drei lebensgroßen Astronomenstatuen dem Heliozentrismus nur zaghaft in Form einer Kepler-Statue Respekt gezollt,⁴⁵⁹ aber andernorts gingen die Kirchenmänner beherzt mit der Zeit: Nach einem ikonographischen Schema, wie es ähnlich im Paduaner Observatorium Verwendung gefunden hatte, war etwa das 1789 unter Propst Franz Töpsl (1711–1796) erbaute Observatorium des ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stifts Polling ausgeschmückt. In dem achteckigen, von einer Kuppel bedachten Bau befanden sich zehn Porträts bedeutender Astronomen, darunter auch Copernicus.⁴⁶⁰ Genaue Aussagen über die Anordnung der Bildnisse und die Art der Copernicus-Darstellung lassen sich nicht treffen, da das Observatorium der Säkularisation zum Opfer fiel und keine detaillierte Überlieferung der Innenausstattung existiert. Sicherlich aber war Copernicus dort in seiner Funktion als Astronom zu sehen und nicht etwa als Betender in der Tradition des Thorner Epitaphbilds, wie es in früherer Zeit das bevorzugte Bildschema für die relativ wenigen Verwendungen im kirchlich-religiösen Bereich gewesen war.

⁴⁵⁹ Letzterer wurde zudem gleichberechtigt mit Ptolemaeus präsentiert, während Brahe den mit einer Muschelnische verzierten Ehrenplatz bekam. Siehe Klamt 1999, bes. S. 155–167 sowie Klamt 1981.

⁴⁶⁰ Siehe Dülmen 1967, S. 60. Einen Überblick zu der Bauanlage des Stifts bieten Angelosanti/Reuß 1999; zum Observatorium siehe ebd. S. 7 sowie Angelosanti 2003, S. 85–86. Möglicherweise gehörte eines der heute in der Universitätsbibliothek Breslau (Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław) aufbewahrten Exemplare von *De Revolutionibus* zu dieser Zeit dem Pollinger Stift (zu diesem Band siehe GINGERICH 2002, S. 183–186, Nr. II 175).

7 Ausblick

So wie der Gelehrtenstreit um den „wahren Weltbau“ auf wissenschaftlicher Ebene allmählich beigelegt wurde, bemächtigten sich im 18. Jahrhundert im Zuge der Aufklärung die gebildeten Laien in einem vorher nie dagewesenen Maße dieses Themas. Das Für und Wider des ptolemaeischen und des copernicanischen Weltbildes – von dem tychonischen Modell war kaum noch die Rede – wurde eifrig diskutiert und geriet häufig sogar zum Gegenstand humoristischer Darstellungen. Wie weit die Popularisierung dieser einst Gelehrten und Theologen vorbehaltenen Thematik inzwischen fortgeschritten war, belegt das heute im Mauritshuis in Den Haag aufbewahrte Pastell *Het dispuut van de doktoren Raasbollius en Urinaal* („Der Disput zwischen den Doktores Großmaul und Urinal“) des holländischen Malers Cornelis Troost (1696–1750) von 1741.⁴⁶¹ Dargestellt ist eine Szene des bereits 1715 erstmals aufgeführten Singspiels von Pieter Langendijk (1683–1756) *De wiskunstenaars oft gevluchte juffertje* („Die Mathematiker oder das Fräulein auf der Flucht“), eine Liebesgeschichte, zu deren Protagonisten zwei Amateurastronomen zählen.⁴⁶² Im Gasträum einer Wirtschaft sind Raasbollius und Urinaal über die Beschaffenheit des Weltbaus in Streit geraten. Der Vertreter des heliozentrischen Weltbildes, Doktor Urinaal, hat auf dem Fußboden ein entsprechendes Schaubild arrangiert. Dabei vertritt eine Platte mit Schinken die Sonne, welche von der Erde in Gestalt einer Weinflasche umkreist wird. Die „Erde“ wiederum steht im Zentrum der Kreisbahn des Mondes, dessen Vertreter ebenfalls dem Speisenangebot der Wirtschaft entstammt. Rechts im Vordergrund sieht man Doktor Raasbollius als Anhänger der ptolemaeischen Lehre. Aufgebracht gestikulierend verweist er auf *sein* Schaubild, in dessen Mitte die Weinflasche als Verkörperung der Erde gesetzt ist, während Käse und Salat für den Mond und die Sonne stehen. Gleichzeitig deutet Doktor Urinaal auf ein Bildnis des Ptolemaeus, das neben einer Phantasiedarstellung des Copernicus über der Tür hängt. Nutznießer des Gelehrtenstreits ist der unbeteiligte Lachende am linken Bildrand, dessen amourösen Geschäften das Durcheinander entgegenkommt.

⁴⁶¹ Ausst.-Kat. Den Haag 1993, S. 72, Abb. S. 73. Ferner auch Zinner: „Das Leben und Wirken“ 1937, S. 169, Abb. 6 sowie Teichmann 1999, S. 202, Abb. 102.

⁴⁶² Siehe Langendijk 1973, die fragliche Szene ebd. S. 71–86.

Freilich gibt die von Troost illustrierte Posse die damaligen Gegebenheiten in theatralischer Überzeichnung wieder, und Copernicus-Darstellungen gehörten ungeachtet der wachsenden Popularität astronomischer Themen kaum zum Dekor von Wirtsstuben. Der Bedarf nach Einzelporträts des Astronomen war aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts stark angestiegen, und diese Entwicklung setzte sich im 19. Jahrhundert fort. Wie die unüberschaubar große Zahl überlieferter Copernicus-Porträts in Malerei und Graphik belegt, war es unter interessierten Laien seit dieser Zeit Mode geworden, dem eigenen Interesse am Fortschritt der Wissenschaft durch ein Bildnis des Astronomen Ausdruck zu verleihen. Im 19. Jahrhundert läßt sich geradezu von einem Personenkult um Copernicus sprechen, der sich zunehmend auch von patriotischen Motiven nährte. Von der anhaltenden Popularität von Copernicus-Darstellungen in Polen zeugt unter anderem, daß es dem Ethnographischen Museum in Thorn (Muzeum Etnograficzne, Toruń) anläßlich des 500. Geburtstags von Copernicus 1973 gelang, eine umfangreiche Ausstellung von zeitgenössischen Copernicus-Bildnissen in der Volkskunst zusammenzustellen.⁴⁶³

In der Gunst des Publikums blieb das Halbfigurenbild oder Brustbild von Copernicus mit dem Tellurium nach dem bei Gassendi vorgegebenen Muster lange Zeit unangefochten an der Spitze. Mit der massenhaften Verbreitung des Konterfeis des Astronomen ging teilweise auch eine gewisse Beliebigkeit bei den gewählten Attributen einher. Nicht selten findet man Copernicus von den verschiedensten mathematisch-astronomischen Instrumenten umgeben, die sich in keine unmittelbare Beziehung zu seinen wissenschaftlichen Leistungen setzen lassen. Erst, als die wissenschaftliche Aufarbeitung der Copernicus-Ikonographie einsetzte, konnte das Maiglöckchen-Attribut, das man als Garanten für eine „ursprüngliche“ Darstellung ansah, wieder seinen Platz behaupten. Auch eigentümliche Mischformen – etwa Copernicus mit Tellurium *und* Maiglöckchen –, die sowohl dem Anspruch nach Authentizität als auch dem nach didaktischer Vergegenwärtigung des heliozentrischen Weltbildes gerecht werden sollten, lassen sich nun finden.⁴⁶⁴

⁴⁶³ Die Ausstellung gastierte auch in Deutschland, siehe Ausst.-Kat. Berlin 1976.

⁴⁶⁴ Siehe Zinner 1988, S. 483.

Im Zuge der Feierlichkeiten zu Copernicus' 400. Geburtstag im Jahr 1873 avancierte der Astronom darüber hinaus zum Hauptdarsteller mehrerer Historiengemälde. Diese zeugen von dem verstärkten Interesse an seiner Vita und nicht selten auch von einer in diesem Maße neuen, psychologisierenden und mystifizierenden Sichtweise. Allen voran ist das berühmte 1873 vollendete Leinwandbild von Jan Matejko (1838–1893) im Krakauer Universitätsmuseum (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków) zu nennen, das gleichsam zu einem Kultbild der neueren Copernicus-Ikonographie geriet (siehe Abb. 24).⁴⁶⁵ Bereits Hipler rühmte Matejkos Komposition als das „Bedeutendste, was die Kunst bei Veranlassung des letzten Kopernikusjubiläums geleistet hat“, und er ließ den Leser anhand einer ebenso plastischen wie schwärmerischen Beschreibung an seinen Eindrücken teilhaben.⁴⁶⁶

Kopernikus auf seinem Observatorium mitten in der Nacht in Studien und Beobachtungen begriffen, vom Lichte des Mondes mild beleuchtet, während das Licht der neben ihm stehenden Laterne eine Zeichnung seiner Weltanschauung erhellt, empfängt in geistiger Entzückung Erleuchtung von oben über sein Sonnensystem und fällt, das von dichtem langem Haare umwallte, ausdrucksvolle Gesicht und beide Hände zum Himmel erhebend, voll Preis und Dank gegen den ewigen Weltenschöpfer auf die Kniee.

Für dieses Gemälde orientierte sich Matejko offenbar an dem copernicanischen „Jugendbildnis“.⁴⁶⁷ Die verschiedenen Gerätschaften, mit denen Copernicus umgeben ist, verraten darüber hinaus astronomiehistorische Studien. Dennoch sagt die Darstellung mehr über die Copernicus-Rezeption des späten 19. Jahrhunderts aus als über die Entwicklung der heliozentrischen Theorie durch Copernicus. Was in Wirklichkeit ein langer Prozeß gewesen war, deutete Matejko in diesem Gemälde als einen Moment göttlicher Eingebung. Das zentrale Thema ist die psychologische Charakterisierung der Hauptfigur an diesem – so suggeriert es das Bild – Wendepunkt der menschlichen Kultur.

⁴⁶⁵ Dazu bes. Soltysowa 1972.

⁴⁶⁶ Dieses und das folgende Zitat Hipler 1875, S. 121.

⁴⁶⁷ Matejko besaß selbst ein Copernicus-Porträt nach dem Muster der Darstellungen mit den Jahreszahlen 1593 und 1598 (siehe zu diesem Typus unter Kapitel 5.2), auf das mich Frau Barbara Ciciora, Nationalmuseum Krakau, Matejko-Haus (Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Jana Matejki, Kraków) freundlicherweise aufmerksam machte. Das Bildnis befindet sich ebd. unter der Inv.-Nr. IX/4455. Offenbar hat der Künstler über dieses Gemälde hinaus weitere Darstellungen des Astronomen in der Tradition von Reusner und Boissard herangezogen.

Die sich wandelnde Sichtweise auf die Lehre und auf die Person des Copernicus im Laufe der untersuchten Zeit spiegelt sich, wie zu sehen war, unmittelbar in den Bildnissen des Gelehrten. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse spielten ebenso eine Rolle wie kulturelle Phänomene oder politische Rahmenbedingungen. Anhand der Copernicus-Porträts läßt sich nachvollziehen, wie sich dementsprechend die Porträtschemata veränderten und doch gleichzeitig die Kontinuität gewahrt blieb, und mit welchen Strategien man den Bildnissen nötigenfalls die Aura des Authentischen aufrechterhielt, wie also die Porträts „funktionieren“ konnten und immer noch funktionieren, obwohl nach wie vor nicht gänzlich gesichert ist, daß Copernicus seinen Konterfeis tatsächlich ähnlich sah, geschweige denn, daß er selbst mit seinen angeblichen Zeichenkünsten zu der Tradierung seiner Gesichtszüge beigetragen hat. Polemisch aber nicht ganz unberechtigt ist Max Delbrücks Frage: „Wen würde es denn stören, wenn dies nicht Copernicus wäre?“⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Max Delbrück bei einer Versammlung der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina in Halle an der Saale, überliefert von Eigen 1985, S. 355.

Hinweise zur Transkribierung

Bei der Übertragung von Beischriften der Porträts sowie von Quellentexten wurde die Schreibweise der Vorlage soweit möglich übernommen. Einige in der modernen Antiqua nicht verwendete Zeichen mußten ausgetauscht werden, da kein entsprechender Zeichensatz zur Verfügung stand. Die Kleinbuchstaben *a*, *u* und *o* mit hochgestelltem *e* sind durch die Umlaute *ä*, *ü* und *ö* ersetzt, die Kleinbuchstaben *n* und *m* mit darüberliegendem Nasalstrich durch die jeweils intendierten Laute. Abbriviaturen und Ligaturen wurden zum Teil aufgelöst.

Abbildungen und Bildnachweis

Alle verwendeten Bildvorlagen wurden freundlicherweise von der Copernicus-Forschungsstelle in München zur Verfügung gestellt.



Abb. 1
Das Copernicus-Bildnis aus der Sammlung Czartoryski (um 1600).



Abb. 2

Das Copernicus-Bildnis der Warschauer Sternwarte (17. Jahrhundert, verschollen).

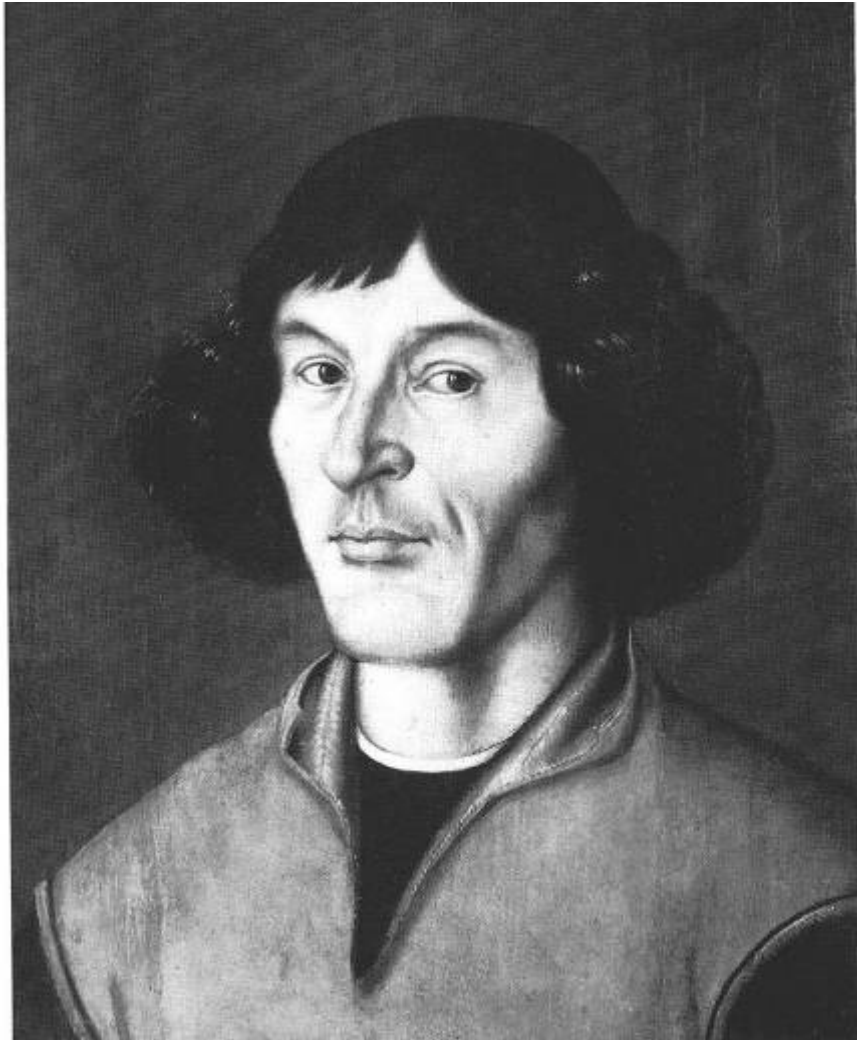


Abb. 3
Das Copernicus-Bildnis aus dem Thorner Gymnasium (um 1580).



Abb. 4

Das Bildnis des Copernicus mit dem Buch (um 1600).



Abb. 5

Das Copernicus-Porträt aus Jean-Jacques Boissards *Icones* (1598).



Abb. 6

Das Copernicus-Bildnis aus Isaac Bullarts *Académie des Sciences* (1682).



Abb. 7

Das Copernicus-Porträt von Jeremias Falck (um 1644).



Abb. 8

Das Copernicus-Porträt von Nicolas Balthasar Dandeleau (vor 1798).

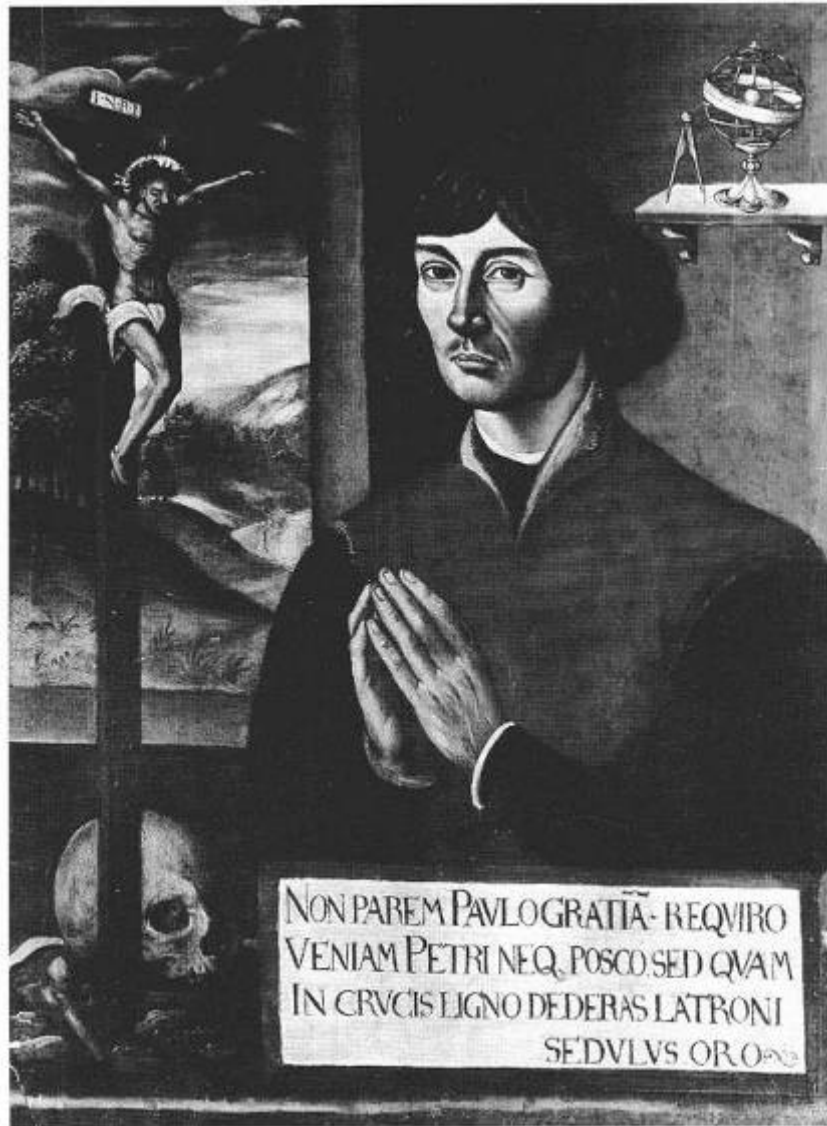


Abb. 9

Die Bildtafel des Thorner Copernicus-Epitaphs (gestiftet spätestens 1589).



Abb. 10

Die Kopie nach dem Thorner Copernicus-Epithaph aus Christoph Hartknochs *Alt- und Neues Preussen* (1684).



Abb. 11

Das Bildnis aus Pierre Gassendis Copernicus-Biographie (1654).



Abb. 12 — Taf. I aus Polkowskis *Album* (1873):

Vedute der Stadt Thorn, oben das von I. A. Scharffen gefertigte Copernicus-Porträt (um 1700), außerdem Bildnisse späterer Astronomen sowie Ansichten berühmter Sternwarten.

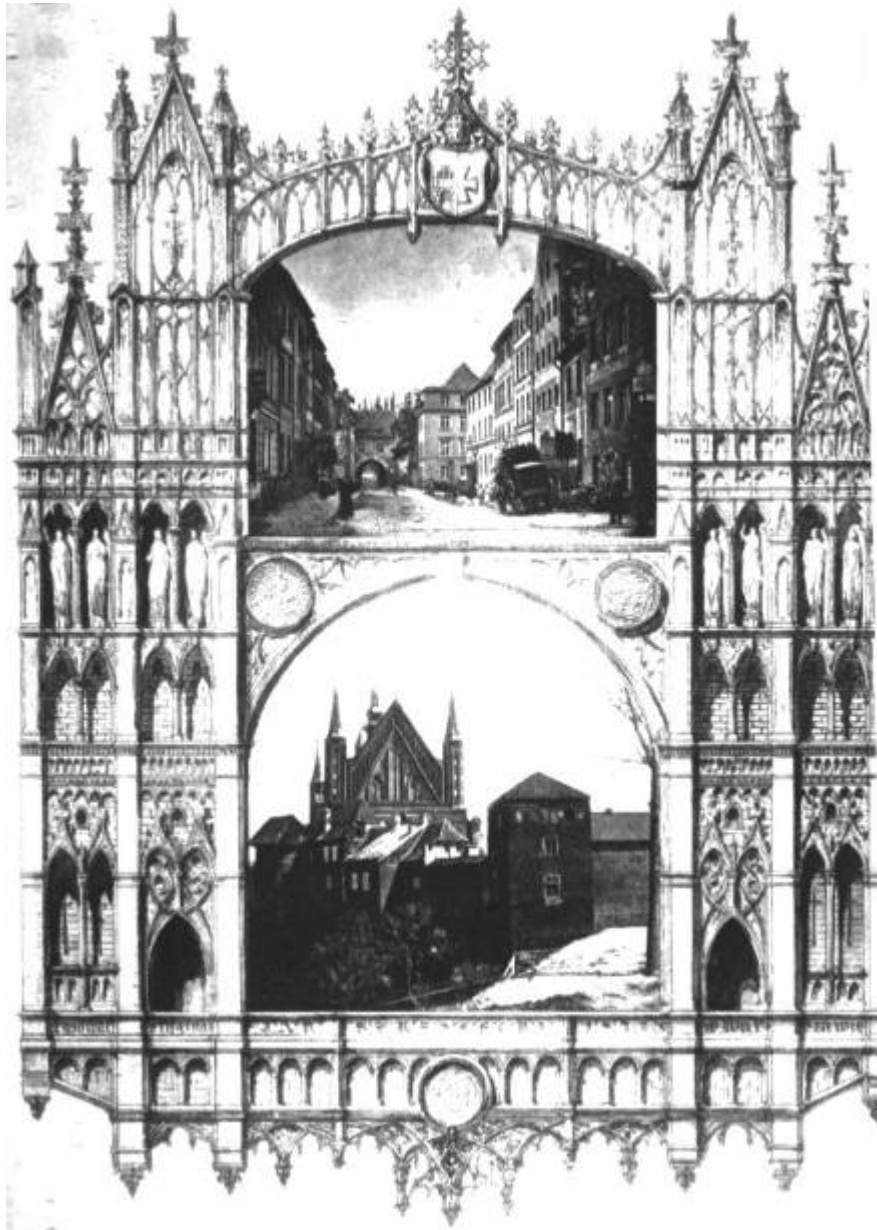


Abb. 13 — Taf. II aus Polkowskis *Album* (1873):
Ansicht des Thorner Copernicus-Hauses sowie des Frauenburger Doms.



Abb. 14 — Taf. III aus Polkowskis *Album* (1873):

Das angebliche Porträt von Copernicus' Vater im Besitz der Krakauer Universität (17. Jahrhundert).



Abb. 15 — Taf. IV aus Polkowskis *Album* (1873):

Im Bildzentrum eine Kopie nach dem angeblich 1505 von Ridolfo Ghirlandaio gemalten Copernicus-Porträt; die Umrahmung folgt einem 1855 von Antoni Oleszczyński vollendeten Gedenkblatt auf Copernicus' 300. Todestag.

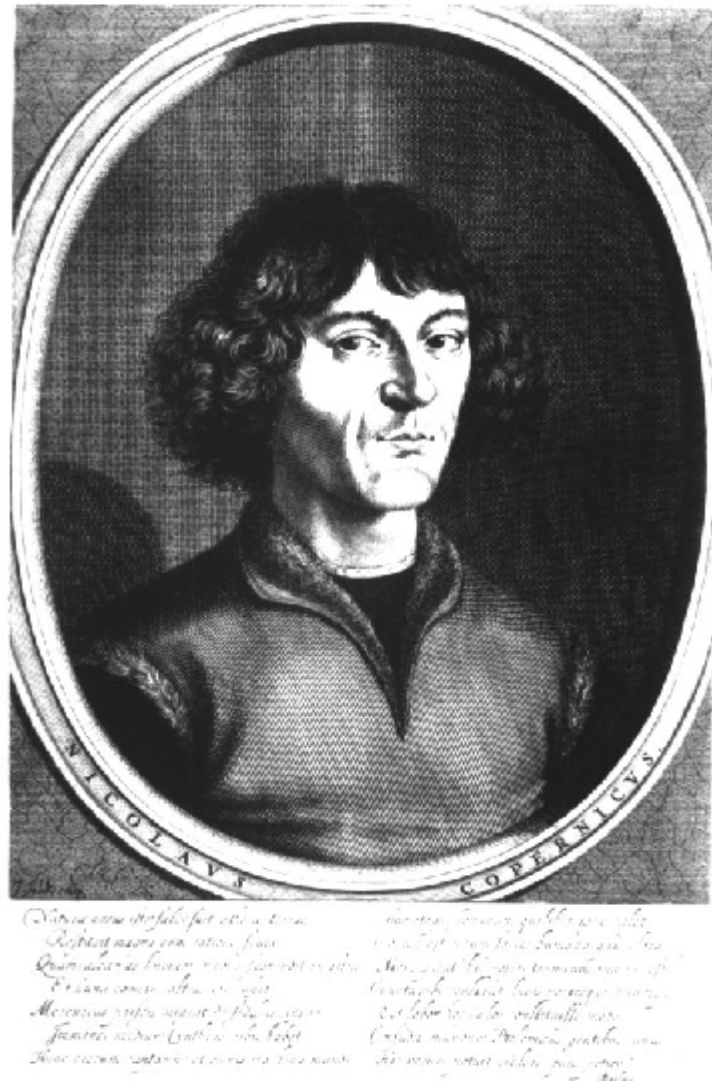


Abb. 16 — Taf. V aus Polkowskis *Album* (1873):
 Das von Jeremias Falck gestochene Copernicus-Bildnis (vermutlich 1644).

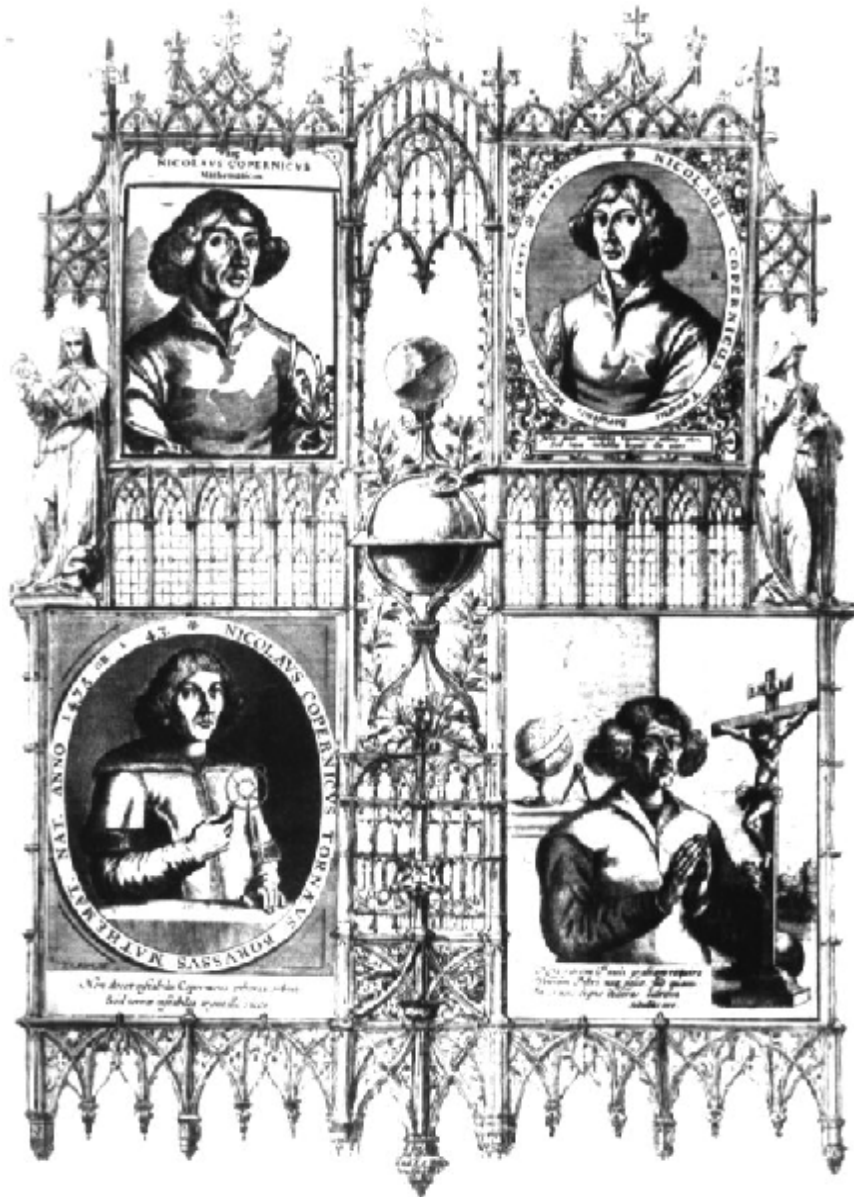


Abb. 17 — Taf. VI aus Polkowskis *Album* (1873):

Von links oben im Uhrzeigersinn: Die Copernicus-Bildnisse aus Nicolaus Reusners *Icones* (1587, hier in der Ausgabe von 1590), aus Jean-Jacques Boissards *Icones* (1598), aus Pierre Gassendis Copernicus-Biographie (1654, hier in der Ausgabe von 1655) und aus Christoph Hartknochs *Alt- und Neues Preussen* (1684).



Abb. 18 — Taf. VII aus Polkowskis *Album* (1873):

Im Zentrum das Gemälde von Tobias Stimmer (1571–1574), oben ein angebliches Copernicus-Bildnis mit dem Namenszug Basaiti und der Jahreszahl 1512 sowie eine lithographierte Kopie, unten links eine Lithographie (1825) nach dem Gemälde aus T. Perellis Besitz, rechts unten der Stich von Dandeleau (vor 1798).



Abb. 19 — Taf. VIII aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):
Der Kupfertitel für Johannes Hevelius' *Machina Coelestis* (1673).



Abb. 20 — Taf. IX aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):

Im Zentrum ein Stahlstich von Friedrich Lohrmann (1776) nach dem copernicanischen „Altersbildnis“ in der Royal Society London. Oben links das Bildnis aus der *Histoire des Philosophes Modernes* von Alexandre Savérien (1765), rechts daneben das Gemälde von Marcello de Bacciarelli (1781/82), unten rechts das Bildnis des Johannes Stöffler aus Nicolaus Reusners *Icones* (1587, hier in der Ausgabe von 1590), außerdem das nach diesem Schema als Copernicus-Porträt geschaffene Werk von Antoni Oleszczyński (1855).



Abb. 21 — Taf. X aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):
Das Copernicus-Epitaph in der Thorner St. Johanneskirche (gestiftet spätestens 1589).



Abb. 22 — Taf. XI aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873)
Das Copernicus-Denkmal in der Krakauer St. Annenkirche (1823).

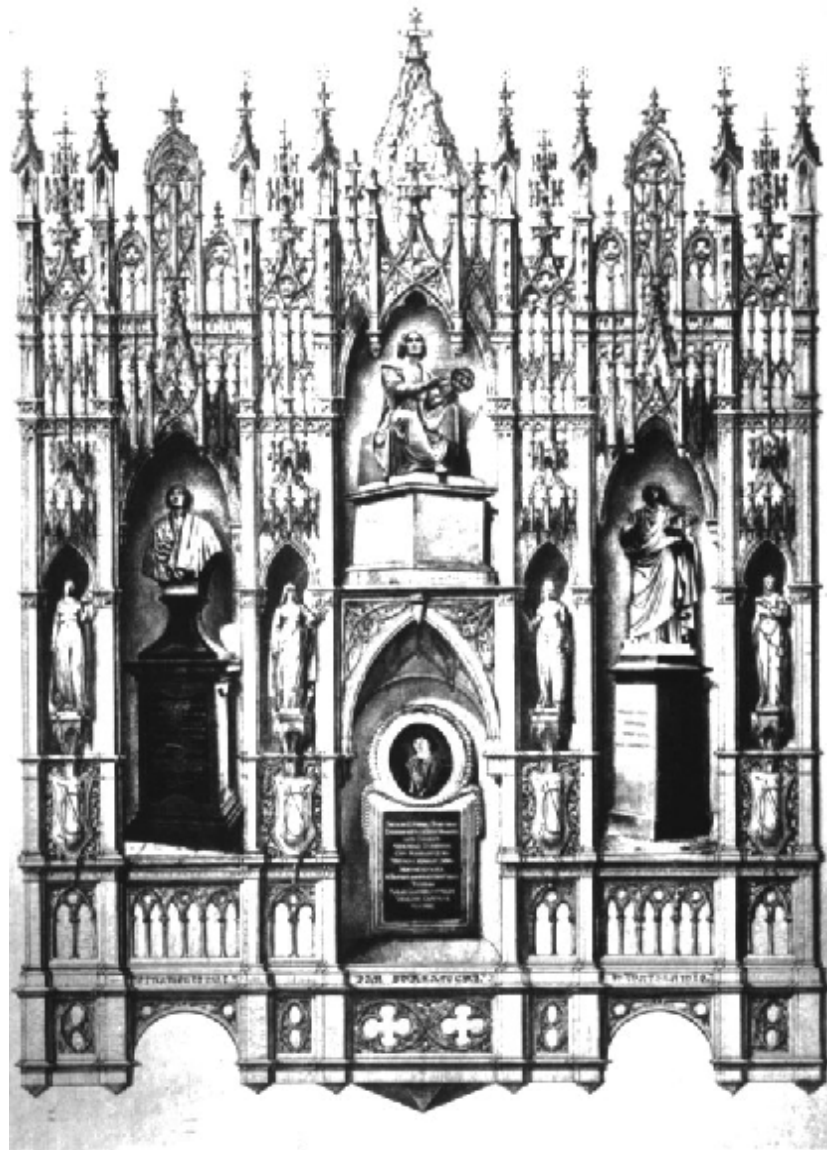


Abb. 23 — Taf. XII aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):

Unten in der Mitte das Copernicus-Epitaph im Frauenburger Dom (1735), links die Copernicus-Büste von Wojciech Rojowski, die 1766 unter dem Thorner Copernicus-Epitaph angebracht wurde, oben das Warschauer Copernicus-Denkmal von Bertel Thorvaldsen (1830) und rechts das 1853 errichtete Thorner Standbild von Christian Friedrich Tieck.



Abb. 24 — Taf. XIII aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):
Copernicus' Vision des wahren Weltbaus, Gemälde von Jan Matejko im Krakauer
Universitätsmuseum (1873 vollendet).



Abb. 25 — Taf. XIV aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):
Der Tod von Copernicus (Karton zu dem 1873 geschaffenen Gemälde von Aleksander Lesser, das in die Bestände des *Museo Astronomico e Copernicano* in Rom gelangte).



Abb. 26 — Taf. XV aus Ignacy X. Polkowskis *Album* (1873):
Copernicus-Medaillen (zwischen 1739 und 1845).

Literaturverzeichnis

- Altpreußische Biographie** — Krollmann, Christian u. a. (Hrsg.): *Altpreußische Biographie*. Königsberg in Preußen 1941 (Bd. 1). Marburg 1967 (Bd. 2 ff.)
- Anderson 1996** — Anderson, Jaynie: *Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique“*. Paris 1996
- Andreas 1611** — Andreas, Valerius: *Imagines doctorum virorum*. Antwerpen 1611
- Andresen 1866** — Andresen, Andreas / Weigel, Rudolph: *Der Deutsche Peintre-Graveur*. Bd. 3. Leipzig 1866 (Nachdruck Hildesheim/New York 1973)
- Angelosanti/Reuß 1999** — Angelosanti, Brigitte / Reuß, Renate: *Rundgang durch das ehemalige Augustiner-Chorherren-Stift Polling*. Polling 1999
- Angelosanti 2003** — Angelosanti, Brigitte: *Pollinger Präpste als Bauberren. Die Stiftsanlage im Wandel der Zeit*. Polling 2003
- Apian 1533** — Apian, Peter: *Instrument Buch*. Ingolstadt 1533 (Nachdruck Leipzig 1990)
- Arnulf 2000/01** — Arnulf, Arwed: „Das Titelbild der Tabulae Rudolphinae des Johannes Kepler. Zu Entwurf, Ausführung, dichterischer Erläuterung und Vorbildern einer Wissenschaftsallegorie“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. Bd. 54/55 (2000/01) S. 177–198
- Arszyński/Kutzner 1980–1981** — Arszyński, Marian / Kutzner, Marian: *Katalog zabytków sztuki województwo elbląskie*. Pod redakcją Mariana Arszyńskiego i Mariana Kutznera. Braniewo, Frombork, Ormeta i Okolice [Katalog der Kunstdenkmäler in der Wojewodschaft Elbing. Bearbeitet von Marian Arszyński und Marian Kutzner. Braunsberg, Frauenburg und Wormditt sowie ihre Umgebungen]. 2 Bde. Warszawa 1980–1981 (= *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Seria Nowa. Tom. II. Zeszyt 1)
- Ashworth: „Allegorical Astronomy“ 1985** — Ashworth, William B., Jr.: „Allegorical Astronomy. Baroque Scientists encoded Their Most Dangerous Opinions in Art“. In: *The Sciences*. Published by The New York Academy of Sciences. Bd. 25 (1985) Nr. 5, S. 34–37
- Ashworth: „Divine Reflections“ 1985** — Ashworth, William B., Jr.: „Divine Reflections and Profane Refractions: Images of a Scientific Impasse in Seventeenth-Century Italy“. In: Lavin, Irving (Hrsg.): *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*. University Park/London 1985, S. 179–207
- Ashworth 1987** — Ashworth, William B., Jr.: „Iconography of a new physics“. In: *History and Technology*. Bd. 4 (1987) S. 267–297
- Ashworth 1989** — Ashworth, William B., Jr.: „Light of Reason, Light of Nature – Catholic and Protestant Metaphors of Scientific Knowledge“. In: *Science in Context*. Bd. 3 (1989) Nr. 1, S. 89–107
- Ausst.-Kat. Bamberg 1977** — [Schemmel, Bernhard / Wolfschmidt, Gudrun]: *Astronomie im frühen Buchdruck*. Ausst.-Kat. Staatsbibliothek Bamberg. Bamberg 1977
- Ausst.-Kat. Basel 1984** — Koeplin, Dieter / Tanner, Paul u. a.: *Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer. 1539–1584*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 23. September–9. Dezember 1984. Basel 1984. Darin bes.: Tanner, Paul: „Die astronomische Uhr im Münster von Strassburg“, S. 97–106 sowie ders.: „Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte u. a. zur Strassburger Münsteruhr“, S. 107–111 und ders.: „Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke“, S. 223–273

- Ausst.-Kat. Berlin 1936** — *Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit*. Aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele. Ausst.-Kat. Berlin 1936. Berlin 1936
- Ausst.-Kat. Berlin 1976** — Blachowski, Aleksander: *Mikołaj Kopernik im polnischen bildnerischen Volksschaffen*. Ausst.-Kat. der Gastausstellung des Muzeum Etnograficzne Toruń im Museum für Volkskunde Berlin, Sept. 1976–März 1977. Berlin 1976
- Ausst.-Kat. Bonn/Berlin 2005/06** — Bredekamp, Horst: „Luchse, Bienen und Delphine: Galilei in Rom“. In: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste. 1572–1676*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25. Nov. 2005–19. März 2006, Martin-Gropius-Bau Berlin, 12. April–10. Juli 2006. Bonn/Leipzig 2005, S. 449–461
- Ausst.-Kat. Coburg 1983** — Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, 24. Juli–31. Oktober 1983. Coburg 1983
- Ausst.-Kat. Den Haag 1993** — Buijsen, Edwin / Niemeijer, J. W. u. a.: *Cornelis Troost en het theater. Tonelen van de 18de eeuw / Cornelis Troost and the theatre of his time. Plays of the 18th Century*. Ausst.-Kat. Den Haag, Mauritshuis, 26. März–27. Juni 1993. Den Haag/Zwolle 1993
- Ausst.-Kat. Essen 1997** — Seibt, Ferdinand / Borsdorf, Ulrich / Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Transit Brügge – Novgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte*. Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, 15. Mai–21. September 1997. Bottrop/Essen 1997
- Ausst.-Kat. Hamburg 1983** — Hofmann, Werner (Hrsg.): *Köpfe der Lutherzeit*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 4. März–24. April 1983. München 1983
- Ausst.-Kat. Kassel 1999** — Ottomeyer, Hans (Hrsg.): *Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*. Ausst.-Kat. der Staatlichen Museen Kassel, Museum Fridericianum, 12. Dez. 1999–19. März 2000. Wolftratshausen 1999
- Ausst.-Kat. Krakau 1973** — Banach, Jerzy u. a.: *Mikołaj Kopernik w Krakowie. Przedwodnik po wystawie [Nicolaus Copernicus in Krakau. Führer durch die Ausstellung]*. Ausst.-Kat. Muzeum Narodowe w Krakowie 1973. Kraków 1973
- Ausst.-Kat. Paris 1973** — Pognon, Edmond u. a.: *Nicolas Copernic ou la Révolution Astronomique*. Ausst.-Kat. Bibliothèque Nationale Paris 1973. Paris 1973. Darin bes.: „Essai d’iconographie copernicienne“, S. 34–45
- Ausst.-Kat. Schweinfurt 1993** — Müller, Uwe (Hrsg.): *450 Jahre Copernicus „De revolutionibus“*. *Astronomische und mathematische Bücher aus Schweinfurter Bibliotheken*. Ausst.-Kat. des Stadtarchivs Schweinfurt in Zusammenarbeit mit der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, 21. Nov. 1993–19. Juni 1994. Schweinfurt 1993. Darin bes.: Drescher, Georg: „Frühe Copernicus-Porträts“, S. 23–28 sowie der Katalogeintrag desselben Autors zu dem in Schweinfurt aufbewahrten Copernicus-Bildnis auf S. 229–230, Nr. 68
- Ausst.-Kat. Warschau 1994** — Kamińska-Krassowska, Halina: *Miniaturen von Wincenty Lesseur und Waleria Tarnowska aus der ehemaligen Tarnowski-Sammlung in Dzików im Polenmuseum Rapperswil / Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu*. Ausst.-Kat. in deutscher und polnischer Sprache, Königsschloß Warschau (Zamek Królewski w Warszawie). Warszawa 1994

- Ausst.-Kat. Zürich 1984** — Weber, Bruno: *Das Porträt auf Papier*. Ausst.-Kat. Zentralbibliothek Zürich, 15. Mai–14. Juli 1984. Zürich 1984
- Bach/Rieb 1994** — Bach, Henri / Rieb, Jean-Pierre: *Die drei astronomischen Uhren des Strassburger Münsters*. Lahr (Schwarzwald) 1994
- Baczko 1783** — Baczko, Ludwig von: „Nachricht von Nikolaus Copernicus“. In: Ders. (Hrsg.): *Preussisches Magazin zum Unterricht und Vergnügen*. Erstes Heft. Königsberg/Leipzig 1783, S. 140–152
- Baczko 1796** — Baczko, Ludwig von: „Nikolaus Copernikus.“ In: *Kleine Schriften aus dem Gebiete der Geschichte und der Staatswissenschaften*, von Ludwig von Baczko. Erstes Bändchen. Leipzig 1796, S. 135–151
- Bandtke 1826** — Bandtke (Bandtkie), Jerzy Samuel: *Historia drukarn w krolestwie polskiem i wielkiem xięstwie litewskiem. Jako i w kraiach zagranicznych, w których polskie dzieła wychodziły* [Die Geschichte des Buchdrucks im königlichen Polen und im Großherzogtum Litauen als auch in ausländischen Gebieten, in denen polnische Werke herausgegeben wurden]. Bd. 3. Kraków 1826, S. 214–215 (Nachdruck Warszawa 1974)
- Barlaeus 1646** — Barlaeus, Caspar: *Poemata. Editio IV, Altera plus parte auctior*. Poematum Pars II, Elegiarum et miscellaneorum carminum. Amsterdam 1646
- Batowski 1933** — Batowski, Zygmunt: *Wizerunki Kopernika* [Copernicus-Bildnisse]. Mit Zusammenfassung in französischer Sprache. Toruń 1933
- Bayer 1718** — Bayer, Gottlieb Siegfried: *Bibliothecam Senatus Palaeopolitani incrementis litterarum consecratam [...] ad usus bonorum omnium apertum publice iri edicit et denunciat Theophilus Sigefridus Bayer Bibliothecarius*. Königsberg 1718
- Bendel 1940** — Bendel, Max: *Tobias Stimmer. Leben und Werke*. Zürich/Berlin 1940
- Benninghoven 1973** — Benninghoven, Friedrich: „Nicolaus Copernicus 1473–1543. Gedenkworte zur Eröffnung einer Ausstellung aus den Archivbeständen Preußischer Kulturbesitz“. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 11 (1973) S. 221–236
- Berghaus 1995** — Berghaus, Paul: „Paul Frehers *Theatrum Virorum Eruditione Clarorum* (Nürnberg 1688)“. In: Ders. (Hrsg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 129–138 (= *Wolfenbütteler Forschungen*. Bd. 63)
- Bernoulli 1779** — Bernoulli, Johann: *Johann Bernoulli's [...] Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778*. 6 Bde. Leipzig 1779–1780. Hiervon Bd. 1: *Reise nach Danzig und Beschreibung der Merkwürdigkeiten dieser Stadt*. Leipzig 1779, sowie Bd. 3: *Reise von Danzig nach Königsberg, und von da nach Petersburg, im Jahr 1778*. Leipzig 1779
- Bettini 1975** — Bettini, Sergio: „Copernico e la pittura veneta“. In: *Notizie da Palazzo Albani*. Jg. 4 (1975) Nr. 2, S. 22–30
- Biester 1792** — Biester, Johann Erich: „Einige Briefe über Polen und Preussen. Geschrieben im Sommer 1791.“ In: *Berlinische Monatschrift*. Bd. 20 (1792) August, S. 166–181
- Biliński 1983** — Biliński, Bronislaw: „Il periodo padovano di Niccolò Copernico (1501–1503)“. In: Poppi, Antonino (Hrsg.): *Scienza e Filosofia all'Università di Padova nel Quattrocento*. Padova 1983, S. 223–285 (= *Contributi alla Storia dell'Università di Padova* 15)

- Biliński 1989** — Biliński, Bronisław: *Messaggio e itinerari copernicani. Celebrazioni italiane del V centenario della nascita di Niccolò Copernico 1473–1973*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź 1989 (= *Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e centro di studi a Roma. Conferenze* 97)
- Birkenmajer 1900** — Birkenmajer, Ludwik Antoni: „Slowo o wizerunkach Kopernika“ [Ein Wort zu den Copernicus-Bildnissen]. In: *Mikołaj Kopernik*. 1. Teil. Krakau 1900
- Block 1890** — Block, J.[ulius] C.: *Jeremias Falck. Sein Leben und seine Werke*. Danzig/Leipzig/Wien 1890
- Boissard 1598** — Boissard, Jean Jacques: *Icones quinquaginta virorum illustrium*. Teil drei. Frankfurt am Main 1598
- Brachvogel 1919** — Brachvogel, Eugen: „Die Bildnisse der ermländischen Bischöfe.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands* (ZGAE). Bd. 20 (1919) S. 516–601
- Brachvogel 1935** — Brachvogel, [Eugen]: Rezension zu: „Zygmunt Batowski, Wizerunki Kopernika. (Kopernikusbildnisse.) Torun 1933.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands* (ZGAE). Bd. 25 (1935) Heft 3, S. 819–823
- Brachvogel: „Das Copernicus-Grab“ 1939** — Brachvogel, [Eugen]: „Das Copernicus-Grab im Dom zu Frauenburg.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands* (ZGAE). Bd. 27 (1939) Heft 1, S. 273–381
- Brachvogel: „Zur Kunde der Copernicus-Bildnisse“ 1939** — Brachvogel, [Eugen]: „Zur Kunde der Copernicus-Bildnisse.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands* (ZGAE). Bd. 27 (1939) Heft 1, S. 281–286
- Brahe 1598** — Brahe, Tycho: *Tychonis Brahe Astronomiae Instauratae Mechanica*. Wandsbek 1598
- Brahe 1919** — Brahe, Tycho: *Tychonis Brahe Dani opera omnia*. Hrsg. von John L. E. Dreyer. Bd. 6: *Tychonis Brahe Dani epistola astronomica*. Bd. 1. Hauniae [d. i. Kopenhagen] 1919
- Brahe 1946** — Brahe, Tycho: *Tycho Brahe's description of his Instruments and scientific work as given in ASTRONOMIAE INSTAURATAE MECHANICA (Wandesburgi 1598)*. Hrsg. und übersetzt von Raeder, Hans / Strömgren, Elis / Strömgren, Bengt. Kopenhagen 1946
- Bredenkamp 1993** — Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunst-kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993 (= *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek* 41)
- Bredenkamp 2001** — „Gazing Hands and Blind Spots. Galileo as a Draftsman“. In: Renn, Jürgen (Hrsg.): *Galileo in Context*. Cambridge 2001, S. 153–192
- Bredenkamp 2007** — Bredenkamp, Horst: *Galilei der Künstler*. Berlin 2007 (Publikation in Vorbereitung, Akademie-Verlag)
- Bringemeier 1974** — Bringemeier, Martha: *Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika/Sutane. Schaubel/Talar*. Münster 1974
- Brochwicz 1973** — Brochwicz, Zbigniew: „Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych“ [Das Thorner Porträt von Copernicus im Licht neuer technologischer Untersuchungen]. Mit Zusammenfassung in englischer, deutscher und russischer Sprache. In: *Rocznik Muzeum w Toruniu*. Bd. 5 (1973) S. 113–125

- Brunn 1937** — Brunn, [Walter von]: „Geschichtliches vom Maiglöckchen“. In: Ders. / Klotz, Lothar: *Das Maiglöckchen. Eine alte, vielgerühmte Heilpflanze. Zum 50jährigen Bestehen der Firma Dr. Degen & Kuth/Düren-Rhld. Düren 1937*, S. 5–55
- Brzostkiewicz 1962** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Portret Kopernika na zegarze katedry w Strassburgu“ [Das Copernicus-Porträt an der Uhr im Straßburger Münster]. In: *Urania* 33 (1962) Nr. 7, S. 213–214
- Brzostkiewicz 1964** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Wizerunek Kopernika na mapie nieba wydanej w Moskwie w 1707 r.“ [Das Copernicus-Bild auf einer in Moskau herausgegebenen Himmelskarte von 1707]. In: *Wszczęświat* (1964) Nr. 1, S. 18–19
- Brzostkiewicz: „Portret Kopernika z galerii obrazów we Florencji“ 1965** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Portret Kopernika z galerii obrazów we Florencji“ [Das Copernicus-Porträt aus der Florentiner Gemäldegalerie]. In: *Urania* 36 (1965) Nr. 2, S. 54–55
- Brzostkiewicz: „Wizerunki Kopernika na kartach tytułowych dzieł Heweliusza“ 1965** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Wizerunki Kopernika na kartach tytułowych dzieł Heweliusza“ [Bildnisse von Copernicus auf den Titelblättern der Werke von Hevelius]. In: *Wszczęświat* (1965) Nr. 12, S. 309–310
- Brzostkiewicz 1968** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Ciekawy wizerunek Kopernika z końca XVI wieku (w Muzeum Narodowym w Krakowie)“ [Ein interessantes Copernicus-Bildnis vom Ende des 16. Jahrhunderts (im Nationalmuseum in Krakau)]. In: *Urania* 39 (1968) Nr. 8, S. 229–230
- Brzostkiewicz 1971** — Brzostkiewicz, Stanisław Robert: „Jak wyglądał Mikołaj Kopernik?“ [Wie sah Nicolaus Copernicus aus?]. In: *Płomyk* 54 (1971) Nr. 23, S. 710–712
- Brzostowski/Orysiak 1968** — Brzostowski, Stanisław / Orysiak, Stanisław: „Copernicana w zbiorach muzeów polskich“ [Copernicana in den Sammlungen polnischer Museen]. In: *Rocznik Muzeum w Toruniu* 3 (1968) S. 42–59
- Buchner 1953** — Buchner, Ernst: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin 1953
- Bullard 1994** — Bullard, M. R. A.: „Talking heads: the Bodleian frieze, its inspiration, sources, designer and significance“. In: *The Bodleian Library record* 14 (1994) Nr. 6, S. 461–500
- Bullart 1682** — Bullart, Isaac Jacques Ignace: *Académie des Sciences et des Arts*. Bd. 2. Amsterdam 1682
- Bullart 1695** — Bullart, Isaac Jacques Ignace: *Académie des Sciences et des Arts*. Bd. 2. Brüssel 1695
- Burke 1998** — Burke, Peter: „Reflections on the Frontispiece Portrait in the Renaissance“. In: Köstler, Andreas / Seidl, Ernst (Hrsg.): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*. Köln/Weimar/Wien 1998, S. 151–162
- Calisi 2000** — Calisi, Marinella: *Storia e strumenti del Museo Astronomico e Copernicano di Roma*. Guida alle collezioni. Roma 2000
- Carrier 2001** — Carrier, Martin: *Nikolaus Kopernikus*. München 2001
- Casseburg 1732** — Casseburg, M. Gottfried Bernhard: „Nachricht von der Königsbergischen Stadt-Bibliothek.“ In: *Acta Borussiae Ecclesiastica, Civilia, Literaria*. Bd. 3. Königsberg/Leipzig 1732, S. 676–695
- Cellarius 1660** — Cellarius, Andreas: *Harmonia Macrocosmica*. Amsterdam 1660

- Cellarius 1661** — Cellarius, Andreas: *Harmonia Macrocosmica*. Amsterdam 1661
- Cellarius 1708** — Cellarius, Andreas: *Harmonia Macrocosmica*. Amsterdam 1708 (Faksimile Alburgh 1987)
- Centner 1763** — Centner, Gottfried: *Geehrte und Gelehrte Thornier ausser ihrer Vaterstadt nebst gelegentlich angebrachten Stamtafeln und Nachrichten von alten Thornischen Familien*. Thorn 1763
- ChojECKA: Astronomische und astrologische Darstellungen 1967** — ChojECKA, Ewa: *Astronomische und astrologische Darstellungen und Deutungen bei kunsthistorischen Betrachtungen alter wissenschaftlicher Illustrationen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*. Berlin (Ost) 1967
- ChojECKA: „Johann Kepler“ 1967** — ChojECKA, Ewa: „Johann Kepler und die Kunst. Zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften in der Spätrenaissance“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967) S. 55–72
- Chorostian 1973** — Chorostian, Boguslawka u. a.: *Der Dombügel in Frombork*. Olsztyn 1973
- Christianson 2000** — Christianson, John Robert: *On Tycho's Island. Tycho Brahe and his assistants, 1570–1601*. Cambridge 2000
- Chyczewska 1973** — Chyczewska, Alina: *Marcello Bacciarelli. 1731–1818*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1973
- Ciardi/Tongiorgi Tomasi 1985** — Ciardi, Roberto P. / Tongiorgi Tomasi, Lucia: „La ‘scienza’ illustrata: osservazioni sui frontespizi delle opere di Athanasius Kircher e di Galileo Galilei“. In: *Annali dell'Istituto italo-germanico in Trento / Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient* 11 (1985) S. 69–78
- Cieślak 1998** — Cieślak, Katarzyna: *Tod und Gedenken. Danziger Epitaphien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. Lüneburg 1998 (= Arnold, Udo [Hrsg.]: *Einzelschriften der Historischen Kommission für ost- und westpreussische Landesforschung*. Bd. 14)
- Cimino/Chelkowska/Gianuzzi 1968** — Cimino, M.[assimo] / Chelkowska, C.[ristina] / Gianuzzi, M.[aria] A.[ntonietta]: *La mostra dei cimeli copernicani del Museo dell'Osservatorio Astronomico di Roma*. Roma 1968 (= *Accademia Nazionale dei Lincei. Celebrazioni Lincee* 6)
- Cimino 1973** — Cimino, Massimo (Hrsg.): *Il Museo Astronomico e Copernicano dell'Osservatorio di Roma nel V centenario della nascita di Niccolò Copernico e I centenario della sua fondazione*. Roma 1973 (= *Accademia Nazionale dei Lincei. Celebrazioni Lincee* 77)
- Corbett/Lightbown 1979** — Corbett, Margery / Lightbown, Ronald: *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-page in England. 1550–1660*. London/Henley-on-Thames/Boston 1979
- Crasso 1666** — Crasso, Lorenzo: *Degli Elogii degli Huomini letterati*. Bd. 2. Venedig 1666
- Csombor 1968**: Csombor, Márton: *Szepesi Csombor Márton összes művei* [Sämtliche Werke des Márton Csombor aus Szepesi (Moldava nad Bodvou)]. Bearbeitet von Kovács, Sándor Iván und Kulcsár, Péter. Budapest 1968 (= Tolnai, Gábor [Hrsg.]: *Régi Magyar Prózái Emlékek* 1)
- Curtze 1869** — Curtze, M.[aximilian]: „Das Portrait des Copernicus in den Ufizien [sic] zu Florenz.“ In: *Altpreussische Monatschrift* 6 (1869) S. 761–762

- Czapla 1903** — Czapla, Bruno (Hrsg.): „Visitationes episcopatus culmensis Andrea Olszowski Culmensi et Pomesaniae episcopo A. 1667–72 factae.“ In: *Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Societas Literaria Torunensis: Fontes VII*. Thorn 1903
- Damianaki 2000** — Damianaki, Chrysa: *Galileo e le Arti Figurative. I ritratti e i busti di Galileo. Scoperte astronomiche e pittura barocca. La concezione estetica di Galileo*. Manziana (Roma) 2000
- Dasypodius 1578** — Dasypodius, Conrad: *Warhafftige Außlegung des Astronomischen Vhrwercks zu Straßburg beschriben Durch M. Cunradum Dasypodium der solches Astronomische Vhrwerck anfänglich erfunden vnd angeben*. Straßburg 1578
- Dasypodius: Heron Mechanicus 1580** — Dasypodius, Conrad: *Cvnradi Dasypodii Heron Mechanicus*. Straßburg 1580
- Dasypodius: Cvnradi Dasypodii Warhafftige Außlegung 1580** — Dasypodius, Conrad: *Cvnradi Dasypodii Warhafftige Außlegung vnd Beschreybung des Astronomischen Vhrwercks zu Straßburg welches er Anfänglich erfunden vnd angeben hat. Auch Ein Altes Lied vom dem Kampff und streyt so entstanden Zwischen dem RORAFFEN (welcher vnder der Orglen im Münster zu Straßburg ist) vnd dem HANEN so auff der Alten Vhren war vor 200. Jharen Gedicht*. Straßburg 1580
- Dittmann 1789** — Dittmann, Georg C.: *Beyträge zur Geschichte der Stadt Thorn*. Bd. 1. o. O. 1789
- Dittrich 1910** — Dittrich, [Franz]: „Das Koppernikusdenkmal in Frauenburg“. In: *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands (ZGAE)*. Bd. 17 (1910) Heft 3, der ganzen Folge Heft 51, S. 483–500
- Doppelmayr 1742** — Doppelmayr, Johann Gabriel: *Atlas Coelestis*. Nürnberg 1742
- Dreux du Radier 1765** — Dreux du Radier, [Jean F.]: *L'Europe Illustre*. Bd. 5. Paris 1765
- Dreux du Radier 1777** — Dreux du Radier, [Jean F.] *L'Europe Illustre*. Bd. 5. Paris 1777
- Dülberg 1985** — Dülberg, Angelica: *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin 1990
- Dülmen 1967** — Dülmen, Richard van: *Propst Franziskus Töpsl (1711–1796) und das Augustiner-Chorherrenstift Polling. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Aufklärung in Bayern*. Kallmünz (Opf.) 1967
- Ehrmann 1986** — Ehrmann, Jean Antoine: „Astronomes observant une éclipse“. In: Ders.: *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*. Paris 1986, S. 111–112
- Eichhorn 1866** — Eichhorn, [Anton]: „Die Prälaten des ermländischen Domcapitels“. In: *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands (ZGAE)*. Bd. 3 (1866) S. 305–397, 529–643
- Eigen 1985** — Eigen, Manfred: „Mozart – oder unser Unvermögen, das Genie zu begreifen“. In: *Naturwissenschaftliche Rundschau*. Jg. 38 (1985) Nr. 9, S. 355–367
- Ellenius 1985** — Ellenius, Allan (Hrsg.): *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*. An International Symposium. Uppsala 1985 (= *Acta Universitatis Upsaliensis*. Nova Series 22)
- Estreicher 1974** — Estreicher, Karol: *Collegium Maius. Stammsitz der Jagellonischen Universität Krakau*. Aus dem Polnischen übersetzt von Siegfried Schmidt. Warszawa 1974 (zuerst erschienen als: *Collegium Maius. Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*. Warszawa 1971)

- Farbiszewski 1989** — Farbiszewski, Marek: „Opis Torunia z początku XVIII wieku. Tzw. Memoranda Jana Baumgartena“ [Eine Beschreibung Thorns vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Die sogenannten „Denkwürdigkeiten“ des Johannes Baumgarten]. In: Ders. / Dybaś, Bogusław (Bearb.): *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź 1989 (= *Źródła i materiały do dziejów sztuki polskiej*. Bd. XXII), S. 119–161
- Flik: „Najnowsze badania“ 1973** — Flik, Józef: „Najnowsze badania portretu Mikołaja Kopernika ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu“ [Die neuesten Untersuchungen des Copernicus-Porträts aus den Sammlungen des Bezirksmuseum in Thorn]. Mit Zusammenfassung in englischer, deutscher und russischer Sprache. In: *Rocznik Muzeum w Toruniu* 5 (1973) S. 83–111
- Flik: „Badania konserwatorskie“ 1973** — Flik, Józef: „Badania konserwatorskie na przykładzie Toruńskiego portretu Mikołaja Kopernika“ [Konservatorische Untersuchungen am Beispiel des Thorner Nicolaus-Copernicus-Porträts]. In: *Dokumentacja Konserwatorska zabytków ruchomych*. Materiały z konferencji Gdańsk, 3–5 maja 1973. Warszawa 1973, S. 201–203
- Flik 1974** — Flik, Józef: „Portrety Mikołaja Kopernika z Katedry w Strasburgu i z Muzeum Okręgowego w Toruniu“ [Die Nicolaus Copernicus-Porträts im Straßburger Münster und im Thorner Bezirksmuseum]. In: *Ochrona Zabytków*. Bd. 27 (1974) S. 66–72
- Flik 1977** — Flik, Józef: „Spostrzeżenia technologiczno-konserwatorskie w związku z wystawami organizowanymi w Muzeum Okręgowym w Toruniu z okazji 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika“ [Technologisch-konservatorische Bemerkungen zu den im Bezirksmuseum organisierten Ausstellungen anlässlich des 500. Geburtstages von Nicolaus Copernicus]. Mit Zusammenfassung in englischer, deutscher, russischer und französischer Sprache. In: *Rocznik Muzeum w Toruniu* 6 (1977) S. 173–207
- Flik 1990** — Flik, Józef: *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarskiego* [Das Copernicus-Porträt aus dem Bezirksmuseum in Thorn. Untersuchung der Maltechnik]. Mit Zusammenfassung in englischer Sprache. Toruń 1990
- Flik/Kruszelnicka 1996** — Flik, Józef / Kruszelnicka, Janina: *Epitafium Mikołaja Kopernika w bazylice katedralnej św. Janów w Toruniu* [Das Copernicus-Epitaph in der St. Johannes-Kirche in Thorn]. Mit Zusammenfassung in englischer Sprache. Toruń 1996
- Flik-Fizek 1992** — Flik-Fizek, Malgorzata: „Najstarsze wizerunki Mikołaja Kopernika w malarstwie i grafice z XVI i XVII wieku“ [Die ältesten Bildnisse von Nicolaus Copernicus in der Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts]. Mit Zusammenfassung in englischer, deutscher, französischer und russischer Sprache. In: *Rocznik Muzeum w Toruniu*. Bd. 9 (1992) S. 166–181
- Forstreuter 1973** — Forstreuter, Kurt: „Bemerkungen zu den ältesten Bildern und Biographien von Copernicus.“ In: *Preußenland* 11 (1973) Nr. 2, S. 18–32
- Freher 1688** — Freher, Paul: *D. Pauli Freheri Med. Norib. Theatrum Virorum eruditione clarorum*. Nürnberg 1688
- Frischlin 1575** — Frischlin, Nicodemus: *Carmen de Astronomico Horologio Argentoratensi*. Straßburg 1575
- Galilei 1632** — Galilei, Galileo: *Dialogo [...] sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*. Florenz 1632
- Galilei 1635** — Galilei, Galileo: *Systema Cosmicum* [Nebentitel: *Dialogus de systemate mundi*]. Hrsg. von Mathias Bernegger. Straßburg 1635
- Galilei 1663** — Galilei, Galileo: *Systema Cosmicum*. London 1663

- Galilei 1699** — Galilei, Galileo: *Galilaei Galilaei, Lyncei, Academiarum Pisanae ac Patavinae Philosophi ac Mathematici summi Systema Cosmicum*. Leiden 1699
- Galilei 1907** — Galilei, Galileo: *Le opere*. Edizione Nazionale a cura di Antonio Favaro. Bd. XIX. Firenze 1907
- Galilei 1998** — Galilei, Galileo: *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*. Edizione critica e commento a cura di Ottavio Besomi e Mario Helbing. 2 Bde. Padova 1998 (= Avesani, Rino / Billanovich, Giuseppe / Ferrari, Mirella / Pozzi, Giovanni [Hrsg.]: *Medioevo e umanesimo* 103)
- Gallery of Portraits 1833** — *The Gallery of Portraits: with Memoirs. Under the Superintendence of the Society for the Diffusion of useful Knowledge*. Bd. 1. London 1833
- Galluzzi/Torrini 1975** — Galluzzi, Paolo / Torrini, Maurizio (Hrsg.): *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei. Carteggio 1642–1648*. Bd. 1. Firenze 1975
- Gąsiorowska 1955** — Gąsiorowska, Maria: *Toruński portret mieszczański. 1500–1850. Katalog* [Das Thorner Bürger-Porträt. 1500–1850. Katalog]. Toruń 1955
- Gassendi: „Nicolai Copernici vita“ 1654** — Gassendi, Pierre: „Nicolai Copernici Varmiensis Canonici, Astronomi illustris Vita“. Mit eigener Paginierung abgedruckt in: Ders.: *Tychonis Brahei, Equitis Dani, Astronomorum Coryphaei Vita*. [...] *Accessit Nicolai Copernici, Georgii Peurbachii, & Ioannis Regiomontani Astronomorum celebrium vita*. Paris/Den Haag 1654
- Gassendi: „Tychonis Brahei vita“ 1654** — Gassendi, Pierre: „De Tychonis Brahei Vita“. Mit eigener Paginierung abgedruckt in: Ders.: *Tychonis Brahei, Equitis Dani, Astronomorum Coryphaei Vita*. [...] *Accessit Nicolai Copernici, Georgii Peurbachii, & Ioannis Regiomontani Astronomorum celebrium vita*. Paris/Den Haag 1654
- Gassendi 1655** — Gassendi, Pierre: *Tychonis Brahei, Equitis Dani, Astronomorum Coryphaei Vita. Accessit Nicolai Copernici, Georgii Peurbachii, & Joannis Regiomontani, Astronomorum celebrium, Vita*. Editio Secunda auctior & correctior. Den Haag 1655
- Gazeta Krakowska 1834** — [Anonym]: „Przypadkowe odkrycie oryginalnego portretu Kopernika w Gdańsku“ [Die zufällige Entdeckung eines Originalporträts von Copernicus in Danzig]. In: *Gazeta Krakowska* (1834) Nr. 274, S. 1103–1104
- Geisberg/Strauss 1974** — Geisberg, Max: *The german single-leaf woodcut 1500–1550*. Revised and edited by Walter L. Strauss. 4 Bde. New York 1974
- Gent 2000** — Gent, Rob H. van: „De hemelatlas van Andreas Cellarius: Het meesterwerk van een vergeten kosmograaf“. In: *Caert-Thresoor. Tijdschrift voor de geschiedenis van de kartografie in Nederland*. Jg. 19 (2000) Nr. 1, S. 9–25
- Gingerich 2002** — Gingerich, Owen: *An Annotated Census of Copernicus' "De Revolutionibus" (Nuremberg, 1543 and Basel, 1566)*. Leiden u. a. 2002
- Giovio 1546** — Giovio, Paolo: *Elogia Veris Clarorum Virorum Imaginibus Apposita*. Venedig 1546
- Göricke 2000** — Göricke, Jutta: „Greifbare Vernunft: Zur Ikonographie mathematischer Instrumente“. In: Holländer, Hans (Hrsg.): *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 255–295

- Golson 1963** — Golson, Lucile M.: „The approach to science of a Renaissance painter. Research into the theme and background of the ‘Astronomers studying an eclipse’ by Antoine Caron“. In: *Gazette des Beaux Arts* 61 (1963) S. 201–214
- Górski 1973** — Górski, Karol: „Nota o portretach Kopernika“ [Bemerkungen zu den Copernicus-Porträts]. In: *Mikołaj Kopernik. Środowisko społeczne i samotność*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1973, S. 204–207
- Gottsched 1746** — Gottsched, Johann Christoph: *Gedächtnißrede auf den unsterblich verdienten Dombherrn in Frauenburg Nicolaus Copernicus*. Leipzig 1743
- Grabowski 1994** — Grabowski, Jörn: „Die Nationale Bildnis-Sammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie“. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 31 (1994) S. 397–322
- Grottowa 1957** — Grottowa, Kazimiera: *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)* [Die Kunstsammlungen von Jan Feliks und Waleria Tarnowski in Dzikow (1803–1849)]. Wrocław 1957
- Guidoni 1999** — Guidoni, Enrico: *Giorgione. Opere e significati*. Roma 1999
- Gurlitt 1895** — Gurlitt, Cornelius: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*. Heft 17: Stadt Leipzig. Dresden 1895
- Hackmann 1993** — Hackmann, Willem D.: „Natural Philosophy Textbook Illustrations. 1600–1800“. In: Mazzolini, Renato G. (Hrsg.): *Non-verbal Communication in Science prior to 1900*. Firenze 1993, S. 169–196
- Hamel 1994** — Hamel, Jürgen: *Nicolaus Copernicus. Leben, Werk und Wirkung*. Heidelberg/Berlin/Oxford 1994
- Hamel 1998** — Hamel, Jürgen: *Geschichte der Astronomie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Basel/Boston/Berlin 1998
- Hamel 2002** — Hamel, Jürgen: *Die astronomischen Forschungen in Kassel unter Wilhelm IV. Mit einer Teiledition der deutschen Übersetzung des Hauptwerkes von Copernicus um 1586*. 2., korrigierte Auflage. Frankfurt am Main 2002 (= *Acta Historica Astronomiae*. Bd. 2)
- Hammond 1992** — Hammond, Frederick: „The artistic patronage of the Barberini and the Galileo affair“. In: Coelho, Victor (Hrsg.): *Music and Science in the age of Galileo*. Dordrecht/Boston/London 1992, S. 67–89
- Harasimowicz 1992** — Harasimowicz, Jan: *Mors Janua Vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji* [Mors Janua Vitae. Die Schlesischen Epitaphien und Grabmäler der Reformationszeit]. Mit Zusammenfassung in deutscher Sprache. Wrocław 1992
- Harms 1978** — Harms, Wolfgang: „Programmatisches auf Titelblättern naturkundlicher Werke der Barockzeit“. In: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*. Bd. 12 (1978) S. 326–355
- Harms/Kemp 1987** — Harms, Wolfgang / Kemp, Cornelia (Hrsg.): *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bd. IV.: *Die Sammlungen der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt*. Tübingen 1987
- Hartknoch 1684** — Hartknoch, Christoph: *Alt- und Neues Preussen*. Königsberg/Frankfurt am Main/Leipzig 1684 (Faksimile Berlin 1991)

- Hauffen 1896** — Hauffen, Adolf: „Fischart-Studien. II. Die Beschreibung des Astronomischen Uhrwercks“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 3 (1896) S. 705–710
- Hentzen/Holst 1936** — Hentzen, Alfred / Holst, Niels von (Hrsg.): *Die großen Deutschen im Bild*. Berlin 1936
- Herbinus 1655** — Herbinus, Johannes: *Famosæ, De Solis vel Telluris Motu, Controversiæ Examen, Theologico-Philosophicum, Ad S. Sanctam Normam, Institutum*. Utrecht 1655
- Herder 1776** — [Herder, Johann Gottfried]: „Etwas von Nikolaus Kopernikus Leben, zu seinem Bilde.“ In: *Der Teutsche Merkur vom Jahr 1776. Ibro Römisch-Kayszerlichen Majestät zugeeignet*. Viertes Vierteljahr. Novemberheft. Weimar 1776, S. 169–179
- Heuer 1931** — Heuer, Reinhold: *Siebenhundert Jahre Thorn. 1231–1931*. Danzig 1931 (= *Ostland-Darstellungen* 1)
- Hevelius 1673** — Hevelius, Johannes: *J. Hevelii Machina Coelestis*. Bd. 1: *Johannis Hevelii Machina Coelestis Pars Prior*. Danzig 1673 (Faksimile mit Einleitung hrsg. von F. Schmeidler, Osnabrück 1969)
- Hevelius 1690** — *Johannis Hevelii Firmamentum Sobiescianum*. Danzig 1690 (Faksimile Wrocław 1987)
- Hipler 1872** — Hipler, Franz (Hrsg.): „Abriss der ermländischen Literaturgeschichte“ In: *Monumenta historiae Warmiensis*. Bd. 4. III. Abtheilung. Braunsberg/Leipzig 1872 (= *Bibliotheca Warmiensis*. Bd. I)
- Hipler: „Die Biographen des Nikolaus Kopernikus“ 1873** — Hipler, F.[ranz]: „Die Biographen des Nikolaus Kopernikus. Ein Gedenkblatt zur vierten Säkularfeier seines Geburtstages“. In: *Alt-preussische Monatsschrift* 10 (1873) S. 193–218
- Hipler: *Spicilegium Copernicanum* 1873** — Hipler, Franz (Hrsg.): *Spicilegium Copernicanum. Festschrift des historischen Vereins für Ermland zum vierhundertsten Geburtstage des ermländischen Domberrn Nikolaus Kopernikus*. Braunsberg 1873. Beilage zu: *Monumenta historiae Warmiensis*. Bd. 4. III. Abtheilung. Braunsberg/Leipzig 1872 (= *Bibliotheca Warmiensis*. Bd. I)
- Hipler 1874** — Hipler, Franz: „Analecta Warmiensia. Studien zur Geschichte der ermländischen Archive und Bibliotheken.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands (ZGAE)*. Bd. 5 (1874) S. 316–488. Darin besonders: „Visitatio Ecclesiae Cathedralis Varmien. habita die 22. Septemb. Anno 1598. Inventarium Bibliothecae“, S. 359–379
- Hipler 1875** — H.[ipler], F.[ranz]: „Die Porträts des Nikolaus Kopernikus.“ In: *Mittheilungen des Ermländischen Kunstvereins* (1875) Heft 3, S. 73–161
- Historisch-genealogischer Kalender 1796** — *Historisch-genealogischer Kalender auf das Schalt-Jahr 1796*. Enthält die Geschichte von Polen. Mit 2 Karten, 7 Bildnissen, und 6 histor. Vorstellungen von D.[aniel] Chodowiecki. Berlin 1796
- Holländer 2000** — Holländer, Hans (Hrsg.): *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 2000
- Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*** — Hollstein, Friedrich W. H.: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Amsterdam u. a. 1949 ff.
- Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*** — Hollstein, Friedrich W. H.: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Amsterdam 1954 ff.

- Holst 1932** — Holst, Niels von: „Die Ostdeutsche Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 1 (1932) Heft 1, S. 19–43
- Hutchison 1987** — Hutchison, Keith: „Towards a Political Iconology of the Copernican Revolution“. In: Curry, Patrick (Hrsg.): *Astrology, Science and Society. Historical Essays*. Woodbridge 1987, S. 95–141
- Hutchison 1991** — Hutchison, Keith: „Copernicus, Apollo, and Herakles“. In: Gaukroger, Stephen (Hrsg.): *The Uses of Antiquity. The Scientific Revolution and the Classical Tradition*. Dordrecht 1991, S. 1–23
- Hutchison 1993** — Hutchison, Keith: „Harmony and authority: The political symbolism of Copernicus' personal seal“. In: Mazzolini, Renato G. (Hrsg.): *Non-verbal communication in science prior to 1900*. Firenze 1993, S. 115–168
- Hutten-Czapski/Kopera 2001** — Hutten-Czapski, Emeryk / Kopera, F.: *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie* [Verzeichnis der Graphiken in der Sammlung des Grafen Emeryk Hutten-Czapski in Krakau, die Porträts zumeist polnischer Persönlichkeiten darstellen]. Faksimile der Ausgabe Kraków 1901. Warszawa 2001
- IFF. Graveurs du XVIIe siècle** — Weigert, Roger-Armand u. a.: *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*. Paris 1939 ff.
- IFF. Graveurs du XVIIIe siècle** — Roux, Marcel u. a.: *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe siècle*. Paris 1930 ff.
- Itterheim 1997** — Itterheim, Roland: „Kopernikus und das Maiglöckchen“. In: *Ärzteblatt Thüringen* 8 (1997) Nr. 5, S. 287–288
- Jakubowska 1970** — Jakubowska, Bogna: „Portrety z konwalia“. In: *Litery. Miesięcznik społeczno-kulturalny wybrzeża*. Jg. 9 (1970) Nr. 2, S. 15–17
- Janku 1884** — Janku, Joh. Bapt.: „Die Porträtstiche des Robert Boissard, der beiden J. Theod. de Bry, und der wahrscheinliche Antheil von Corn. Galle dem Aelteren an dem J. J. Boissard'schen Sammelwerke.“ In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 7 (1884) S. 416–428 (Nachdruck Berlin 1968)
- Jugler 1909** — Jugler, Johann Heinrich: *Leipzig und seine Universität im 18. Jahrhundert. Aufzeichnungen des Leipziger Studenten Johann Heinrich Jugler aus dem Jahre 1779*. 2. Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Zarncke. Leipzig 1909 (Zuerst erschienen 1879 unter dem Titel *Leipzig und seine Universität vor hundert Jahren*)
- Jurina 1985** — Jurina, Kitti: *Vom Quacksalber zum Doctor Medicus. Die Heilkunde in der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts*. Köln/Wien 1985
- Kączkowska 1953** — Kączkowska, Alicja: „Epitafium Mikołaja Kopernika we Fromborku“ [Das Epitaph für Nicolaus Copernicus in Frauenburg]. In: *Ochrona Zabytków* 6 (1953) Nr. 1, S. 55–56
- Kalemka 1985** — Kalemka, Sławomir: „Toruńskie pomniki Kopernika“ [Thorner Copernicus-Denkmäler]. In: Poklewski, Józef (Hrsg.): *Artyści w dawnym Toruniu*. Warszawa/Poznań/Toruń 1985, S. 188–207
- Kamińska-Krassowska 1969** — Kamińska-Krassowska, Halina: „Wincenty de Lesseur – życie i działalność“ [Wincenty de Lesseur. Leben und Tätigkeit]. Mit Zusammenfassung in russischer und französischer Sprache. In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 13 (1969) Heft 2, S. 145–259
- Kathke 1997** — Kathke, Petra: *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*. Berlin 1997

- Kemp 1996** — Kemp, Martin: „Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions“. In: Baigrie, Brian S. (Hrsg.): *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto/Buffalo/London 1996, S. 40–85
- Kemp 2000** — Kemp, Martin: „Vision and Visualisation in the Illustration of Anatomy and Astronomy from Leonardo to Galileo“. In: Freeland, Guy / Corones, Anthony (Hrsg.): *1543 and all that. Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific Revolution*. Dordrecht/Boston/London 2000, S. 17–51
- Kepler 1627** — Kepler, Johannes: *Tabulae Rudolphinae*. Ulm 1627
- Kintzinger 1995** — Kintzinger, Marion: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Wiesbaden 1995 (= *Wolfenbütteler Forschungen*. Bd. 60)
- Kippenhahn 2001** — Kippenhahn, Rudolf: „Die Fingernägel des Kopernikus“. In: Ders.: *Amor und der Abstand zur Sonne. Geschichten aus meinem Kosmos*. München 2001, S. 11–15
- Klamt 1981** — Klamt, Johann-Christian: „Die Astronomen-Statuen im Mathematischen Turm zu Kremsmünster“. In: Kalinowski, Konstanty (Hrsg.): *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Poznań 1981, S. 213–231
- Klamt 1999** — Klamt, Johann-Christian: *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758)*. Mainz 1999
- Koepplin/Falk 1974** — Koepplin, Dieter / Falk, Tilman u. a.: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Begleitbuch zu Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 15. Juni–8. September 1974. 2 Bde. Basel/Stuttgart 1974
- Kolberg 1881** — Kolberg, A.: „Analecta Warmiensia“. In: *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands (ZGAE)*. Bd. 7 (1881) S. 1–78, bes. S. 60–78: „Die Portraits-Sammlung des ermländischen Bischofes Krasicki“
- Krafft 2004** — Krafft, Fritz: „Astronomie und Weltbild zwischen Copernicus, Kepler und Newton“. In: Mahlmann-Bauer, Barbara (Hrsg.): *Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*. Bd. 1. Wiesbaden 2004, S. 273–310
- Krakowiecka-Górecka 1990** — Krakowiecka-Górecka, Danuta: „Toruńskie inskrypcje kościelne do końca XVIII wieku. Część II (Katalog)“ [Thorner Inschriften in Kirchen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Teil II. (Katalog)]. In: *Rocznik Toruński* 19 (1990) S. 271–318
- Krefeld 1988** — Krefeld, Thomas: „Italienisch: Periodisierung“. In: Holtus, Günter u. a.: *Lexikon der Romanistischen Linguistik*. Bd. IV. Tübingen 1988, S. 748–762
- Krifka 2000** — Krifka, Sabine: „Zur Ikonographie der Astronomie“. In: Holländer, Hans (Hrsg.): *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 409–448
- Krogt 1997** — Krogt, Peter van der: *Koeman's Atlantes Neerlandici*. New Edition. Bd. 1. t'Goy-Houten 1997
- Krollmann 1929** — Krollmann, C[hristian]: *Geschichte der Stadtbibliothek zu Königsberg*. Königsberg 1929
- Kruszelnicki 1992** — Kruszelnicki, Zygmunt: „Epitafium ojca Kopernika. Próba nowego spojrzenia.“ [Das Epitaph des Vaters von Copernicus. Versuch einer neuen Sichtweise]. In: *Rocznik Toruński* 21 (1992) S. 205–235

- Kühlmann 1979** — Kühlmann, Wilhelm: „Neuzeitliche Wissenschaft in der Lyrik des 17. Jahrhunderts. Die Kopernikus-Gedichte des Andreas Gryphius und Caspar Barlaeus im Argumentationszusammenhang des frühbarocken Modernismus“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979) S. 124–153
- Kühne 2001** — Kühne, Andreas: „Die Bedeutung von ‘Perspectiva communis’ und ‘Perspectiva artificialis’ im Kanon der wissenschaftlichen Bildung um 1500 am Beispiel von Nicolaus Copernicus“. In: Folkerts, Menso / Kirschner, Stefan / Schmidt-Kaler, Theodor (Hrsg.): *Florilegium Astronomicum. Festschrift für Felix Schmeidler*. München 2001, S. 231–248 (= Folkerts, Menso [Hrsg.]: *Algorismus. Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften*. Heft 37)
- Lange 1961** — Lange, Gottfried: „Das Werk des Varenius. Eine kritische Gesamtbibliographie“. In: *Erdkunde. Archiv für wissenschaftliche Geographie*. Bd. XV (1961) Heft 1, S. 1–18
- Langendijk 1973** — Langendijk, Pieter: *De wiskunstenars oft gevluhte juffertje*. Hrsg. von G. A. van Es. Zutphen 1973
- Lansbergen 1629** — Lansbergen, Philipp: *Bedenckingen op den dagelyckschen, ende iaerlijckschen loop van den Aerdt-kloot*. Middelburg 1629
- Lansbergen 1632** — Lansbergen, Philipp: *Philippi Lansbergii Tabulae Motuum Coelestium perpetuae*. Middelburg 1632
- Lansbergen 1663** — Lansbergen, Philipp: *Philippi Lansbergii, Astronomi celeberrimi, Opera Omnia*. Middelburg 1663
- Lebedev 1950** — Lebedev, D.[mitrij] M.[ichajlovic]: *Geografija v Rossii Petrovskogo vremeni* [Die Geographie in Rußland zur Zeit Peters des Großen]. Moskau 1950
- Lichtenberg 1800** — Lichtenberg, Georg Christoph: „Nicolaus Copernicus“. Mit eigener Paginierung abgedruckt in: Ders.: *Pantheon der Deutschen*. Dritter Theil. Leipzig 1800
- Lichtenberg 1803** — Lichtenberg, Georg Christoph: „Nicolaus Copernicus“. In: Ders.: *Georg Christoph Lichtenberg's vermischte Schriften nach dessen Tode gesammelt und herausgegeben von Ludwig Christian Lichtenberg [...] und Friedrich Kries [...]*. Sechster Band. Göttingen 1803, S. 1–158 (Neudruck des bereits 1800 im *Pantheon der Deutschen* publizierten Aufsatzes)
- Łobeski 1857** — Łobeski, F.[elicyan]: „Mikolaja Kopernika portrety i wizerunki“ [Porträts und Bildnisse von Copernicus]. In: *Rozmaitości*. Pismo dodatkowe przy Gazecie Lwowskiej (1857) Nr. 29–51 (Titel zitiert nach Batowski 1933, S. 9, Anm. 3)
- Löcher 1985** — Löcher, Kurt: „Das Bildnis in ganzer Figur. Quellen und Entwicklung“. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)*. Bd. 42 (1985) Heft 2, S. 75–82
- Lorentz 1972** — Lorentz, Stanislaw: *Il castello reale di Varsavia. L'opera e il contributo di artisti e architetti italiani nella sua storia*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1972 (= *Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e centro di studi a Roma. Conferenze* 52)
- Luyts 1692** — Luyts, Jan: *Joannis Luyts, Philosophiae Professoris, Astronomica Institutio* [Nebentitel: *J. Luyts Phil. Profes. Institutio Astronomica*]. Utrecht 1692
- Mackensen 1977** — Mackensen, Ludolf von: „Schickards Tellurium. Das erste copernicanische Hand-Planetarium: Tübingen 1632“. In: *Tübinger Blätter*. Jg. 64 (1977) S. 38–40

- Mackensen 1978** — Mackensen, Ludolf von: „Der silberne Copernicus von Kassel. Eine astronomische Tafeluhr von Jost Bürgi und Hans Jakob Emck von 1591 als frühestes Bekenntnis zum neuen Weltsystem“. In: *Pantheon*. Jg. 36 (1978) Heft 2, S. 132–138
- Mackensen 1988** — Mackensen, Ludolf von: „Der Wandel des Weltbildes zur Zeit der ersten Sternwarten im Spiegel von astronomischen Modellvorstellungen und Planetarien“. In: Ders.: *Die erste Sternwarte Europas mit ihren Instrumenten und Uhren. 400 Jahre Jost Bürgi in Kassel*. 3. verbesserte Auflage. München 1988, S. 89–114 (= *Schriften zur Naturwissenschafts- und Technikgeschichte* 1)
- Madan 1934** — Madan, F.[alconer]: „The two Hundred ‘Heads’ in the Old Bodleian Picture Gallery“. In: *The Bodleian Quarterly Record*. Bd. 7 (1934) Nr. 84, S. 509–512
- Maliszewski 1982** — Maliszewski, Kazimierz: *Jakub Kazimierz Rubinkowski. Szlachcic – mieszczańin toruński – erudyta barokony* [Jakub Kazimierz Rubinkowski. Adeliger – Thorner Bürger – barocker Gelehrter]. Mit Zusammenfassung in deutscher Sprache. Warszawa/Poznań/Toruń 1982 (= *Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 81, Heft 1)
- Mańkowski 1932** — Mańkowski, Tadeusz: *Galerja Stanisława Augusta. Opracował Tadeusz Mańkowski. Przy współudziale Zygmunta Batowskiego, Kazimierza Brokla i Marjana Morełowskiego* [Die Galerie von König Stanislaus II. August. Bearbeitet von Tadeusz Mańkowski unter Mitwirkung von Zygmunt Batowski, Kazimierz Brokl und Marjan Morełowski]. Lwów 1932
- Mann 2000** — Mann, Heinz Herbert: „Optische Instrumente“. In: Holländer, Hans (Hrsg.): *Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 357–407
- Marconi 1953** — Marconi, Bohdan: „Toruński portret Mikolaja Kopernika“ [Das Thorner Copernicus-Porträt]. In: *Biuletyn Historii Sztuki* 15 (1953) Nr. 2, S. 3–5
- Marconi 1954** — Marconi, Bohdan: „W sprawie współczesności Toruńskiego portretu Kopernika“ [Zur Frage, ob das Thorner Copernicus-Porträt zu dessen Lebzeiten entstanden ist]. In: *Biuletyn Historii Sztuki* 16 (1954) Nr. 2, S. 277–279
- Metius 1631** — Metius, Adriaan Adriaanszoon: *Primum Mobile*. Amsterdam 1631
- Metze/Kühne/Kirschner 2005** — Metze, Gudula / Kühne Andreas / Kirschner, Stefan: „Der Wandel der Copernicus-Porträts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“. In: Boockmann, Friederike / Di Liscia, Daniel A. / Kothmann, Hella (Hrsg.): *Miscellanea Kepleriana*. Festschrift für Volker Bialis zum 65. Geburtstag. Augsburg 2005, S. 65–79
- Mortzfeld 1990** — Mortzfeld, Peter: *Katalog der graphischen Porträts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1500–1850*. Reihe A: *Die Porträtsammlung*. Bd. 13. München/London/New York/Paris 1990, S. 73–77, Abb. Nr. A 11429–A 11442
- Mortzfeld 2000** — Mortzfeld, Peter: *Katalog der graphischen Porträts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1500–1850*. Reihe A: *Die Porträtsammlung*. Bd. 33. München 2000, S. 25–26, Nr. A 11429–A 11442
- Mulerius 1611** — Mulerius, Nicolaus: *Tabula Frisica*. Alkmaar/Amsterdam 1611
- Muller 1997** — Muller, Frank: *Heinrich Vogtherr l’Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme*. Wiesbaden 1997 (= *Wolfenbütteler Forschungen*. Bd. 72)

- Mus.-Kat. Florenz 1980** — Prinz, Wolfram / Micheletti, Emma: „La serie Gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri“. In: Berti, Luciano (coordinamento generale e direzione scientifica): *Gli Uffizi. Catalogo generale*. Zweite Auflage. Firenze 1980, S. 603–664
- Mus.-Kat. Berlin 1938** — Verein der Freunde der National-Galerie: *Die wichtigsten Erwerbungen in den Jahren 1933–1937*. Berlin 1938
- Myres 1950** — Myres, J. N. L.: „The Painted Frieze in the Picture Gallery“. In: *The Bodleian Library Record*. Bd. 3 (1950) Nr. 30, S. 82–91
- Myres 1952** — Myres, J. N. L.: „Thomas James and the Painted Frieze“. In: *The Bodleian Library Record*. Bd. 4 (1952) Nr. 1, S. 30–51
- Myres/Rouse 1956** — Myres, J. N. L. / Rouse, E. Clive: „Further Notes on the Painted Frieze and other Discoveries in the Upper Reading Room and the Tower Room“. In: *The Bodleian Library Record*. Bd. 5 (1956) Nr. 6, S. 290–308
- Nardi 1971** — Nardi, Bruno: „Nicolò Copernico“. In: Ders.: *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*. Hrsg. von Paolo Mazzantini. Padova 1971, S. 99–120. Hier bes. S. 99–111: „Copernico studente a Padova“ und S. 111–120: „I Tre Filosofi del Giorgione“ (= Billanovich, Giuseppe / Pozzi, Giovanni [Hrsg.]: *Medioevo e umanesimo* 12)
- NCG I** — Nobis, Heribert M. (Hrsg.): *Nicolaus Copernicus: De Revolutionibus. Faksimile des Manuskripts*. Mit einem Vorwort zur Gesamtausgabe und einem Vorbericht über das Manuskript. Hildesheim 1974 (= *Nicolaus Copernicus Gesamtausgabe*. Bd. I)
- NCG II** — Nobis, Heribert M. / Sticker, Bernhard: *Nicolaus Copernicus: De Revolutionibus libri sex. Kritischer Text*. Hildesheim 1984 (= *Nicolaus Copernicus Gesamtausgabe*. Bd. II)
- NCG IX** — Kühne, Andreas / Kirschner, Stefan: *Biographia Copernicana. Die Copernicus-Biographien des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Mit einem Katalog der frühen Copernicus-Porträts von Gudula Metzke. Berlin 2004 (= *Nicolaus Copernicus Gesamtausgabe*. Bd. IX)
- Niehr 2004** — Niehr, Klaus: „Verae imagines – Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit“. In: Büttner, Frank / Wimböck, Gabriele (Hrsg.): *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*. Münster 2004, S. 261–302 (= Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilians-Universität München [Hrsg.]: *Pluralisierung & Autorität*. Bd. 4)
- Nonnoi 2003** — Nonnoi, Giancarlo: „Images, Models and Symbols in Copernican Propaganda“. In: Lefèvre, Wolfgang / Schoepflin, Urs (Hrsg.): *The Power of Images in Early Modern Science*. Basel/Boston/Berlin 2003, S. 227–250
- Obłąk 1980** — Obłąk, Jan: *Katedra we Fromborku* [Die Kathedrale in Frauenburg]. Olsztyn 1980
- Oestmann 1993** — Oestmann, Günther: *Die astronomische Uhr des Straßburger Münsters. Funktion und Bedeutung eines Kosmos-Modells des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart 1993
- Olszyński 1876** — Olszyński, Marcin: „Portret Kopernika w Warszawskiém Obserwatoryum Astronomiczném“ [Das Copernicus-Porträt in der Warschauer Sternwarte]. In: *Kłasy* 23 (1876) Nr. 593, S. 300–302
- Pacciani 1974** — Pacciani, Riccardo: „‘Heliaca’. Simbologia del sole nella politica culturale di Luigi XIV“. In: *Psicon. Rivista Internazionale di Architettura*. Bd. 1 (1974) S. 69–86

- Panofsky 1954** — Panofsky, Erwin: *Galileo as a Critic of the Arts*. Den Haag 1954
- Panofsky 1956** — Panofsky, Erwin: „More on Galileo and the Arts“. In: *Isis* 47 (1956) Teil 2, Nr. 148, S. 182–185
- Pantin 1993** — Pantin, Isabelle: „Une École d'Athènes des astronomes? La représentation de l'astronomie antique dans les frontispices de la Renaissance“. In: Baumgartner, Emmanuele / Harf-Lancner, Laurence (Hrsg.): *Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration*. Actes du colloque tenu à l'Université Paris XII les 11 et 12 avril 1991. Paris 1993, S. 87–95
- Pantin 2001** — Pantin, Isabelle: „L'illustration des livres d'Astronomie à la Renaissance; L'évolution d'une discipline à travers ses images“. In: Meroi, Fabrizio / Pogliano, Claudio (a cura di): *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*. Atti della giornata di studio (Firenze, Palazzo Strozzi, 20 ottobre 1999). Firenze 2001, S. 3–41
- Parshall 1993** — Parshall, Peter : „Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance“. In: *Art History*. Bd. 16 (1993) Nr. 4, S. 554–579
- Passavant 1862** — Passavant, Johann David: *Le Peintre graveur*. Bd. 3. Leipzig 1862
- Pelc 2002** — Pelc, Milan: *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*. Leiden/Boston/Köln 2002 (= *Studies in medieval and reformation thought*. Bd. 88)
- Piccolomini 1551** — Piccolomini, Enea Silvio: *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis [...] opera quae extant omnia*. Basel 1551
- Pigatto 1998** — Pigatto, Luisa: „La 'Sala delle Figure' della Specola di Padova“. In: *Padova e il suo territorio* 13 (1998) Nr. 76, S. 28–35
- Pigatto 1999** — Pigatto, Luisa: *La sala delle figure. Museo „La Specola“ – Osservatorio Astronomico di Padova*. Padova 1999
- Pinu 1561** — Pinu, Joseph à: *Iosephi a Pinu Auerbachii Eteostichorum Liber. Eiusdem aenigmatum de annis natalibus illustrium, ac clarorum aliquot virorum libellus*. Wittenberg 1561
- Polkowski 1873** — (Polkowski, X. I.[gnacy]): *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika* [Album, herausgegeben mit der Unterstützung der Gesellschaft der Wissenschaftsfreunde in Posen, zum 400. Geburtstag von Nicolaus Copernicus]. Gniezno 1873
- Polkowski 1875** — Polkowski, X. Ignacy: „Wizerunki Mikołaja Kopernika“ [Die Bildnisse des Nicolaus Copernicus]. In: Ders.: *Kopernikijana czyli Materyaly do pism i życia Mikołaja Kopernika*. Bd. 3. Gniezno 1875, S. 229–307
- Praetorius 1832** — Praetorius, Carl Gotthelf: *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebietes [...]. Nach dem Tode des Verfassers bearbeitet und herausgegeben von Dr. Julius Emil Wernicke [...]*. Thorn 1832
- Prowe: „Das Andenken“ 1866** — Prowe, Leopold: „Das Andenken des Copernicus bei der dankbaren Nachwelt.“ In: *Der neuen Preußischen Provinzial-Blätter dritte Folge*. Bd. 11 (1866) S. 353–402
- Prowe: „Über den Sterbeort“ 1866** — Prowe, Leopold: „Ueber den Sterbeort und die Grabstätte des Copernicus.“ In: *Der neuen Preußischen Provinzial-Blätter dritte Folge*. Bd. 11 (1866) S. 213–245

- Prowe 1871** — Prowe, L.[eopold]: „Jahres-Bericht des Copernicus-Vereins zu Thorn abgestattet in der öffentlichen Sitzung am 19. Februar 1871“. In: *Altpreussische Monatschrift* 8 (1871) S. 255–272
- Prowe 1967** — Prowe, Leopold: *Nicolaus Copernicus*. Bd. I, Teil 1–2 und Bd. II. Neudruck der Ausgabe Berlin 1883–1884. Osnabrück 1967
- Puchniarski 1979** — Puchniarski, Roman: „Wizerunki Kopernika“ [Copernicus-Bildnisse]. In: *Mikolaj Kopernik w filatelistyc*. Warszawa 1979, S. 17–24
- Ramsauer 1943** — Ramsauer, Rembert: *Nicolaus Copernicus. Wandler des Weltbildes*. Berlin 1943
- Rave 1959** — Rave, Paul Ortwin: „Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959) S. 119–154
- Redondi 1990** — Redondi, Pietro: „Teologia ed epistemologia nella Rivoluzione scientifica“. In: *Belfagor. Rassegna die varia umanità* 45 (1990) S. 613–636
- Reifferscheid 1985** — Reifferscheid, Gerhard: *Der Dom zu Frauenburg. Ermländische Katbedrale über dem Frischen Haff*. Münster [1985]
- Remmert 1998** — Remmert, Volker R.: *Ariadnefäden im Wissenschaftslabyrinth. Studien zu Galilei: Historiographie – Mathematik – Wirkung*. Bern u. a. 1998 (= *Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit*. Bd. 2)
- Remmert 2001** — Remmert, Volker R.: „‘Sonne steh still über Gibeon’. Galileo Galilei, Christoph Clavius, katholische Biblexegese und die Mahnung der Bilder“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung*. Bd. 28 (2001) S. 539–580
- Remmert: „Tycho Brahes Nase“ 2003** — Remmert, Volker R.: „Tycho Brahes Nase, oder: Atlas und Herkules und die visuelle Legitimierung der neuen Astronomie im 17. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 66 (2003) Heft 2, S. 177–206
- Remmert: „Die Einheit von Theologie und Astronomie“ 2003** — Remmert, Volker R.: „Die Einheit von Theologie und Astronomie: Zur visuellen Auseinandersetzung mit dem kopernikanischen System bei jesuitischen Autoren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“. In: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Jg. 72, Bd. 144 (2003) S. 247–295
- Remmert: „In the sign of Galileo“ 2003** — Remmert, Volker R.: „In the sign of Galileo: pictorial representation in the 17th-century Copernican debate“. In: *Endeavour. A Quarterly Magazine for the History and Philosophy of Science*. Bd. 27 (2003) Nr. 1, S. 26–31
- Remmert 2004** — Remmert, Volker R.: „Atlas und Herkules als Astronomen – vom Nachleben einer Begegnung“. In: Althoff, Jochen / Herzhoff, Bernhard / Wöhrle, Georg (Hrsg.): *Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption*. Bd. 14 (2004) S. 111–131
- Remmert 2005** — Remmert, Volker: *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution*. Wiesbaden 2005 (= *Wolfenbütteler Forschungen*. Bd. 110)
- Reusner: Icones 1587** — Reusner, Nicolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrum*. Straßburg 1587
- Reusner: Contrafacturbuch 1587** — (Reusner, Nicolaus): *Contrafacturbuch. Ware vnd Lebendige Bildnissen etlicher weitberühmbten vnd Hochgelehrten Männer in Teutschland*. (Straßburg) 1587
- Reusner 1590** — Reusner, Nicolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrum*. Straßburg 1590

- Reusner 1719** — Reusner, Nicolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium*. Frankfurt am Main 1719
- Reusner 1973** — Reusner, Nicolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium*. Faksimile der 1587 in Straßburg edierten Ausgabe mit Beigetitext von Manfred Lemmer und Namensregister mit biographischen Angaben. Leipzig 1973
- Rheticus 1550** — Rheticus, Georg Joachim: *Ephemerides Novae*. Leipzig 1550
- Rocca 1612** — Rocca, Angelo: *De campanis commentarius*. Rom 1612 (zit. nach Oestmann 1993, S. 76, Anm. 87)
- Rosen 1956** — Rosen, Edward: Rezension zu: Erwin Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts*. Den Haag 1954. In: *Isis* 47 (1956) Nr. 147, S. 78–80
- Rosen 1960** — Rosen, Edward: „Copernicus was not a Priest“. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 104 (1960) Nr. 6, S. 635–661
- Rouse 1951** — Rouse, E. Clive: „The Repair of the Painted Frieze in the Picture Gallery“. In: *The Bodleian Library Record*. Bd. 3 (1951) Nr. 32, S. 201–207
- Rudolf 1968** — Rudolf, Philipp: „Vierhundert Jahre Thorner Gymnasium. 1568–1968“. In: *Westpreussen-Jahrbuch* 18 (1968) S. 35–44
- Rüffler 1997** — Rüffler, Alfred: *Die Stadtbibliothek Breslau im Spiegel der Erinnerung. Geschichte – Bestände – Forschungsstätte*. Sigmaringen 1997 (= *Quellen und Darstellungen zur schlesischen Geschichte*. Bd. 28)
- Ryszkiewicz 1988** — Ryszkiewicz, Andrzej: „Lohrmann“. In: *Rocznik Historii Sztuki*. Bd. 17 (1988) S. 381–393
- Salmonowicz 1995** — Salmonowicz, Stanislaw: „Das Thorner protestantische Gymnasium Academicum 1568–1793“. In: *Beiträge zur Geschichte Westpreußens. Zeitschrift der Copernicus-Vereinigung zur Pflege der Heimatkunde und Geschichte Westpreußens e.V.* 14 (1995) S. 41–54
- Sander 1950** — Sander, Hjalmar: „Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach d. Ä.“. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*. Bd. 4 (1950) S. 35–48
- Sandart 1683** — Sandart, Joachim von: *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. Nürnberg 1683
- Savérien 1765** — Savérien, [Alexandre]: *Histoire des Philosophes Modernes*. Bd. 5: *Histoire des mathématiciens*. Paris 1765
- Schenk zu Schweinsberg 1943** — Schenk zu Schweinsberg, Eberhard Freiherr von: „Kopernikus-Bildnisse“. In: Kubach, Fritz (Hrsg.): *Nikolaus Kopernikus. Bildnis eines großen Deutschen. Neue Arbeiten der Kopernikus-Forschung mit Auszügen aus kopernikanischen Schriften in deutscher Sprache*. München/Berlin 1943, S. 257–285, 373–374
- Schindling 1977** — Schindling, Anton: *Humanistische Hochschule und Freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Straßburg 1538–1621*. Wiesbaden 1977
- Schindling/Ziegler 1990** — Schindling, Anton / Ziegler, Walter (Hrsg.): *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650*. Bd. 2: *Der Nordosten*. Münster 1990
- Schmauch 1957** — Schmauch, Hans: „Cop(p)ernicus“. In: *Neue deutsche Biographie*. Bd. 3. Berlin 1957, S. 348–355

- Schmeiser 2002** — Schmeiser, Leonhard: *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*. München 2002
- Schmithüsen 1970** — Schmithüsen, Josef: *Geschichte der geographischen Wissenschaft. Von den ersten Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Mannheim/Wien/Zürich 1970
- Schreiber/Mathys 1986** — Schreiber, W.[erner] / Mathys, F.[ritz] K.: *Infectio. Ansteckende Krankheiten in der Geschichte der Medizin*. Basel 1986
- Schuler 1827** — Schuler, Th.[éophile]: *Das Straßburger Münster. Neue, völlig umgearbeitete, mit 6 Kupfern von Schuler gezeichnete Auflage der Beschreibung desselben*. Straßburg 1817
- Schultz 1724** — [Schultz, Georg Petrus]: „Nicolai Copernici Thoruniensis, Lebens-Lauff“. In: *Das Gelahrte Preußen*. Thorn [1724], S. 39–54
- Schumann 1893** — Schumann, E.: *Geschichte der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig. 1743–1892*. Festschrift zur Feier des 150jaehrigen Bestehens der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig. Danzig 1893
- Schwarz: „Kopernikus-Bildnisse“ 1943** — Schwarz, Friedrich: „Kopernikus-Bildnisse“. In: Papritz, Johannes / Schmauch, Hans (Hrsg.): *Kopernikus-Forschungen*. Leipzig 1943, S. 143–171 (= *Deutschland und der Osten*. Bd. 22)
- Schwarz: „Wie sah Kopernikus aus?“ 1943** — Schwarz, F.[riedrich]: „Wie sah Kopernikus aus?“. In: Goergens, August (Hrsg.): *Nikolaus Kopernikus. Persönlichkeit und Werk. Zur 400. Wiederkehr seines Todestages*. Danzig 1943, S. 110–132 (= *Kulturpolitische Schriftenreihe für den Reichsgau Danzig-Westpreußen*. Bd. 4)
- Seidlitz 1889** — Seidlitz, Woldemar von: *Allgemeines historisches Porträtwerk. Eine Sammlung von über 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Nationen von c. 1300 bis c. 1840*. Mit biographischen Daten von Dr. H. A. Lier. Serie X/XI: *Gelehrte und Männer der Kirche*. München 1889
- Shapiro 1969** — Shapiro, Barbara J.: *John Wilkins. 1614–1672. An Intellectual Biography*. Berkeley/Los Angeles 1969
- Sikorski/Piaskowski 1972** — Sikorski, Jerzy / Piaskowski, Tadeusz: *Frombork* [Frauenburg]. Mit Zusammenfassung u. a. in deutscher Sprache. Olsztyn 1972
- Sikorski 1985** — Sikorski, Jerzy: *Prywatne życie Mikołaja Kopernika* [Das Privatleben von Nicolaus Copernicus]. Olsztyn 1985
- Singer 1932** — Singer, Hans Wolfgang: *Allgemeiner Bildniskatalog*. Bd. 7: Keats–Lolli. Leipzig 1932
- Singer 1938** — Singer, Hans Wolfgang: *Neuer Bildniskatalog*. Bd. 3: Karl–Oxford. Leipzig 1938
- Skimborowicz 1857** — Skimborowicz, H.: *Adryana Krzyżanowskiego Dawna Polska ze stanowiska jej udziału w dziejach postępującej ludzkości skreślona w jubileuszowym Mikołaja Kopernika roku 1843, a teraz nowo-uporządkowana, przegjrzana, i życiorysem autora powiększona przez H. Skimborowicza*. Część Pierwsza [Adryan Krzyżanowski „Altes Polen im Hinblick auf seinen Anteil an der Geschichte der fortschreitenden Menschheit niedergeschrieben im Jahr des Nikolaus Copernicus-Jubiläums 1843“, neu herausgegeben, durchgesehen und mit einem Lebenslauf des verstorbenen Autors versehen von H. Skimborowicz. Erster Teil]. Warszawa 1857

- Skowronek 2000** — Skowronek, Susanne: *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*. Würzburg 2000
- Śniadecki 1830** — Śniadecki, Jan: *Di Niccolò Copernico astronomo polacco. Ragionamento del cav. Giovanni Sniadecki. Tradotto dalla lingua polacca nell'italiana dal dottore Bernardo Zaydler. Con aggiunte*. Fiesole 1830
- Śniadecki 1955** — Śniadecki, Jan: *O Koperniku* [Über Copernicus]. Opracowała Mirosława Chamcówna. Wrocław 1955 (= *Biblioteka Narodowa*. Seria I, Nr. 159)
- Sołtysova 1972** — Sołtysova, Zofia: „Kopernik Matejki“. In: *Rocznik Krakowski* 43 (1972) S. 131–142
- Sommerfeld 1981** — Sommerfeld, Erich: „Die Selbstbildnisse des Nicolaus Copernicus“. In: *Mitteilungen der Archenbold-Sternwarte Berlin-Treptow* 6 (1981) Nr. 134, S. 3–8
- Sorge 1923** — Sorge, F.: „Der Arzt Nikolaus Kopernikus im Bilde.“ In: *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 49 (1923) Nr. 7, S. 226–227
- Spanke 2004** — Spanke, Daniel: *Portrait – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München 2004
- Starowolski 1625** — Starowolski, Szymon: *Simonis Starowolsci scriptorum polonicorum 'EKATONTAŚ*. Frankfurt am Main 1625
- Starowolski 1627** — Starowolski, Szymon: *Simonis Starowolsci scriptorum polonicorum 'EKATONTAŚ*. Zweite, erweiterte Auflage. Venedig 1627
- Starowolski 1655** — Starowolski, Szymon: *Monumenta Sarmatarum*. Krakau 1655
- Stettner 1919/20** — Stettner, Thomas: „J. Ch. François' Erfindung der Kreidemanier.“ In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Neue Folge. Jg. 11 (1919/20) Heft 3, S. 49–50 (Abbildungen) und S. 52–57 (Text)
- Stöffler 1531** — Stöffler, Johannes: *Ephemeridum opus ioannis stoefleri iustingensis mathematici à capite anni redemptoris Christi M. D. XXXII*. Tübingen 1531
- Stolberg 1898** — Stolberg, August: *Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*. Straßburg 1898 (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*. Heft 13. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1979)
- Stalla 1999** — Stalla, Robert (Hrsg.): *Es muß nicht immer Rembrandt sein. Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München*. München/Berlin 1999
- Strauss 1975** — Strauss, Walter L.: *The german single-leaf woodcut 1550–1600. A pictorial catalogue*. 3 Bde. New York 1975
- Strosberg 1999** — Strosberg, Eliane: *Art et Science*. Paris 1999
- Stumpel/Kregten 2002** — Stumpel, Jeroen / Kregten, Jolein van: „In the name of the thistle: Albrecht Dürer's self-portrait of 1493“. In: *The Burlington Magazine* 144 (2002) S. 14–18
- Targosz 1992** — Targosz, Karolina: „'Firmamentum Sobiescianum' – the magnificent Baroque atlas of the sky“. In: Głębocki, Robert / Zbierski, Andrzej (Hrsg.): *On the 300th anniversary of the death of Johannes Hevelius*. Book of the International Scientific Session. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1992, S. 131–153

- Teichmann 1999** — Teichmann, Jürgen: *Wandel des Weltbildes. Astronomie, Physik und Meßtechnik in der Kulturgeschichte*. Vierte Auflage. Leipzig 1999
- Thieme-Becker** — Thieme, Ulrich / Becker, Felix u. a.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig 1907–1950
- Thöne 1935** — Thöne, Friedrich: „Christoph Murers Holzschnitte“. In: *Kunst- und Antiquitäten-Rundschau*. Bd. 43 (1935) S. 25–31
- Thoren 1990** — Thoren, Victor E.: *The Lord of Uraniborg. A Biography of Tycho Brahe*. Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1990
- Tongiorgi Tomasi 1986** — Tongiorgi Tomasi, Lucia: „Il simbolismo delle immagini: I frontespizi delle Opere di Kircher“. In: Casciato, Maristella / Ianniello, Maria Grazia / Vitale, Maria (a cura di): *Enciclopedismo in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*. Venezia 1986, S. 165–175
- Torwirt 1953** — Torwirt, Leonard: „Zagadnienie autentyczności portretu Mikołaja Kopernika, znajdującego się w Muzeum Pomorskim w Toruniu“ [Die Frage nach der Authentizität des Copernicus-Porträts, das sich im Pommern-Museum in Thorn befindet]. In: *Ochrona Zabytków* 6 (1953) Nr. 1, S. 40–46
- Urban 1797** — Urban, Sylvanus: „Concerning the Writings and Discoveries of Copernicus.“ In: *The Gentleman's Magazine*. Bd. 67 (1797) Teil 1, Nr. 2, S. 97–100
- Varenius 1650** — Varenius, Bernhardus: *Geographia Generalis, In qua affectiones generales Telluris explicantur*. Amsterdam 1650
- Varenius 1664** — Varenius, Bernhardus: *Geographia Generalis, In qua affectiones generales Telluris explicantur*. Amsterdam 1664
- Varenius 1671** — Varenius, Bernhardus: *Geographia Generalis, In qua affectiones generales Telluris explicantur*. Amsterdam 1671
- Varenius 1693** — Varenius, Bernhardus: *Bernhardi Varenii Med. D. Geographia Generalis, In qua Affectiones Generales Telluris, explicantur*. Jena 1693
- Vermij 2002** — Vermij, Rien: *The Calvinist Copernicans. The reception of the new astronomy in the Dutch Republic, 1575–1750*. Amsterdam 2002
- Voigt 1847** — Voigt, Johannes: „Beitrag zur Geschichte der Danziger Kupferstecher.“ In: *Neue Preussische Provinzial-Blätter* 4 (1847) S. 5–7
- Volkoff/Franzgrote/Larsen 1971**: Volkoff, Ivan / Franzgrote, Ernest / Larsen, A. Dean: *Johannes Hevelius and his Catalog of Stars*. Provo/Utah 1971
- Wallis 1954** — Wallis, Mieczysław: „Kopernik a malarstwo“ [Copernicus und die Malerei]. In: *Wiedza i Życie. Organ towarzystwa wiedzy powszechnej*. Jg. 21 (1954) Nr. 4, S. 268–269
- Wallis 1966** — Wallis, Mieczysław: *Autoportrety artystów polskich* [Selbstporträts polnischer Künstler]. Warszawa 1966

- Wardęska 1973** — Wardęska, Zofia: „Problem święceń kapłańskich Mikołaja Kopernika“ [Das Problem der Priesterweihe von Nicolaus Copernicus]. In: Jasiński, Janusz / Koziello-Poklewski, Bohdan / Sikorski, Jerzy: *Kopernik na Warmii. Życie i działalność publiczną. Działalność naukowa Środowisko. Kalendarium*. Mit Zusammenfassung u. a. in deutscher Sprache. Olsztyn 1973, S. 183-207
- Wartmann 1995** — Wartmann, Andreas: „Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“. In: Berghaus, Paul (Hrsg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 43–60 (= *Wolfenbütteler Forschungen*. Bd. 63)
- Wasiutyński 1938** — Wasiutyński, Jeremi: *Kopernik. Twórca nowego nieba* [Copernicus. Der Schöpfer des neuen Himmels]. Warszawa 1938
- Wasiutyński 2003** — Wasiutyński, Jeremi: *The Solar Mystery. An Inquiry Into the Temporal and the Eternal Background of the Rise of Modern Civilization*. Oslo 2003
- Weber 1976** — Weber, Bruno: „Die Welt begeret allezeit Wunder. Versuch einer Bibliographie der Einblattdrucke von Bernhard Jobin in Strassburg.“ In: *Gutenberg-Jahrbuch*. Bd. 51 (1976) S. 270–290
- Weichenhan 2004** — Weichenhan, Michael: „*Ergo perit coelum...*“: *Die Supernova des Jahres 1572 und die Überwindung der aristotelischen Kosmologie*. Wiesbaden/Stuttgart 2004 (= Folkerts, Menso [Hrsg.]: *Boethius. Texte und Abhandlungen zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften*. Bd. 49)
- Whitfield 1995** — Whitfield, Peter: *The Mapping of the Heavens*. London 1995
- Widacka/Żendara 1992** — Widacka, Hanna / Żendara, Alicja: *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających* [Porträtkatalog polnischer Persönlichkeiten und der in Polen tätigen Ausländer]. Bd. 2. G–K. Warszawa 1992 (= *Katalogi Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej. Grafica 1*)
- Widacka 1997** — Widacka, Hanna: *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających* [Porträtkatalog polnischer Persönlichkeiten und der in Polen tätigen Ausländer]. Bd. 6. A–O. Ilustracje. Warszawa 1997 (= *Katalogi Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej. Grafica 1*)
- Wilkins 1640** — [Wilkins, John]: *A Discourse concerning a new world & Another Planet In 2 Bookes*. (London) 1640
- Winner 2003** — Winner, Matthias: „The Mathematical Sciences in Raphael’s *School of Athens*“. In: Lefèvre, Wolfgang / Schoepflin, Urs (Hrsg.): *The Power of Images in Early Modern Science*. Basel/Boston/Berlin 2003, S. 289–308
- Wolf 1777** — Wolf, Nathanael Matthäus von: „An account of a Portrait of Copernicus, presented to the Royal Society by Dr. Wolf of Dantzick: extracted from a letter of his to Mr. Magellan, F.[ellow of the] R.[oyal] S.[ociety].“ In: *Philosophical transactions of the Royal Society of London* 67 (1777) Teil 1, S. 33–37
- Wolfschmidt 2001** — Wolfschmidt, Gudrun: „Tycho Brahe – Instrumentenbauer und Meister der Beobachtungstechnik“. In: Folkerts, Menso / Kirschner, Stefan / Schmidt-Kaler, Theodor (Hrsg.): *Florilegium Astronomicum. Festschrift für Felix Schmeidler*. München 2001, S. 293–323 (= Folkerts, Menso [Hrsg.]: *Algorismus. Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften*. Heft 37)
- Wolfschmidt 1994** — Wolfschmidt, Gudrun (Hrsg.): *Nicolaus Copernicus (1473–1543). Revolutionär wider Willen*. Stuttgart 1994

- Wołyński 1876** — Wołyński, Artur: „Portrety Kopernika we Florencyi.“ [Copernicus-Porträts in Florenz]. In: *Kłosy* 23 (1876) Nr. 588, S. 214–215, Abb. S. 221, Nr. 3452–3454
- Wróblewska 1978** — Wróblewska, Kamila: *Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku* [Die Malerei im Ermland und den Masuren vom 15. bis zum 19. Jahrhundert]. Mit Zusammenfassung in englischer und deutscher Sprache. Olsztyn 1978
- Würtenberger 1962** — Würtenberger, Franzsepp: *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*. Wien/München 1962
- Żebrowski 1873** — Żebrowski, Teofil: „Wizerunki i pomniki M. Kopernika“ [Copernicus-Porträts und Copernicus-Denkmäler]. In: Ders.: *Bibliografija piśmiennictwa polskiego z działy matematyki i fizyki oraz ich zastosowań na obchód czterechsetletniej rocznicy urodzin Kopernika*. Bd. 1. Kraków 1873, S. 148–163 (Nachdruck Warszawa 1992)
- Zeeberg 1995** — Zeeberg, Peter: „The inscriptions at Tycho Brahe’s Uraniborg“. In: Skaftø Jensen, Minna (Hrsg.): *A History of Nordic Neo-Latin Literature*. Odense 1995, S. 251–266
- Zeidler 1690** — Zeidler, Johann Gottfried: *Theatri Eruditorum*. Wittenberg 1690
- Zernecke 1712** — Zernecke, Jacob Heinrich: *Das Bey denen Schwedischen Kriegen Bekriegte Thorn*. Thorn 1712
- Zernecke 1727** — Zernecke, Jacob Heinrich: *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von M CC XXI. bis M DCC XXVI. aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammen getragen worden*. Zweyte vermehrte Auflage. Berlin 1727
- Ziegler und Kliphausen 1695** — Ziegler und Kliphausen, Heinrich Anshelm von: *Heinrich Anshelms von Ziegler und Kliphausen Churfl. Sächsischen Raths und Assessoris des hohen Stiffts Meissen zu Wurtzen Täglicher Schau-Platz der Zeit*. Leipzig 1695
- Zinner: Rezension 1937** — Zinner, E.[rnst]: Rezension zu: Batowski, Zygmunt: *Wizerunki Kopernika*. Toruń 1933. In: *Vierteljahrsschrift der Astronomischen Gesellschaft*. Jg. 72 (1937) Heft 1, S. 50–54
- Zinner: „Das Leben und Wirken“ 1937** — Zinner, E.[rnst]: „Das Leben und Wirken des Nicolaus Koppernick, genannt Copernicus“. In: *Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte*. Jg. 9 (1937) Heft 6
- Zinner: „Neue Ergebnisse“ 1937** — Zinner, Ernst: „Neue Ergebnisse der Koppernick-Forschung“. In: *Forschungen und Fortschritte*. Jg. 13 (1937) Nr. 31, S. 369–371
- Zinner 1988** — Zinner, Ernst: *Entstehung und Ausbreitung der copernicanischen Lehre*. Zweite Auflage, durchgesehen und ergänzt von Heribert M. Nobis und Felix Schmeidler. München 1988, bes. S. 455–484: „Die Bildnisse des Copernicus“ (Zuerst erschienen als: *Entstehung und Ausbreitung der copernicanischen Lehre*. Erlangen 1943)
- Zins 1971** — Zins, Henryk: „Nieznany portret Kopernika. Oksford – około 1618 roku“ [Ein unbekanntes Porträt von Copernicus. Oxford – um das Jahr 1618]. In: *Trybuna Ludu*. Jg. 23 (1971) Nr. 289, S. 5
- Zins: „Oksfordski obraz Kopernika“ 1972** — Zins, Henryk: „Oksfordski obraz Kopernika z początku XVII w.“ [Das Oxforder Copernicus-Bildnis vom Anfang des 17. Jahrhunderts]. In: Ders.: *Mikołaj Kopernik w angielskiej kulturze umysłowej epoki Szekspira*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1972, S. 142–150

Zins: „Początki recepcji teorii Kopernika“ 1972 — Zins, Henryk: „Początki recepcji teorii Kopernika w Anglii“ [Die Anfänge der Rezeption der copernicanischen Lehre in England]. In: *Kwartalnik Historyczny*. Jg. 79 (1972) Nr. 2, S. 245–265

Żygulski 2001 — Żygulski, Zdisław, Jr. (Hrsg.): *The Princes Czartoryski Museum. A History of the Collections*. Kraków 2001

Lebenslauf

Gudula Metze
geb. am 9. Nov. 1975 in München

- | | |
|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sept. 1981 bis Juli 1985 | Grundschule an der Dachauerstraße München |
| Sept. 1985 bis Juli 1994 | Oskar-von-Miller-Gymnasium München |
| | Juli 1994: Abitur |
| Nov. 1994 bis Feb. 2001 | Studium der Mittleren und Neueren Kunstgeschichte an der LMU München (Nebenfächer: Italienische Philologie und Klassische Archäologie) |
| | Okt. 1997 bis Juni 1998: Auslandssemester an der Università degli Studi in Florenz (ERASMUS-Stipendium) |
| | Sept. 1999 bis Dez. 1999: Auslandssemester an der Venice International University in Venedig |
| | Feb. 2001: Magister Artium an der LMU München. Thema der Hausarbeit: <i>Die 'Kunst des Messens' (Perspectiva) von Johann II. von Simmern</i> |
| April 2001 bis Feb. 2004 | Promotionsstudium der Mittleren und Neueren Kunstgeschichte an der LMU München (Nebenfächer: Italienische Philologie und Klassische Archäologie) |
| | März bis Okt. 2001 und Jan. 2002 bis Dez. 2003: Tätigkeit als Wissenschaftliche Hilfskraft an der Copernicus-Forschungsstelle München im Rahmen des DFG-Editionsprojekts <i>Biographia Copernicana</i> |
| | Okt. 2001 bis Juli 2003: Teilnahme am promotionsbegleitenden Aufbaustudiengang „Museums- und Ausstellungswesen“ der LMU München und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen |
| | Feb. 2004: Promotion an der LMU München |
| Aug. 2004 bis Juli 2006 | Tätigkeit als Museumsassistentin in Fortbildung bei den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Abteilung für Informations- und Kommunikationstechnik, Kupferstichkabinett und Kunstbibliothek) |
| Aug. bis Nov. 2006 | Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz |