

Die Aufschriften auf dem Bildnis des Christoph Scheurl von Lucas Cranach d. Ä.

Michael Hofbauer, Alex Hoess¹

Lucas Cranach dürfte bei der Herstellung seiner Porträts zu jeder Zeit großen Wert auf Porträtähnlichkeit und bildnerische Interpretation des jeweils dargestellten Menschen gelegt haben. In der bereits 1509 edierten Lobrede Christoph Scheurls² schreibt dieser: „... [du hast] *gleich beim ersten Eintritte in das Gasthaus* [Anm.: in den Niederlanden] *eine von der Pfanne abgelöschte Kohle ergriffen, und das Bildnis K. Maximilians so natürlich auf die Wand gezeichnet, daß es von Allen erkannt und bewundert wurde*“.³

Weniger diese rhetorische Floskel als die Tatsache, dass Cranach im Jahr 1509 bereits auf eine langjährige Malertätigkeit zurückblicken konnte,⁴ weist ihn spätestens mit dem vorliegend behandelten Werk als angesehenen Porträtmaler und damit als Könnner seines Faches aus.⁵

Eine noch im originalen Rahmen befindliche Lindenholztafel mit den Abmessungen 48,5 x 40,5 cm,⁶ die durch die Signatur der Schlange zwischen den Initialen „LC“ als Werk Lucas Cranachs des Älteren ausgewiesen ist, wird als Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt.⁷ Sie zeigt das Bildnis eines jungen Mannes als Halbfigur nach rechts (Abb. 1). Der leicht ins Profil gedrehte Kopf lässt den Blick des Dargestellten am Betrachter vorbei nach rechts in die Ferne schweifen. Der Mann trägt eine elegante, mit breitem braunem Pelzkragen besetzte schwarze Schaub mit floralem Muster. Den Kopf bedeckt eine mit Goldfäden durchwirkte Calotte, die das gesamte Haar nach hinten zusammenhält und damit die weichen Züge des glatt rasierten (?) Gesichts betont.

Auf diesem Porträt, das Cranach 1509 eben von jenem Wittenberger Gelehrten Scheurl gefertigt hat,⁸ scheinen sich bildnerisches Können und rhetorische Kunst auf geheimnisvolle Weise zu einem artifizialen „Gemeinschaftswerk“ zu vereinen, das im Oeuvre Cranachs einzigartig sein dürfte. Kein weiteres Bildnis aus Cranachs Werkstatt⁹ trägt eine ebenso lange wie bedeutungsvoll aufgeladene Aufschrift wie das Scheurl-Porträt.

¹ Der nachfolgende Aufsatz ist das Ergebnis eines über mehrere Jahre erfolgten Briefwechsels zwischen den Verfassern, dem wiederum ein Diskurs innerhalb des Latein-Forums albertmartin.de vorausging.

² Diese mit einer persönlichen Epistel versehene Lobrede dürfte als Gegenleistung für die Erstellung eines Porträts des Gelehrten durch Lucas Cranach d. Ä. anzusehen sein.

³ Joseph Heller: *Lucas Cranach's Leben und Werke*, Bamberg 1821, S. 59f.

⁴ Der Beginn dieser Tätigkeit ist für einen Zeitraum vor dem Jahr 1500 anzunehmen. Vgl. Michael Hofbauer: *CRANACH – Die Zeichnungen*, Berlin 2010, S. 67f.

⁵ Innerhalb des Gesamtwerkverzeichnisses CORPUS CRANACH sind innerhalb der Kategorie „Porträt“ rund 1.200 Gemälde aufgeführt (Stand: September 2020). Diese Kategorie umfasst allerdings auch einige außerhalb der Cranach-Werkstatt entstandene zeitgenössische und spätere Werke. Weiterhin hat sich bei anderen als frühe Werke angenommenen Bildnissen eine Urheberschaft durch Cranach als fraglich erwiesen.

⁶ CC-POR-592-001. Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Lindenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332, Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung.

⁷ <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm2332>.

⁸ Flechsig hat aus der Erwähnung des Gemäldes im Widmungsbrief an Cranach, der seiner „*Oratio attingens litterarum*“ des Gemäldes deshalb vor diesem Datum liegen müsse. („...*tabulam illam, que (recte qua) me diligentissime expressisti, cui haud iniuria subscribi mandavi. Si Schewrlus tibi notus est, viator. Quis Schewrlus magis est: an hic an ille.*“ – „... das Tafelbild, auf dem du mich sorgfältigst dargestellt hast, auf das ich nicht zu Unrecht hinzuschreiben veranlasst habe: Si Schewrlus...“, freundlicher Hinweis von Bruno Häuptli, Basel, vom 27.08.2011).

⁹ Christoph A. Stumpf: *Scheurl, Christoph*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 22, Duncker & Humblot, Berlin 2005, S. 715f, Digitalisat unter tinyurl.com/y5j6f7aa.



Abbildung 1: Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Holz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332, CC-POR-592-001.

Mit diesem Bildnis endet, wie Werner Schade anmerkt,¹⁰ die Zeit der so genannten „redenden Porträts“ bei Cranach. Bevor der narrative Hintergrund der frühen Porträts jedoch einem monochromen Bildhintergrund weicht, nutzt Cranach (möglicherweise auf Geheiß Scheurls) die für den heutigen Betrachter so hoffnungsvoll grüne Farbfläche für einen ausladenden tiefsinnigen Zweizeiler¹¹ sowie weitere, bislang nicht entschlüsselte Botschaften¹² in Form von Versalbuchstabenfolgen.

Um diese innerhalb des Bildinhalts gespeicherten Zusammenhänge zwischen Anlass und Zweck sowie Ablauf und Form zu klären, ist es unerlässlich, alle narrativen Bilddetails in den Versuch einer Interpretation mit einzubeziehen.¹³ Neben den traditionellen Attributen wie Wappenring und Kleidung dürften gerade die Aufschriften von herausragender Bedeutung für den Sinngehalt des Porträts sein. Inhalt der nachfolgenden Ausführungen soll demnach sein, die vorläufigen Ergebnisse zur Diskussion zu stellen sowie zu weiteren Überlegungen anzuregen.¹⁴

¹⁰ Werner Schade: *Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne*, Stuttgart, Hamburg 2003, S. 16.

¹¹ Freundlicher Hinweis von Dieter Koeplin vom 31.08.2011.

¹² Die Beschreibung im Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums zitiert die erstmals innerhalb des Lateinforums <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077> geäußerten Vermutungen zur Bedeutung der Inschrift AAA ohne Quellenangabe.

¹³ Es ist entsprechend der Kenntnis der frühneuzeitlichen Bildtradition davon auszugehen, dass sämtliche Bilddetails mit Bedeutung aufgeladen und nicht als zufällig gewählte Schmuckelemente zu verstehen sind.

¹⁴ Vgl. letzter Abschnitt „Epilog“ von Alex Hoess.

Die beiden, am unteren Bildrand positionierten, übereinander angeordneten Hände tragen insgesamt vier Goldringe.¹⁵ Der oberste der vier Ringe trägt das Wappen Scheurls¹⁶ sowie die Initialen „C S D“, mit denen auch die Titelseite von Scheurls „*Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*“ zusammen mit dem Motto „*Fortes fortuna formidat*“ überschrieben ist.¹⁷

Der Ring dürfte auch die zwingende Lesart der Initialen „I · V · D“ oben links bestimmen. Direkt hinter dem Namen angebracht, deuten sie bereits ihre Funktion als Namenszusatz in Form akademischer Würden an, deren Erlangung sowohl zeitlich als auch dinglich mit der Porträtierung eng zusammenhängen wird. Gebräuchlich ist die Abkürzung für „*iuris utriusque doctor*“, also einem „*Doktor beider Rechte*“, des weltlichen Zivilrechts sowie des kanonischen Kirchenrechts.

Oben links steht in Versalschrift:

CHRISTOFERVS · SCHEURLVS · I · V · D ·
NATVS · ANNOS · 28
SI · SCHEURLVS · TIBI · NOTVS · E · VIATOR¹⁸
QUIS · SCHEURLVS · MAGIS · EST · AN
HIC · AN · ILLE ·

Oben rechts steht ebenfalls in Versalschrift:

FORTES · FORTVNA · FORMIDAT

Diese als Devise zu verstehende Mischung aus Tautogramm und Alliteration „*Fortes fortuna formidat*“ lässt sich übersetzen als: „*Das Schicksal fürchtet die Starken*“.¹⁹

Darunter ist frei positioniert die Abbraviatur:

A * A * A *

Der lateinische Spruch links lässt bei einer Übersetzung wenig Spielraum für Interpretationen und wurde mit geringen Abweichungen von verschiedenen Kunsthistorikern übereinstimmend wiedergegeben: „*Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?*“ Es wurde bislang nachvollziehbar davon ausgegangen, dass die Verszeilen von Scheurl selbst „*gedichtet*“ wurden.²⁰

¹⁵ Am Ringfinger der rechten Hand trägt Scheurl einen Schlangenring aus Gold und einen Ring mit dunklem Stein, am Zeigefinger der rechten Hand einen Wappen-/Siegelring und am Ringfinger der linken Hand einen Fede-Ring.

¹⁶ Vgl. Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Stuttgart/Basel 1974, S. 240, Nr. 135 und Abb. 97, Bücherzeichen des Dr. Christoph Scheurl-Tucher mit demselben Wappen. Zusammen mit dem Wappen der Scheurl scheint kein Zweifel daran berechtigt, die Initialen am oberen Rand der ovalen Schmuckstein-einlage als *Christoferi Scheurli Doctoris* zu lesen, wie Scheurl selbst zeichnet.

¹⁷ Digitalisat unter <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0000/bsb00003777/images/>.

¹⁸ Eduard Flechsig (Cranachstudien, Bd. 1, Leipzig 1900, S. 86) merkt an, dass das ursprünglich aufgemalte Wort *viator* von Restauratorenhand sinnentstellend in *major* verändert worden ist. Im Katalog zur Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1899 wird noch die falsche Bezeichnung ...*EST MAYOR*... verwendet. Insofern kann sich Flechsig einen Seitenhieb gegen die Dresdener Kollegen nicht verkneifen, indem er (passend zur vorliegenden Schrift) nicht ohne gewisses Eigenlob ausführt: „*Ein scharfes Auge erkennt übrigens die späteren Zuthaten noch ganz deutlich.*“

¹⁹ Übersetzungen nach Claus Grimm 1994.

²⁰ Vgl. Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Stuttgart/Basel 1974, S. 264, Nr. 164.

Dass diese naheliegende Annahme nicht zutreffen dürfte und Scheurl nicht der eigentliche Autor von *SI · SCHEURLVS · TIBI · NOTVS...* auf seinem von Cranach gemalten Porträt sein kann, belegt ein Widmungsbrief des Bologneser Humanisten Antonius Urceus (1446–1500), genannt Codrus. In der vorangestellten Widmungsepistel seiner erstmals 1502 erschienenen Ausgabe der Werke schreibt der Herausgeber Philippus Beroaldus Iunior an Antonius Galeatius Bentivolus (1472–1525), Mitglied der bedeutenden Bologneser Adelsfamilie Bentivoglio, seines Zeichens apostolischer Protonotar: „*Philippus Beroaldus Iunior Antonio Galeacio Bentivolo Protonotario Apostolico Suo Salutem: Habes tandem sermones Codri, Antistes optime, sermones illos inquam doctos, elegantes, facetos ut nihil supra[...]Quantopere autem Codrum amaveris cum semper patuit, tum praecipue cum eius imaginem intra cubiculum tuum habere voluisti depictam in coetu sapientium, ab aurifrice nobillissimo Francia²¹ cive nostro: Quam imaginem cum Codrus inspexisset hoc Distichon effudit: Si Codrus tibi notus est viator, quis Codrus magis est an hic an ille?*“²² Nachdem Codrus dieses Porträt betrachtet hatte, ließ er dieses Distichon vernehmen: „*Wenn dir Codrus bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Codrus: dieser oder jener?*“²³

Somit entpuppen sich die dem von Cranach gemalten Porträt hinzugefügten Verse Scheurls, der sich von 1498 bis 1506 zum Studium in Bologna aufhielt, schließlich dort seinen Doktor machte²⁴ und in den Zirkeln der humanistischen Intellektuellen auch mit Urceus/Codrus verkehrte oder ihn hörte, als schlichtes Plagiat, bei welchem er lediglich „*Codrus*“ durch „*Scheurlus*“ ersetzte.²⁵

²¹ Bei Francia handelt es sich wahrscheinlich um Francesco Francia (1450–1518), einen Maler der Bologneser Schule und das Bild „*in coetu sapientium*“ könnte ein in Vasaris „*Vite*“ (Giorgio Vasari: *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...*, 1550 – tinyurl.com/3u2vyfy) erwähntes, schon im 16. Jhd. zerstörtes Gemälde mit dem Titel „*disputa dei filosofi*“ gewesen sein.

²² „*Philippus Beroaldus Iunior (entbietet) dem Antonius Galeacius Bentivolus, Apost. Protonotator seinen Gruß: Du hast, bester Meister/ Oberpriester, nun endlich jene Reden des Codrus, von denen es heißt, dass sie gelehrt, gewählt im Ausdruck und wohlgestaltet wie sonst nichts seien. [...] Wenn auch immer offensichtlich war, wie sehr du aber den Codrus geliebt hast, dann (zeigte es sich) in besonderer Weise dadurch, dass du in deinem Schlafgemach dessen von dem sehr berühmten Goldschmied Francia, unserem Mitbürger (gemaltes) Bild, das ihn in einer Versammlung Gelehrter/ Philosophen darstellt, haben wolltest: [...]*“ (Übersetzung: Alex Hoess)

²³ Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, S. I.

²⁴ Aus einem Brief Scheurls an Georg Leimpach vom 11. Februar 1510: „*dedi operam litteris Bononiae annis novem, donec 23. Decembris 1506 doctoratus sum*“ – „*Neun Jahre widmete ich mich in Bologna mit Eifer den Wissenschaften, bis ich endlich am 23. Dezember 1506 zum Doktor promovierte.*“ (Vgl. J. K. F. Knaake, F. v. Soden (Hrsg.), *Christoph Scheurl's Briefbuch: ein Beitrag zur Geschichte der Reformation*, Potsdam 1867, S. 59 – tinyurl.com/3uurk4y, auch: Gustav C. Knod: *Deutsche Studenten in Bologna (1289–1562)*, Straßburg 1899 – tinyurl.com/3ukdasb).

²⁵ Das eigene Bildnis hat Codrus selbst mehrfach literarisch verarbeitet – von dem zitierten Distichon abgesehen u.a. mit einem Lobgedicht auf seinen Auftraggeber: „*Ad Galeatium Bentivolum, de imagine Codri. Ditibus in thalamis quas tu clarissime princeps, Ornasti vivis nuper imaginibus, Me quoque iussisti sapientum vivere coetu, Et meditabundo dicta notare statu. Me noscunt, plauduntque mihi quicumque tuentur, Inventumque probant, vir memorande, tuum. Ast ego quid contra faciam? quae dona rependam? Quod dignum tanto munere munus erit? [...]*“ – „*An Galeatus Bentivolus, über das Bildnis des Codrus: In prächtigen Schlafgemächern, welche du, erlauchtester Fürst/Gebieter, neulich mit lebendigen Bildern geschmückt hast, ließest du auch mich in einer Schar Gelehrter leben (lebendig werden/einen Platz einnehmen), und im Zustand unablässigen Nachsinnens die Äußerungen merken/aufnehmen (aufschreiben), sie erkennen mich (wieder) und klatschen mir Beifall und alle die (es) betrachten, heißen deinen Einfall gut, bemerkenswerter Mann. Was aber soll ich im Gegenzug tun? Mit welchen Gaben soll ich vergelten? Welches Geschenk wird eines so großartigen Geschenkes würdig sein? [...]*“ (Vgl. Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506).

Auch in seinem dichterischen Umfeld bot das Gemälde Anlass für „spontane“ Verse (Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, p. XLVI – tinyurl.com/3n857mv): „*Distichon ab eodem (Anmerkung: Vergilius Portus Mutinensis) repente conflatum super Codri imagine: Pallia sic steterunt: venerandus imagine macra / sic fuit: adde iocos, denique Codrus erit*“ – „*Distichon, von demselben (d.h. Vergilius Portus aus Modena) spontan zusammengeschiedet über dem Bildnis des Codrus: Die Philosophen in ihrer Kluft standen (wörtlich: die Mäntel cf. Georges: pallium --> der Mantel, den auch Römer unter Griechen, sowie griech. u. röm. Hetären (amicae) trugen, bestehend aus einem Stücke Zeug von viereckiger od. länglich viereckiger Form, Plaut., Cic., Ov. u.a.): Tracht der griech. Philosophen, Gell. u. Apul.:*) so unbeweglich da, dergestalt fand sich der Verehrungswürdige in einer kargen Szene/einem dürftigen Bildnis; füge die Scherze hinzu, so wird es endlich [der] Codrus sein.“ (Übersetzung unter Vorbehalt durch Alex Hoess.)

Urceus/Codrus wird in dem Widmungsbrief an Cranach zwar von Scheurl als Urheber besagten Zweizeilers nicht direkt genannt, weiter vorne schreibt er jedoch, an den Maler sich wendend und darauf indirekt anspielend: „*Celebrat praeceptor meus coterraneum suum Franciam Bononiensem: Sed non vidit opera tua*“.²⁶

Dass Scheurl die Ausgabe der Werke Urceus/Codrus gekannt haben muss, geht auch aus einem längeren Zitat hervor, das er dem „*sermo quartus*“ für dem Widmungsbrief folgende „*Oratio doctoris Scheurli attingens...*“ entnommen und als solches ausgewiesen hat.²⁷ Urceus/Codrus Text mit einschlägigem Titel schließt an die antike, im Mittelalter zu neuer Blüte gelangte Erörterung des Topos „*an uxor (sapientis) sit ducenda*“ an, ein Schauplatz für „*Misogynia*“ aller Epochen. In der Passage geht es um die mutmaßliche (sexuelle) Unersättlichkeit der Frauen, die mit der Unersättlichkeit der Priester verglichen wird.²⁸ Verfolgt man diese Spur weiter, stellt sich schnell heraus, dass nicht nur das Distichon, sondern auch der Apelles-Vergleich, der in der Widmungsepistel Scheurls zelebriert wird, und die in trompe-l'œil-Anekdoten entwickelte Bestimmung des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit, Natur und Kunst die Ideensphäre der Bologneser Intellektuellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts natürlich nicht als eigentlichen Ursprungsort, sondern als prominenten „*Ansteckungs-ort*“ für den deutschen Humanismus gelten dürfen.²⁹

Die Fragen, weshalb Scheurl sich hier entgegen der vorherrschend allgemeinen „*Zitierwut*“ mit fremden Federn schmückt, und ob die mehrfache Erwähnung des Schlafzimmers als Bestimmungsort des das ursprüngliche Distichon veranlassenden Porträts eines Mannes, von dem schon zu Lebzeiten behauptet wurde, er sei einer, „*der seinen Haushalt selbst führe, den Homer beim Kochen auf den Knien*“³⁰ und der wenige Seiten später als Gewährsmann für derb-misogyne Verslein bezeichnet wird, dabei eine Rolle spielen, bietet weiteren Stoff für Spekulation. Hinsichtlich der aufgezeigten „*An-eignungsgeschichte des italienischen Renaissance-Humanismus*“ für deutsche Verhältnisse bzw. einer nationalen Rivalität auf dem Feld der Künste, regt die offensichtliche Tatsache, dass der an Cranach gerichtete rühmende Zweizeiler (in Scheurls Augen der Erste unter den deutschen Malern – abgesehen von Dürer),³¹ selbst noch eine Entlehnung aus südlichen Gefilden ist, zum Schmunzeln an.

In diesem Zusammenhang ist deshalb auch denkbar, dass die Abkürzung A * A * A * etwa mit „*Apelles*“, „*Ars*“ und „*Alemanicus*“ zu tun haben könnte.³² Ob diese denkbare Auslegung vordergründig zu verstehen sein könnte, vielleicht eine hintergründige Mehrdeutigkeit vorliegt, oder aber ein weiterer Deutungshorizont den Lösungsansatz bietet, wird nachfolgende Betrachtung zeigen.

²⁶ Der Randvermerk nennt Beroaldus Senior als Quelle.

²⁷ Ein Exemplar befindet sich möglicherweise in der bis auf den heutigen Tag aufbewahrten Scheurl'schen Bibliothek. (Es handelt sich um folgenden Abschnitt der „*Oratio Scheurli attingens...*“, 1509, S. 23 – tinyurl.com/43wnf8u: „*Auditis ne unquam versiculos illos rhythmicos...*“). Dieser wurde entnommen aus: Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, S. XIX – tinyurl.com/3n857mv.

²⁸ Zu Scheurl's Bibliothek: [www.vifabbi.de/fabian?Scheurl-Bibliothek_\(Nuernberg\)](http://www.vifabbi.de/fabian?Scheurl-Bibliothek_(Nuernberg)).

²⁹ Michael Baxandall, E. H. Gombrich: Beroaldus on Francia, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 25, 1962 – www.jstor.org/pss/750544.

³⁰ tinyurl.com/3hw8z7u.

³¹ „*ceteri Germani cedunt, Itali (aloquin laudis avidi) manus dant*“ („*die übrigen Deutschen weichen, die Italiener (sonst so ruhmstüchtig) erklären sich für überwunden*“), vgl.: Christoph Scheurl: *Ad Lucam Chronum...*, 1509, S. 1l – tinyurl.com/3fx2gk5.

³² Ebenso denkbar ist, dass es sich dabei um eine Botschaft handelt, deren Verständnis nicht deshalb durch den Lauf der Geschichte verschüttet wurde, weil uns der intellektuelle Bezugsrahmen gelehrter Anspielungen verloren gegangen ist, sondern weil sie in voller Absicht als Geheimnis konzipiert war und es auch bleiben sollte.

Zur Bedeutung der Abkürzungen · I · V · D · (oben links), A * A * A * (rechts) sowie M M M³³ (Hemdsborte) wurden bislang nur Vermutungen allgemeiner Art geäußert. Werner Schade sieht sowohl in der „*Anrede durch die Aufschrift*“ als auch in „*Bezug auf das Emblem*“ die Erklärung „*aus höfischen Bedingungen*“ und verweist zurecht auf die Adligen, die Abkürzungen von Sinnsprüchen auf Gewändern und Turnierdecken trugen. Schade vermutet deshalb eine „*vielleicht stärker formalisierte – Lektion der Zusammenarbeit von Künstlern und Humanisten*“.³⁴ Dieter Koeplin interpretierte die drei „A“ sowie die drei „M“ auf der Hemdsborte im Zusammenhang mit dem Inschriftenverweis auf das die Starken fürchtende Schicksal lediglich als „*Bedeutung anzeigend*“.³⁵

Um sich nun über bestehende allgemeine Interpretationen hinausgehende Gedanken zur Bedeutung der verbleibenden Abkürzungen A * A * A * (rechts) sowie M M M machen zu können, soll zunächst der nachfolgende Diskurs weitere denkbare Interpretationsebenen wiedergeben: Im Gegensatz zur bestickten Hemdsborte,³⁶ deren Aufschrift wie die des Siegelrings auf eine enge Verbindung mit der Person Scheurls schließen lassen, ist das A * A * A * rechts außen sowohl exponiert als auch isoliert und ohne sichtbaren Zusammenhang zu den vorhergehenden gedrängten Zeilen links oder dem darüber stehenden Motto FORTES · FORTVNA · FORMIDAT positioniert. Es scheint damit einen im Wortsinn herausragenden Beitrag zum Verständnis des Porträts leisten zu können. Recherchen, ob und inwieweit die Abkürzung allgemeinverständlich in zeitgenössischem Kontext Verwendung gefunden hatte, führten zunächst zur Grußformel „*ave, amice, abi*“;³⁷ die Marek Winiarczyk im Zusammenhang mit der Abkürzung „AAA“ anführt.³⁸

Es stellt sich die Frage, ob die mögliche Grußformel so zu verstehen sein könnte, bzw. verstanden worden ist und ob sie im Kontext des betreffenden Gelehrtenporträts und seiner Aufschriften plausibel wäre.³⁹ Aus einer diesbezüglichen Anfrage in einem Online-Forum für Latein⁴⁰ entwickelte sich eine engagiert geführte Diskussion, in deren Verlauf Alex Hoess die Möglichkeit ansprach, in der Abbrüviatur eine Verabschiedungsformel zu sehen: „*Wenn auf der linken Seite der „viator“ direkt angesprochen wird, könnte er ja zur Rechten verabschiedet werden – wobei man ave, amice abi mit „Leb wohl, scheid als Freund/freundlich/-schaftlich/geneigt“ übersetzen könnte. Ave ist ja nicht nur Begrüßungs- sondern auch Verabschiedungsformel, amice kann Adverb sein, nicht nur Vokativ von amicus.*“⁴¹

³³ Vgl. Adriano Cappelli: *Lexicon Abbrüviaturarum*. 2. verb. Aufl., Leipzig 1928. Wörterbuch der Abkürzungen: M. Digitalisat unter http://inkunabeln.ub.uni-koeln.de/vdibProduction/handapparat/nachs_w/cappelli/cappelli.html.

³⁴ Werner Schade: *Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne*, Stuttgart, Hamburg 2003, S. 16.

³⁵ Dieter Koeplin, Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Band 1. Stuttgart/Basel 1974, S. 264, Nr. 164.

³⁶ Der perlenbesetzte, goldbestickte „Latz“ an der schwarzen Kordel um Scheurls Hals erinnert an die prunkvolle Variante eines Skapuliers, das sich als verkleinerte Form eines monastischen Schulterumhangs zu einem allgemeinen Frömmigkeitsaccessoire entwickelt hat und auch von Skapulierbruderschaften getragen wurde.

³⁷ Der im Lateinischen eigentlich nicht vorkommende Begriff „amice“ findet sich auf der letzten Textseite von Scheurls Oratio gleich zwei Mal: *...alumno Illustres patrios: reddis amice: lares...* sowie im Schlusssatz: *...quas beniuo lus lector amice emidabit*, vgl. Christoph Scheurl: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Lipsia, 1509* [VD16 S 2803], Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek unter <http://daten.digitale-sammlungen.de>.

³⁸ „*Leb wohl mein Freund zum Abschied*“ [?], vgl. Marek Winiarczyk: *Sigla latina in libris impressis occurrentia cum siglorum graecorum appendice*. Editio altera aucta et emendatior, Wratislawiae 1995, Digitalisat unter <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html>.

³⁹ In Rückbesinnung auf den Entstehungskontext des Porträts ist durchaus denkbar, dass neben der Bild-Betrachter-Kommunikation, bei der innerhalb der Aufschrift der „viator“ sogar direkt angesprochen wird, eine zweite Kommunikationsebene existiert, die in direkten Bezug zum Auftrag zu setzen wäre und den Auftraggeber Scheurl und den Maler Cranach durch eine Botschaft verbindet. Für diesen Fall kommt vor allem Cranach als Absender in Frage!

⁴⁰ Zur Ergänzung der hier zusammengefassten Aspekte sei auf das Latein-Forum verwiesen, dessen Betreiber und Diskutanten mein ganz besonderer Dank gilt: <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

⁴¹ Beitrag von Alex Hoess vom 17.08.2011 um 17:52 Uhr [wobei der Autor sich von der eigenen Auslegung nicht völlig überzeugt zeigt].

Bruno Häuptli widerspricht dieser möglicher Auslegung und weist darauf hin, dass die Auflösung in *ave, amice abi* keinen Sinn mache, auch wenn *ave* Abschiedsformel an Tote sei. Er bezieht hingegen die Lösung aus dem vorausgehenden Motto *fortes fortuna formidat* (entsprechend FFF) und stellt als Ableitung *audaces autem adiuvat* (Den Tapferen hilft das Glück) zur Diskussion.⁴² Dabei greift er einen Vorschlag eines Diskussionsteilnehmers auf, der das deutsche Sprichwort ...*audaces autem amat* (Die Tapferen liebt das Glück) ins Spiel bringt⁴³ und zitiert unter Hinweis auf die belegte Gegenüberstellung von *fortis* und *audax*:⁴⁴ „das glück wil den kecken wol, es fürcht die starcken“.

Die zuvor bereits vorgeschlagene Phrase *per aspera ad astra*,⁴⁵ in der auch Bruno Häuptli eine sinnvolle Ergänzung von FFF sieht, wären allerdings als Abkürzungszeichen Sterne zu erwarten und nicht Blüten wie im vorliegenden Fall. *Ars autem aeterna*⁴⁶ scheidet unter dem Blickwinkel eines direkten Bezugs auf das FFF-Motto zunächst aus, ebenso die Vorschläge *ad agendum aptus* (Zum Handeln verbunden) und *alter alterius auxilio* (Einer bedarf des anderen Hilfe).⁴⁷

Es hat sich also die Frage konkretisiert, ob das rechts stehende A A A eine Fortführung des Tautogramms *fortes fortuna formidat* darstellt oder eine eigenständige Botschaft. Häuptli verweist in der weiteren Diskussion auf „*Scheurls Libellus De Laudibus Germanie: M., darunter FFF, darunter CSD*“, und schließt damit seine zunächst präferierte Fortführungstheorie aus: „*AAA ist offenbar als separates Element zu verstehen*“. In Bezug auf die Stickerei MMM stellt er fest, dass die am 16. November 1508 in der Allerheiligenkirche zu Wittenberg gehaltene Universitätsrede „*zu Ehren der „Himmelskönigin Maria“ gehalten wurde! Das wäre ein Erklärungsversuch für die Bordüre, ist aber nicht zu verwechseln mit dem M der Einleitung [Libellus De Laudibus Germanie] vor der FFF-Devise (Memento?)*.“⁴⁸

Die im Entstehungszeitraum des Bildes verbreitete Marienfrömmigkeit unter den Humanisten, die Alex Hoess angemerkt hatte, nimmt Bruno Häuptli ergänzend auf und stellt eine bislang nicht beantwortete Frage zur Diskussion: „*Dazu braucht man nicht unbedingt drei verschiedene Marientexte zu bemühen (Ave Maria, Ave maris stella, Ave Regina [statt Salve]). Verbreitet war dreifaches Ave Maria in Zeremonien von Marien-Bruderschaften, z.B. neu eingeführt 1509 in der Bruderschaft, der Hieronymus Bosch angehörte. Könnte AAA ein Hinweis auf Scheurls Zugehörigkeit zu einer solchen Bruderschaft sein?*“⁴⁹

Die Abkürzung A * A * A * als Grußformel

Wie gezeigt werden konnte, dürften sich alle bereits untersuchten Kürzel auf die Person Scheurls beziehen. Sie sind sowohl in der gedruckten Universitätsrede an exponierter Stelle zu finden als auch auf dem mit dieser Rede in direktem Zusammenhang stehenden Repräsentations-Bildnis Scheurls von Lucas Cranach. An anderer Stelle konnte ebenso dargelegt werden, dass sich die Abkürzung A * A * A * durch gewisse Alleinstellungsmerkmale auszeichnet und wohl nicht als Erweiterung oder Fortführung des „FFF“-Mottos anzusehen ist. Ergänzend wurde hierzu die nachvollziehbare Frage gestellt, weshalb eine Fortführung gerade in dieser Form erfolgen sollte, wenn offensichtlich noch genügend Platz vorhanden und zudem eine Abwandlung nicht allgemeinverständlich war?⁵⁰

⁴² Beitrag von Bruno Häuptli vom 24.08.2011 um 10:26 Uhr in <http://www.albertmartin.de/latein/forum/>.

⁴³ Beitrag von arbiter vom 23.08.2011 um 18:42 Uhr.

⁴⁴ Thesaurus proverbiorum medii aevi, Bd. 12, S. 320.

⁴⁵ Motto der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin (übers.: „Durch die Mühsal zu den Sternen“).

⁴⁶ Beitrag von Bruno Häuptli vom 23.08.2011 um 08:08 Uhr.

⁴⁷ Beiträge von Dr. med. Lu. vom 23.08.2011.

⁴⁸ Beitrag von Bruno Häuptli vom 26.08.2011 um 00:12 Uhr.

⁴⁹ Beitrag von Bruno Häuptli vom 15.09.2015 um 18:07 Uhr.

⁵⁰ Beitrag von arbiter vom 26.08.2011 um 01:20 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

Allgemeinverständlichkeit war jedoch gerade nicht die Intention, hier eine Abbraviatur zu verwenden. Darin unterscheidet sie sich von den allgemein verständlichen Titel-Kürzeln, deren Adressat der „*Viator*“ als Betrachter sein sollte. Sowohl die Mehrdeutigkeit implizierende Erscheinungsform, die auf ein Tautogramm verweist, als auch seine optische Abkopplung von den übrigen Inschriften lassen vermuten, dass hierbei ein anderer Adressat angesprochen ist. Bei einem Porträt, dessen Entstehungskontext so eindeutig belegt ist, wie im vorliegenden Fall, kommt dann als Adressat nur der Dargestellte selbst in Frage. Versteht man zur Klärung dieser Frage das humanistische Motto „*ad fontes*“ wörtlich, so können wie bei den übrigen Aufschriften auch für A * A * A * Fundstellen in Scheurls Oratio vermutet werden. Die eingangs zur Diskussion gestellten Möglichkeiten lassen keine eindeutigen Schlüsse auf eine direkte Übertragung zu. Es kommen im Redentext verschiedene Begriffe mit dem Anfangsbuchstaben „A“ vor,⁵¹ die in einer Zusammensetzung jedoch willkürlich wirken und keine Botschaft an Scheurl ergeben. Der Freundschaftsbegriff „*amicus*“ findet sich auf der letzten Textseite von Scheurls Oratio jedoch gleich zwei Mal: ...*alumno Illustres patrios: reddis amice: lares...* sowie im Schlusssatz: ...*quas beniuo lus lector amice emidabit*. Dies allein soll noch nicht als Hinweis auf eine mögliche Übernahme in eine Grußformel genügen, sondern lediglich als Beleg für eine gebräuchliche Verwendung des Begriffs selbst dienen.

Führt man sich nochmals die Positionierung der Abbraviatur A * A * A * auf dem Bildnis vor Augen, so bildet sie dort offensichtlich einen (im Gegensatz zur übrigen Inschrift) durch Blüten geschmückten „*Schlussakkord*“. An entsprechender Stelle, am Ende der *Oratio*, findet sich ebenfalls ein literarischer Schlussakkord, der sich nochmals an Cranach als Adressaten wendet und der direkt an Scheurls Zweizeiler „*Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener?*“ anschließt: *Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!* Damit aber nicht genug: den Abschiedsgruß „*lebe wohl*“ wiederholt Scheurl im darauffolgenden Nachsatz: „*Nochmals: Lebe wohl!*“

Diese akzentuierte Abschiedsformel an Cranach in der ihm zugeeigneten Epistel der Oratio legt mehr als nah, dass Cranach in seinem als Gegenleistung Scheurl zugeeigneten Bildnis diesen Gruß erwidert haben könnte, nämlich mit: „*ave, amice, abi*“ („*Leb wohl mein Freund zum Abschied*“).

Damit erfüllte sich auch die links angebrachte, rhetorisch fragende Botschaft an den „*Viator*“, die davon ausgeht, dass der betrachtende „*Wanderer*“ die dargestellte Person persönlich kennt – und damit auch dessen Schriften, aus denen der Vers „entlehnt“ ist. Das A * A * A * könnte an dieser Stelle daraus folgend als vertrauliche Botschaft im Sinne einer Steganographie zu verstehen sein, deren feststehende Bedeutung sich nur den Vertrauten erschließen soll.

Es würde also eine Spielform im paläographischen Sinn darstellen, bei der die Anfangsbuchstaben eines als bekannt geltenden Epigramms (beispielsweise in Form von Grabinschriften) als ebenso allgemein verbreitete und damit bekannte Abbraviatur verwendet wurden.

Als Beispiel für eine solche feststehende Memorial-Abbraviatur soll das kleine Bildnis des Levinus Memminger von Michael Wolgemut genügen,⁵² das gleich zweimal, links unter dem Stammwappen und rechts oben im Himmel, die Buchstabenfolge „H M H“ trägt (Abb. 2). Die Tatsache, dass diese allgemeingebräuchliche Abbraviatur für die Bedeutung des vorliegenden Bildnisses bislang nicht gedeutet werden konnte,⁵³ belegt den Verlust zeitgenössischen Wissens des 16. Jahrhunderts.

⁵¹ Albertus, ad arte, Athlete, Apelles, Antros, ...

⁵² Michael Wolgemut, Bildnis des Levinus Memminger, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. Nr. 440.

⁵³ Vgl. Sabine Haag, Christina Lange, Christof Metzger, Karl Schütz (Hrsg.): Dürer Cranach Holbein, die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, München 2011, S. 72, Nr. 34 (Stephan Kemperdick).



Abbildung 2: Bildnis des Levinus Memminger von Michael Wolgemut.

Naheliegender dürfte „H M H“ im Memminger-Bildnis für „*Hic Monumentum Habet*“⁵⁴ stehen. Die Abkürzung wäre demnach klar als Epigramm zu verstehen⁵⁵ und zeichnete damit das Bildnis Memmingers als Epitaph aus, auf dem dessen gerettete Seele in Gestalt eines Distelfinken durch das Fenster entlassen wird.⁵⁶

Es lässt sich auch für das Bildnis des Christoph Scheurl argumentieren, dass bei einer anzunehmenden besonderen Bedeutung der Aufschrift A * A * A * im Sinne einer persönlichen Grußformel, die nur dem eingeweihten Kreis der humanistisch belesenen Freunde vorbehalten sein sollte, kein interpretativer Spielraum vorgesehen sein kann. Auch wenn es sich nicht um eine allgemeingültige Abkürzung wie auf dem Memminger-Epitaph handelt, dessen Botschaft auch ein uneingeweihter „*Viator*“ leicht zu erschließen vermochte, könnte die Abhängigkeit der Bildaufschriften von den eingangs zitierten Texten Scheurls Beleg dafür sein, dass „*ave, amice, abi*“ eine logische Interpretation darstellt.

⁵⁴ „Hier hat sein (Grab-)Denkmal“.

⁵⁵ Vgl. unter anderen: Humphrey Prideaux, Sertorio Orsato: *Marmora Oxoniensia ex Arundellianis, Seldenianis, aliisque conflata, e theatro Sheldoniano*, 1676, S. 25, Original der Universität Gent, Digitalisat unter <http://books.google.de/books?id=UjkVAAAAQAAJ>, sowie: Adriano Cappelli (Hrsg.): *Lexicon abbreviatarum*. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 14.000 Holzschnittzeichen, Leipzig 1928, S. 468.

⁵⁶ Wenn das angenommene Entstehungsdatum „um 1485“ im nachvollziehbaren Zusammenhang mit der Stiftung des Katharinenaltars in der Lorenzkirche zu Nürnberg korrekt ist, müsste Levinus Memminger demnach bereits vor 1485 verstorben sein (an der Pest, wie der Stieglitz auf der Brüstung anzudeuten vermag?) und könnte nicht 1490 Mitglied des Nürnberger Rates gewesen sein.

Eine weitere Deutungslogik entsteht, wenn die Buchstabenfolge unter dem Gesichtspunkt des modernen „triple A“ interpretiert und dabei auf die universitäre Exzellenz Scheurls rekurriert wird. Die Wittenberger Universität, 1502/03 gegründet, ist zwar bis auf den heutigen Tag unter dem latinisierten griechischen Namen „*Leucorea*“ bekannt, der auf eine nicht unumstrittene Herleitung⁵⁷ des Namens „*Wittenberg*“ qua „*weißer Berg*“ zurückgeht, trug in der Anfangszeit über Jahrhunderte hinweg aber auch Bezeichnungen wie „*Ad Alblim Academia*“, „*Alma Academia Albiori*“ oder „*[Alma] Academia Albiorena*“. In den im 17. Jahrhundert durch Andreas Sennert in „*Athenae: Item(que) Inscriptiones Wittebergenses*“⁵⁸ herausgegebenen Dokumenten zur Universität Wittenberg heißt es innerhalb der Inthronisationsurkunden: „*Anno MDII d. festo Lucae, XVIII. Octobr. Imperante D. Maximiliano, sub Pontificatu vero Alexandri VI. inthronisata est Academia Albiorena [...]*“. 1503 hält Nikolaus Marschalk⁵⁹ eine Rede in Wittenberg und ediert sie unter dem Titel „*Oratio habita albiori academia in Alemania iam nuperrima ad promotionem primorum baccalauriorum numero quattuor et viginti anno domini MCCCCIII*“.⁶⁰ Was könnte also für Scheurl näher liegen als in seinem Gelehrten(ab)bild nicht nur auf seinen in Bologna erworbenen Titel des „*I.V.D*“ – „*iuris utriusque doctor*“ zu verweisen, sondern eben auch auf die Universität selbst, seine „*(alma) ad alblim academia*“, deren Rektor er war?

In diesem Zusammenhang soll ein Fundstück gezeigt werden, das einerseits ein deutliches Beispiel für die starke Identifikation mit der „*academia*“ ist und andererseits ein wenig an den betrachteten Holzschnitt „*Bildnis des Nicolaus Marschalk Thurius*“ (Abb. 3) erinnert: es ist die Darstellung des Dichters Georg Sibutus auf dem Titelblatt dessen 1508 erschienen Lobgedichts auf den künftigen Landesherren „*Ad Illustris. Saxoniae Principem: Magnificentis. ducis Ioānis Filium: pro primo suo aduētū in urbem Albiorenā Georgii Sibuti Poetae & Oratoris laureati: Carmē & deprecatoriū pro prospera valitudine sertum*“, der ab 1505/06 „*ordinarius lector humaniorum litterarum*“ in Wittenberg war.⁶¹

Es ist anzunehmen, dass auch in diesem Fall die Buchstabenfolge „*A.W(VV)*“, die sich auf dem Brustlatz des Dargestellten findet, einen Bezug zur Universität beinhaltet und möglicherweise für „*ACADEMIA W(VV)ITTENBERGENSIS*“ bzw. „*ACADEMIA W(VV)ITTENBERG(A)E*“ steht.⁶²

⁵⁷ A. M. Meyner: Geschichte der Stadt Wittenberg, Dessau 1845, S. 9.

⁵⁸ Digitalisat unter tinyurl.com/y3wrg4qs.

⁵⁹ Jan-Hendryk De Boer: Die Gelehrtenwelt ordnen. Zur Genese des hegemonialen Humanismus um 1500, Tübingen 2017, S. 105 mit Anm. 205.

⁶⁰ Unzählige Buchtitel, die diese Bezeichnungen führen, können als weitere Belege für deren Verbreitung dienen, so: „*Martini Mellerstat polichii Theoremata aurora pro studiosos philosophie & theologie inciaiatīs Thomistīs ... Ex felici academia Albiorensi*“, ein 1503 veröffentlichtes Werk des Gründungsrektors Martin Pollich, die 1504 gedruckte „*Expositio in Summulas (Logicales) Petri Hispani*“ von Petrus Tateretus mit dem Zusatz „*Albiori (h. e. Wittebergae) in Academia nova, jussu et expensis Friderici III. Electoris Saxonise, suasu Martini Pollichii Mellerstadii, per Wolfgangum Stoekel*“, 1558 die Schrift „*IOHANNI VVITTECOFFO SCHNEBERGENSI, ad IX. Calend. Octob. Anno Christi M D LXXXIX. IN INCLVTA AD ALBIM ACADEMIA ... PHAEBEAM LAVREAM, ac summum in Philosophia gradum accipienti ...*“ oder 1667 eine „*Disputatio physica qua magiam doemoniacam [sic] ceu illicitam, & naturalem ceu licitam, inelectoralī ad alblim academia explicabunt praeses M. Laurentius Bugges...*“ usw.

⁶¹ Digitalisat unter tinyurl.com/yy889y85. Sibutus widmete 1507 einer verunglückten Zeichnung Reuters von einer Fliege das launige Gelegenheitsgedicht „*Carmen de musca Chilianea*“, das ein ausführliches Lob Lucas Cranachs d. Ä. enthält, der den Druck mit einem Titelholzschnitt versah. Vgl. Dieter Koepllin, Tilman Falk: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1974. 2 Bde. Basel, Stuttgart 1974–1976, Bd. 1, S. 214f. (mit Abb. 118) und S. 252.

⁶² Das „*W(VV)*“ selbst lässt im Lateinischen wenig Spielraum und dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit der Anfangsbuchstabe einer Namensbezeichnung sein.

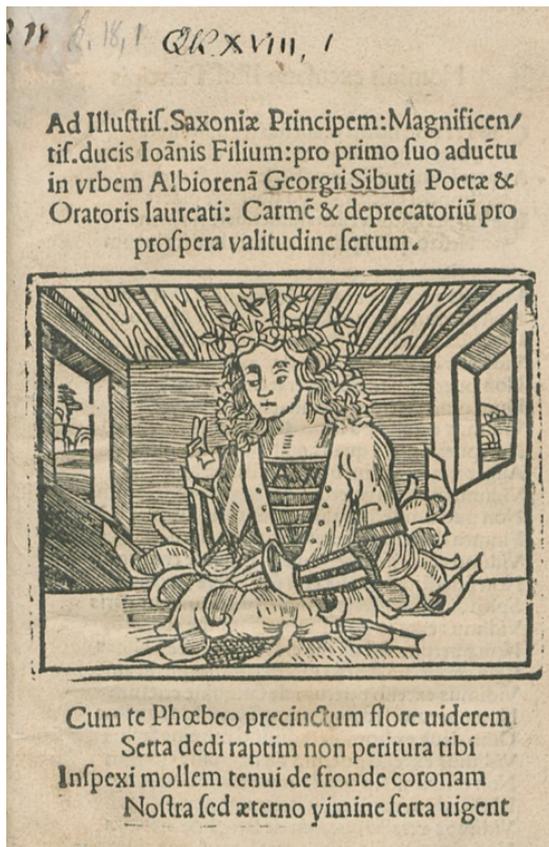


Abbildung 3: Georg Sibutus mit den Buchstaben „AW“ auf dem Brustlatz auf dem Titelblatt des 1508 erschienen Lobgedichts Ad Illustris. Saxoniz Principem...

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Abbrüviatur A * A * A * für sich betrachtet mehrere in sich logische Lösungsansätze bietet. Die nachfolgende Zusammenführung der einzelnen narrativen Bildelemente wird jedoch zeigen, dass eine von den vorgetragenen Interpretationsmöglichkeiten abweichende Auflösung des „Rätsels“ Evidenz erlangt.

Die Abbrüviatur MMM

Mit dem Verweis auf die Zusammengehörigkeit der Abkürzungen „M“, „Fortes fortuna formidat“ und „C.S.D.“ in der Titelei der ersten Seite von Scheurls Oratio zweifelt Bruno Häuptli sein Argument einer zwingenden Fortführung von „FFF“⁶³ durch „AAA“ selbst an, bzw. schließt diese ganz aus, sieht aber einen direkten Zusammenhang von „AAA“ und dem „M(MM)“ der Hemdsborte.⁶⁴

Wie Häuptli anmerkt, sind aufgrund der Endlosigkeit einer Bordüre die (teilweise) sichtbaren drei „M“ auf ein einziges „M“ reduzierbar. Einen Zusammenhang zwischen dem „M.“ vor dem Motto in der Titelei der Oratio⁶⁵ und dem „M“ der Hemdsborte auf dem Tafelbild sieht er als kaum gegeben.⁶⁶

⁶³ „Fortes fortuna formidat“.

⁶⁴ Bruno Häuptli am 25.08.2011 um 15:28 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

⁶⁵ Bruno Häuptli schlägt hierfür vor: „M vor dem Motto: wohl als Memorandum zu verstehen, jedenfalls in der Bedeutung von ‚Motto‘.“

⁶⁶ Bruno Häuptli am 28.08.2011 um 21:15 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.



Abbildung 4: Bildnis des Nicolaus Marschalk Thurius, Holzschnitt, unbekannter Meister.

Hauptlich Vorschlag, im „M“ einen Bezug auf Maria⁶⁷ zu sehen, überzeugt zunächst nicht vollständig. Zum einen ist die Marienverehrung für Scheurl durch die Rede allein nicht in dem Maße belegt, dass daraus ein öffentliches memoriales Bekenntnis abgeleitet werden könnte. Zum anderen darf aufgrund der körpernahen Positionierung der „M“-Stickerei ein persönlicher Bezug auf die Person des Trägers selbst durchaus angenommen werden.⁶⁸

So kann neben der personenbezogenen Abbraviatur „C.S.D.“ und dem persönlichen Motto „*Fortes fortuna formidat*“⁶⁹ auch in der Abkürzung „M.“ „*ad personam*“ ein individueller Bezug zu Scheurl gesehen werden. Sowohl Winiarczyk als auch Capelli verzeichnen unter der Abkürzung „M.“ den akademischen Grad eines Magisters. Da Scheurl ab 1507 an der Universität Leucorea als Professor lehrte,⁷⁰ wird er in seinem Verständnis akademischer Selbstdarstellung, wie sie sich in der prunkvollen Porträtendarstellung widerspiegelt, sein universitäres Amt nicht unberücksichtigt gelassen haben. Da Scheurl darüber hinaus 1508 zum herzoglichen Rat sowie zum Assessor des herzoglich-sächsischen Gerichts in Leipzig und Altenburg bestellt wurde, ist auch eine Erweiterung des Begriffs „*Magister*“ (Lehrer) in „*Magistrus*“ (behördlicher Amtsinhaber) denkbar. So steht im Bildnis das „M“ ebenso wie im Vorspann der gedruckten Rede (auf den Leib geschneidert) als Bildmittelpunkt an erster Stelle, gefolgt und ergänzt durch das „FFF“-Motto sowie die erweiterte Titulierung „C.S.D.“

Ein mehr als allgemeines Beispiel für die Verwendung einer personenbezogenen Stickerei auf einer Hemdsborte⁷¹ stellt also das um 1502 im Holzschnittdruck edierte Bildnis des Nikolaus Marschalk dar,⁷² von dem sogar angenommen werden kann, dass es vorbildhaft für die figürliche Komposition des Scheurl-Porträts gewesen sein könnte (Abb. 4).

⁶⁷ Die in der Allerheiligenkirche am 16. November 1508 gehaltene Predigt (besser als „Universitätsrede“) wurde zu Ehren der Himmelskönigin Maria gehalten.

⁶⁸ Vgl. Bildnis der Prinzessin Katharina von Braunschweig-Grubenhagen, mit der sächsischen Devise „Als in Ehren“ auf Haube und Halskrause, Musée des Beaux-arts de Reims, Kat. Nr. 709, Inv. Nr. 795.1.270.

⁶⁹ Platziert unter der Überschrift der *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*.

⁷⁰ Ernst Mummenhoff: Scheurl, Christoph. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 31, Duncker & Humblot, Leipzig 1890, S. 145–154.

⁷¹ Dieter Stievermann: Nikolaus Marschalk, in: Dietmar v. d Pfordten (Hrsg.): Große Denker Erfurts und der Erfurter Universität, Göttingen 2002, S. 125.

⁷² Bildnis des Nikolaus Marschalk als Orator, in: Nikolaus Marschalk: Enchiridion Poetarum Clarissimorum, Erfurt 1502.

Wie auf dem Scheurl-Bildnis nimmt die vorausgehende Darstellung Marschalks, hier vor allem mit dem betonten Redegestus, Bezug auf die eigene Rhetorik. Noch deutlicher übereinstimmend zeigt sich die prunkvolle Kleidung, die auf beiden Bildern aus einer pelzbesetzten Schaubе besteht, die den Blick auf ein besticktes Hemd freigibt. Über ganz ähnlichen Stickmustern und senkrecht gerafften Falten wie auf dem Scheurl-Porträt ist die aus drei Initialen gebildete Abbrеviatur „NMT“ für „*Nicolaus Marschalk Thurius*“ angebracht und damit der denkbare Bezug zwischen körperbezogener Kürzel und dargestellter Person belegt.⁷³

Gleichzeitig lassen sich gute Gründe für die Annahme finden, dass die Stickmuster-Abbrеviatur „MMM“ entgegen der oben vorgebrachten Argumente auf eine übersehene Anspielung in der Kopfzeile der „*Ad Lucam Chronu[m] Ducalem Saxonie pictore[m] ingeniosum celerem absolutu[m] q[ue] Doctoris Schewrli Epistola*“ zurückzuführen und die Stickerei „MMM“ damit als chiffrierte Marienverehrung zu verstehen ist. Hierzu soll zunächst der Gehalt der bereits angesprochenen denkbaren Mariensymbolik durchleuchtet werden.

Mariensymbolik und die Abbrеviatur A * A * A * als Bekenntnisformel⁷⁴

Ein erneuter Blick auf Details innerhalb des Porträts lässt nicht nur im Hinblick auf das Buchstabentripel „MMM“ zahlreiche Mariensymbole erkennen: die Perlen in der Stickerei des Brustlatzes gelten als Symbol der Jungfräulichkeit, Reinheit und Vollkommenheit und verweisen darüber hinaus auf die „Christus [= Perle] -gebärrerin“. Sie sind nicht nur im Schriftzug vorhanden, sondern auch in den drei Blüten mit je fünf Kronblättern (jeweils eine über je einem M).⁷⁵

In den floralen Ornamenten der schwarzen Damastschaubе erkennt man am rechten Oberarm des Dargestellten die von einer Lilienkrone gekrönte Lilie sowie im Bild rechts oben eventuell eine angeschnittene Mondsichel. Im Bereich der Ellenbeuge werden mehrere Blüten der Lichtnelke gezeigt, die mit ihrem lateinischen Gattungsnamen „*Diathus*“ (Verbindung von Dios und Anthos – Gott und Blüte) auf ihre Bedeutung als Gottesblume hinweisen. Die Nelke ist ein vielschichtiges Symbol unsterblicher marianischer Mutterliebe und Passio und ist auf zahlreichen Madonnenbildnissen nicht nur der Cranach-Werkstatt nachzuweisen.⁷⁶

Insgesamt ist die „*Blumenwiese*“, als die man den ornamentalen Reigen auf der Damastschaubе ansehen könnte, ein weiteres Mariensymbol. Richtet man den Blick auf die ausgefranstе Blätter der Blüten zwischen den Versalien A * A * A *, so geben sich diese als Nelkenblüten zu erkennen. Mit der bewussten Darstellung eines weiteren eindeutigen Mariensymbols außerhalb des Brustlatzes mit Rosenblüten verstärkt sich der narrative Bezug in Richtung Marienverehrung zusätzlich und die oben beschriebenen Interpretationsversuche müssen relativiert werden.

⁷³ Ob es sich bei der anzunehmenden Wahl der Vorlage um einen rein auftragsbezogenen Zufall handelt oder gar Cranach als Urheber des Holzschnittes selbst in Frage kommt, muss an diese Stelle unbeantwortet bleiben.

⁷⁴ Die nachfolgenden Ausführungen basieren im Wesentlichen auf einem Schriftwechsel des Verfassers mit Alex Hoess, Wien, dem an dieser Stelle nochmals großer Dank gebührt.

⁷⁵ Die Blüten ähneln einer stilisierten Hunds-/Hagrose (*rosa canina*), einem Mariensymbol schlechthin, vgl. z.B. die Blüten in der Krone Mariens auf den Darstellungen von Maria im Rosenhag von Stefan Locher, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. WRM 0067.

⁷⁶ Vgl. Lottlisa Behling: Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen, Köln 1964 S. 110.



Abbildung 5: Breiter Guldengroschen o. J. (nach 1507), mit Titel Maximilians I., auf die Generalstatthalterwürde.

Sich ein Bekenntnis zu Maria auf dem eigenen Porträt förmlich auf den Leib schreiben zu lassen, war in Scheurls Umgebung nicht ungewöhnlich. Vornehmlich der aristokratische Stand als für den gelehrten Aufsteiger vorbildhafte Schicht schmückte sich mit entsprechender Symbolik, wie ein so genannter „Breiter Guldengroschen“ mit der Darstellung Friedrich III. (des Weisen) illustriert⁷⁷ (Abb. 5).

Wo die Beschreibung der Münze im Auktions-Katalog zwischen den Majuskeln „(Verzierung)“ vermerkt, erkennt man umseitig links und rechts von „SEMPER“ die fünfteilige Blütenform, die sich auch auf Scheurls Brustlatz findet. Auch das Profilbildnis Friedrichs zeigt gut lesbare Bekenntnisse zu Jesus (IHS) und Maria auf dessen Brust.

Dass der Nachweis marianischer Symbole auch auf dem Scheurl-Porträt nicht lediglich ein ahistorisches Potpourri der Nachbetrachtung aus einer 500-jährigen Distanz ist, kann weiterhin folgender Ausschnitt des Vorderdeckels der 1498 erschienen Ausgabe des „*Stellarium coronae beatae Mariae Virginis*“ verdeutlichen⁷⁸ (Abb. 6), einer Ausgabe von Marienpredigten von Pelbartus de Temesvar (1435–1504). Auch hier finden sich zahlreiche florale Motive, die sich auf Scheurls Porträt wiederholen, eindeutig auf Maria bezogen sind und deren Name in Minuskeln in Spruchbändern mehrfach zu lesen ist.

Es kann deshalb angenommen werden, dass in A * A * A * die „Blümchen“ nicht einfach Trennzeichen in Form ornamentaler Punkte darstellen, sondern eines der unzähligen botanischen Symbole für die Gottesmutter darstellen, wobei A * als „Ave Maria“ zu lesen sein wird, so wie es schon seit den mittelalterlichen Hymnen hieß: „Ave flos florum“ (Sei begrüßt, Blume der Blumen), „Ave flos virginum“ (Sei begrüßt, der Jungfrauen Blüte), „Ave flos incorruptionis“ (Sei begrüßt, Blume der Unverweslichkeit), „Ave lilium et rosa sine spina, odor agri“ (Sei begrüßt, Lilie und Rose ohne Dorn, Duft des Feldes) auch mit frühneuzeitlichem code-switching: „Ave lilium und gruner clee et cetera“.

⁷⁷ Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Osnabrück, 17.06.2013, Auktion 232, Nr. 771: „Breiter Guldengroschen o. J. (nach 1507), mit Titel Maximilians I., auf die Generalstatthalterwürde. Stempel von Ulrich Ursenthaler d. Ä. FRID DVX SAX (Wappenschild) ELECT IMPER (Wappenschild) QVE LOCVM TEN (Wappenschild) ES GENERA (Wappenschild) Geharnischtes Brustbild r. mit Drahthaube, auf dem Harnisch IHS MARIA/(Verzierung) MAXIMILIANVS (Verzierung) ROMANORVM (Verzierung) REX SEMPER AVGVST Reichsadler, den Kopf nach l. gewandt, auf der Brust zweifeldiger Wappenschild.“

⁷⁸ Vgl. Digitalisat der Universitäts- und Landesbibliothek, 2011, unter tinyurl.com/y6dskkxh.



Abbildung 6: Buchdeckel des *Stellarium coronae beatae Mariae Virginis* (1498) als Beispiel für die Verwendung von Rosenblüten und Lilien als Mariensymbole in Verbindung mit Rauten, die als Symbol der Empfängnis (Vulva) gelten.⁷⁹

Dieselbe florale Motiv-Kombination erscheint auch auf Cranachs „*Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes*“.⁸⁰ Maria trägt die mit Blüten verzierte Krone,⁸¹ während der Hintergrund des Seitenflügels mit Friedrich dem Weisen mit Lilien, Kornblumen und anderen floralen Details ornamentiert ist.

Im letzten Druck Weißenburgers von Johann von Staupitz’ „*Decisio questionis de audientia misse in parochiali ecclesia dominicis et festiuis diebus cum ceteris annexis*“⁸² findet sich auf der Rückseite des Titelblattes ein Holzschnitt,⁸³ der in keiner Beziehung zu dem Werk steht (Abb. 7). Er zeigt einen vor Maria als Himmelskönigin predigenden Mönchsheiligen auf einer Holzkanzel, die ebenfalls eine stilisierte Hundsrose ziert. Auf dem Spruchband über seinem Haupt heißt es: „*Hec est Stella maris*“ – „*Diese ist der Meeresstern*“, eine Anspielung auf den Ehrentitel Marias, der als Beiname antiker und vorderasiatischer Gottheiten eine starke vorchristliche Tradition besitzt.

Mit dem Gruß „*Ave maris stella*“ hebt auch ein auf das 8. Jhdt. n. Chr. zurückgehender Hymnus auf die „*Dei alma mater*“ an. Dies ist die vielleicht interessanteste Entdeckung in diesem Zusammenhang, denn eine Zeile dieses Hymnus „*Sumat per te preces*“ prangt – von der Forschung bisher übersehen – in der Kopfzeile der Druckausgabe von Scheurls Widmungsbrief (Abb. 8) über dem Beginn „*Ad Lucam Chronu[m] Ducalem Saxonie pictore[m] ingeniosum celerem absolutu[m] q[ue] Doctoris Schewrli Epistola*“.⁸⁴

⁷⁹ Franz Joseph Dölger: Die Eucharistie nach Inschriften frühchristlicher Zeit, Münster 1922, S. 209.

⁸⁰ CC-CMM-300-001. Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes, 115 x 91 cm, von Holz auf Lwd. übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

⁸¹ Vgl. auch CC-CMM-300-003. Madonna auf der Mondsichel, 89,9 x 60,3 cm, Holz. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1731.

⁸² Johann Staupitz, Nürnberg 1511, Digitalisat unter tinyurl.com/y4gdwb7l.

⁸³ Derselbe Holzschnitt (möglicherweise von Michael Wolgemut) findet sich bereits 1493 in Bernardinus Senensis (1380–1444): *Sermones de festiuitatibus Virginis gloriosae*. Friedrich Creussner, Nuremberg, 1493.

⁸⁴ Digitalisat unter tinyurl.com/y3qpkg59.



Abbildung 7: Spruchband mit Schriftzug „Hec est Stella maris“ auf einem Holzschnitt in Bernardinus Senensis' *Sermones de festivitibus Virginis gloriosae*, gedruckt bei Friedrich Creussner in Nürnberg 1493.



Abbildung 8: Zitat „Sumat per te preces“ in der Druckausgabe von Christoph Scheurli *Oratio doctoris Scheurli attingens...*, gedruckt in Leipzig 1509.

Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Spruch um mehr als ein durchlaufendes textuelles Schmuckelement handelt, da sich im betreffenden Druck keine weiteren Zitate aus dem zitierten Hymnus finden lassen und gerade dieser eine Vers wie ein Motto über dem Beginn des Widmungsbriefes erscheint. Eine direkte Anspielung, die sich über den Vers vermitteln soll, liegt also nah. Doch worauf zielt diese Anspielung?

Im Hymnus lautet die entsprechende Passage, auf die das Zitat verweist: „*Monstra te esse Matrem, Sumat per te preces, Qui pro nobis natus, Tulit esse tuus*“ – „*Erweise dich als Mutter, er (= Christus) nehme durch dich die Bitten entgegen, (er = Christus) der es für uns auf sich nahm, dein Sohn zu sein*“. Isoliert man jenseits des theologischen Aspekts den kommunikationspsychologischen Auftrag, so wird Maria zur Mittlerin für Anliegen, die an „höhere Stelle“ gerichtet sind. Dabei könnte der Eindruck entstehen, dass Scheurl sogar selbst als „vermittelnde Maria“ auftreten will, indem er sich für Cranach „an höherer Stelle“ verwendet (und dafür das Porträt erhält?). Gleichzeitig ist denkbar, dass Scheurl sich ganz in die vermittelnden marianischen Zeichen einfügt, um mit diesen Bitten für sein eigenes Seelenheil an höherer Stelle Gehör zu finden.⁸⁵

Die Marienverehrung der Epoche des deutschen Humanismus genoss einen hohen Stellenwert, der intellektuelle Bezugsrahmen für derart versteckte marianische Hinweise war damit allenthalben vorhanden.⁸⁶

Schon die mit dem Widmungsbrief edierte Universitätsrede Scheurls beginnt mit einer „*Inanspruchnahme*“ des Beistands auch der Himmelskönigin („*Christi optimi maximi Mari(a)e regin(a)e To=tius celestis curi(a)e auxilio suppliciter implorato*“ – „*Mit der demütig erbetenen Hilfe Christus, des Höchsten und Besten, der Himmelskönigin Maria und des gesamten himmlischen Hofes*“), um dann in einem Abschnitt der Rede darauf hinzuweisen, dass ihr in der Wittenberger Stiftskirche, deren Ausstattung Scheurl in seiner Rede rühmt, die gebührende Verehrung zuteil wird. Man hat, heißt es dort, „*i(m)maculat(a)e virgini Mari(a)e proprium Sacellum*“ – „*der unbefleckten Jungfrau Maria ein eigenes Heiligtum eingerichtet*.“

1506 gründete der Kurfürst für sein eigenes Seelenheil, das Gedächtnis seiner Eltern und Nachkommen in der Allerheiligenkirche des Schlosses zu Wittenberg eine Stiftung von Festen der Heiligen Jungfrau Maria, mit täglichen Sing- und Lesemessen, die im Westen der Kirche vor dem Altar Aller Seelen zelebriert wurde.⁸⁷ 1510/11 wurde der Westchor der Wittenberger Stiftskirche errichtet. In den Quellen wird er „*der kleine*“ beziehungsweise der Marienchor genannt.⁸⁸ Die Marienverehrung hatte beim Adel weit höhere Bedeutung als z. B. die Verehrung ritterlicher Heiliger, wobei deren Herkunft aus dem Stamm des Königs David besonders betont wurde.⁸⁹

⁸⁵ Vgl. hierzu auch Harald Bollbuck (Bearb.): Lobgedicht Andreas Karlstadts auf Christoph Scheurl und Lucas Cranach 1509, in: Kritische Gesamtausgabe der Schriften und Briefe Andreas Bodensteins von Karlstadt, digital einsehbar unter tinyurl.com/y57cu2e2.

⁸⁶ Vgl. Anne Simon: Ave Maria und Rosenkranz als Gebetsunterweisung im spätmittelalterlichen Nürnberg, in: Henrike Lähnemann, Nicola McLelland, Nine Miedema (Hrsg.): Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters: XXIII. Anglo-German Colloquium, Nottingham 2013, S. 185 ff.

⁸⁷ Livia Cárdenas: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 2002, S. 112.

⁸⁸ Ebd. S. 112. Siehe auch: Fritz Buenger: Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg, II. Band, S. 100. Zur Bedeutung marianischer Mittlerfunktionen im Werk Cranachs des Älteren vgl. auch den Aufsatz von Michael Hofbauer: Lucas Cranach der Ältere, „Madonna mit den Kirschen“ oder „Madonna Aller Seelen“, a.a.O.

⁸⁹ Ebd. S. 112. Insofern könnte die Vermutung Schades zutreffen, dass der sogenannte „Fürstenaltar“ als ein Marienaltar der Wittenberger Schlosskirche geschaffen wurde.

Einen weiteren Einblick in die Marienverehrung dieser Zeit aus Sicht der Kunstgeschichte erlaubt Anna Scherbaums 2004 veröffentlichte Dissertation zu Albrecht Dürers Marienleben, dessen 20 Holzschnitte mit lateinischen Versen 1511 in Buchform aufgelegt wurden.⁹⁰ Von den Werken im zeitlichen Umfeld des Scheurl-Porträts, die die Dimension der Beschäftigung mit Maria belegen können, sei noch das zweibändige, 1505 gedruckte, „*der beschlossenen gart des rosenkrantz Mariae*“⁹¹ des Nürnberger Arztes Ulrich Pinder erwähnt, in dem Maria eine zentrale Rolle spielt.⁹²

Von der Breite marianischer Symbolik zeugt auch ein bislang kaum beachteter Zwischentitel mit rechts zwei Abschnitten zur Erläuterung zweier Symbole (von deren es mehr als ein Dutzend behandelt), die weniger vertraut sind: „*Maria ein fliessend wasser*“⁹³ und „*Maria campus ein feld od. acker*“.

Für die letztliche Beantwortung der Frage, wofür die drei „M“ im Lateinischen nun genau stehen könnten, kommen⁹⁴ etwa „*Maria Miserere Mei*“ („Maria, erbarme dich meiner“) oder „*Maria Mater Misericordiae*“ („Maria Mutter der Barmherzigkeit“), vor allem aber die auf die Mittlerfunktion Mariens⁹⁵ zielende und seit dem Mittelalter verbreitete Bezeichnung „*[Maria Mater] Mediatrix*“ („[Gnadenver-]Mittlerin“) in Betracht. Stellvertretend sei hierzu eine mittelalterliche Hymnendichtung zitiert: „*Maria mediatrix/pia Dei et hominum...*“ („Maria, fromme Vermittlerin Gottes und der Menschen...“) oder auch die „pseudoetymologische“ Ableitung zu Buchstabendichtungen des 15. Jahrhunderts: „*Maria etymologizatur mediatrix, auxiliatrix, reparatrix, imperatrix, amatrix.*“⁹⁶

Dass diese Vorstellung in der hier diskutierten Epoche eine noch bedeutendere Rolle gespielt haben mag als bisher angenommen, kann Luthers zunehmende Kritik am Marienkult in den 1520er Jahren⁹⁷ aufzeigen, wie sie Marina Münkler treffend formuliert: „*Im Zeitraum zwischen 1521- 1525 kommt es dann zur immer dezidierten Ablehnung der Heiligenverehrung[...]. 1521 preist er in seinem Magnificat verdeutscht und ausgelegt Maria noch als Vorbild echter humilitas, weist aber bereits darauf hin, dass man ihrer nur achtungsvoll gedenken, sie aber nicht als mediatrix verehren solle.*“⁹⁸

Mit dem Verständnis der Häufung marianischer Symbolik innerhalb des Porträts kann also trotz in sich stimmiger anderslautender Interpretationen nur noch wenig Zweifel daran bestehen, dass die Nelkenblüten mit den Versalien A * A * A * eine untrennbare narrative Verbindung eingehen. Damit dürfte der Beweis erbracht sein, dass trotz des denkbaren, vielleicht sogar gewollten Spiels mit den möglichen anderen Deutungen sowie der nicht auflösbaren Mehrdeutigkeit mit den Inschriften letztlich auf den Mariengruß „Ave“ rekurriert wird. Die auffällige Androgynie der Darstellung der Gestalt des bartlosen Jünglings könnte wiederum als narzisstisches Spiel mit der Mittlerfunktion der jungfräulichen Maria interpretiert werden, in der Dr. Scheurl als eine Art „*virgo docta mediatrix*“ posiert – ohne daraus irgendwelche sexuelle Orientierungen ableiten zu müssen.

⁹⁰ Anna Scherbaum: Marienverehrung und Ahnenkult im dt. Humanismus in: Albrecht Dürers Marienleben, 2004, S. 230f. Digitalisat unter tinyurl.com/y642o3cl.

⁹¹ Digitalisat unter tinyurl.com/y3ucg49u.

⁹² Das Werk steht in Bezug zur Rosenkranzbruderschaft, einer von Dominikanern gegründeten Laiengemeinschaft, der angeblich auch Kaiser Maximilian I. angehörte. Es beinhaltet umfangreiche Illustrationen u. a. aus der Dürer-Werkstatt und zeigt insgesamt rund 1.000 Holzschnitte.

⁹³ Erklärt das die Wellenlinien auf Scheurls Brustplatz?

⁹⁴ Abgesehen von der von Bruno Häuptli ins Spiel gebrachten Vervielfältigung.

⁹⁵ Berücksichtigt man den der Widmungsepistel vorangestellten Vers aus „*Ave maris stella*“.

⁹⁶ Vgl. Gustav Roethe (Hrsg.): Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887, S. 121 oder Franz-Joseph Mone: Lateinische Hymnen des Mittelalters Band 2, 1854, S. 219 und S. 436.

⁹⁷ Vgl. Martin Luther: Magnificat verdeutscht und außgelegt, in: D. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe 1883ff., Bd. 7, S. 568.

⁹⁸ Marina Münkler: Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformatoren legendarischen Erzählens in der *Historia von D. Johann Fausten* und den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts, in: Peter Strohschneider: Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit ..., Berlin 2009, S. 41.

Friedrich der Weise als erhöhendes Vorbild

Als grobe Zusammenfassung der in dem Bildnis Scheurls verarbeiteten Themen könnte sein Porträt die Schnittmenge aus literarisch-humanistischer Tradition (im Distichon) inklusive der zeitgenössischen, im Brief an Cranach sich entfaltenden „Kunsttheorie“ und der Frömmigkeitspraxis und Repräsentation im Kontext des kurfürstlichen Hofes bilden, an der Scheurl sich als sozialer Aufsteiger in aller Widersprüchlichkeit orientiert haben dürfte. So fragt das Distichon im Blick auf eine ganzheitlich verstandene Selbstähnlichkeit möglicherweise auch weniger danach, ob Nase und Mund gut getroffen sind, sondern eher, ob dieser zwischen Religionsausübung und weltlicher Karriere, zwischen humanistischer Bildung und Frömmigkeit, zwischen Reputation und Vermögen am Hof aufsteigende Mann schon er selbst ist. Die Antwort offenbart sich dem Betrachter mit der Auflösung des „Rebus“ aus bildlicher Erscheinung und versteckten Textbotschaften.

Danach handelt es sich um das Abbild eines durchaus erfolgreichen Mannes an einem Wendepunkt seines Lebens, an dem er versucht sich in Persona mit seinem Abbild zu vereinigen, um dadurch zu sich selbst zu finden bzw. seinen Platz innerhalb der Gesellschaft zu definieren.

Dass sein Vorbild trotz überschwänglich präsentierter Marien-Symbolik eigentlich nicht in erster Linie die heilige Maria sein kann, zeigt ein Vergleich mit den im selben Zeitraum in der Cranach-Werkstatt entstandenen Darstellungen des Kurfürsten Friedrich III.

Bereits die Gegenüberstellung mit dem 1507 datierten Halbporträt Friedrichs in Nürnberg⁹⁹ (Abb. 9) zeigt neben der übereinstimmenden Haltung auch physiognomische Analogien, die unter Weglassung der möglicherweise sekundären, gestauchten Aufschriften bei dem Scheurl-Bild an ein jugendliches Porträt Friedrichs denken lassen, wäre da nicht der Ring mit den Initialien „CSD“. Nicht nur hier stimmen Blickrichtung, Drahthaube und Kleidung mit Pelzbesatz und floraler Zier überein, sondern auch bei dem repräsentativen Dessauer Fürstenaltar¹⁰⁰ oder der Karlsruher Madonnenverehrung,¹⁰¹ die beide aus demselben Entstehungszeitraum wie das Scheurl-Porträt stammen. Auf den Druckreproduktionen und insbesondere dem 1509 datierten Holzschnitt¹⁰² ähnelt sich sogar die Handhaltung so stark, dass die Suche nach weiteren Übereinstimmungen als durchaus zielführend erscheint (Abb. 9).

Ein Blick auf die hergezeigten Ringe vervollständigt den Verdacht, das Scheurl-Porträt könne ein Surrogat der zuvor entstandenen Fürstenporträts Friedrichs des Weisen darstellen. Dergestalt wirkt Scheurl wie ein aufgeputzter Imitator Friedrichs des Weisen, wenn er mit derselben Frisur, Drahthaube, Brustlatz, pelzbesetzter Schauben und dem Gestus wie Kurfürst Friedrich mit einem „Schlangerring“ am Finger der linken Hand um Status ringt.¹⁰³

⁹⁹ CC-POR-160-003. Bildnis Friedrichs des Weisen mit Rosenkranz, 111,5 x 88,3 cm, Lindenholz, dat. 1507. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm223.

¹⁰⁰ CC-ALT-160-000. Mitteltafel mit Madonna und weiblichen Heiligen, Seitenflügel mit Kurfürst Friedrich und Herzog Johann sowie den Aposteln Bartholomäus und Jakobus d. Ä., Mitteltafel 106 x 92,5 cm, Seitenflügel je 106 x 42 cm, Lindenholz. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 7.

¹⁰¹ CC-CMM-300-001. Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes, 115 x 91 cm, von Holz auf Lwd. übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

¹⁰² The British Museum, London, Nr. 1837,0616.251, datiert 1509.

¹⁰³ Geradezu asketisch mutet dagegen das aus demselben Jahr 1509 stammende Porträt des mit Dichterkrone gekürten Humanisten und Professorenkollegen Scheurls, Georg Sibutus, ebenfalls aus der Cranach-Werkstatt an (CC-POR-594-001, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. I 3046). Es ist oben lediglich beschriftet mit: *ANNO ETATIS 26 – ANNO DOMINI 1509*. Hjalmar Sander (in Zs. f. Kw. 4, 1950, S. 35–48) meinte, durch den Vergleich mit dem Cranach-Holzschnitt *Spalatin, das Kreuzifix verehrend* von 1515 in dem Dargestellten Georg Spalatin zu erkennen. Es dürfte sich bei der dargestellten Person jedoch eher um Georg Sibutus Daripinus handeln, den ein ebenfalls um 1509 zu datierender Holzschnitt der Cranach-Werkstatt mit entsprechender Schauben und Stehkragen zeigt.



Abbildung 9: Vergleich des Bildnisses Scheurls (links) mit Bildnissen Friedrichs des Weisen, datiert 1509 (Mitte) und datiert 1507 (rechts).

Es dürfte kein Zufall sein, wenn sich alle Ringe an Scheurls Fingern auf Bildnissen des offensichtlich plagiierten Kurfürsten wiederfinden. Der auffällige Schlangenring auf den Friedrich-Bildnissen in Nürnberg und Dessau, der Fede-Ring (*Dextrarum Iunctio*) mit Handschlagmotiv¹⁰⁴ auf der linken Seitentafel in Dessau und der ovale Saphirring auf den Fürsten-Porträts in Coburg¹⁰⁵ oder Wien.¹⁰⁶ Sogar der ovale rote Siegelring mit Initialen, den Friedrich auf dem Coburger Porträt trägt, taucht bei Scheurl in ganz ähnlicher Gestaltung wieder auf. Das Bild verrät dem „*Viator*“ in der Nachbetrachtung damit mehr über die Person, als das, was Scheurl für sich geplant hatte.

Aus der Interpretation der bildlichen Narration sowie der Dechiffrierung der Aufschriften ergibt sich zwangsläufig, dass das Spezielle am repräsentativen Charakter des Porträts bislang unterschätzt wurde: Scheurl, dessen Vater erst im Geburtsjahr des Sohnes 1481 in den Großen Nürnberger Rat aufgenommen wurde und der bald darauf ein repräsentatives Anwesen bei der Nürnberger Burg erwarb, in dem 1489 und 1491 Kaiser Maximilian weilte,¹⁰⁷ wurde in seiner Entwicklung sicher vom emporstrebenden Vater geprägt und ist eine Art „*humanistischer Aufsteiger*“. Von ihm gilt, was Bourdieu über diesen sozialen Typus treffend vermerkt: „*Dem Aufsteiger sieht man die „Kletterei an“*, oder wie es Schade allgemeiner formuliert: „*Scheurl empfängt den Betrachter wie ein Fürst*“.¹⁰⁸ Dies gilt insbesondere für das von Scheurl akkumulierte soziale und kulturelle Kapital, die Überbetonung des mühsam erworbenen Wissens, das Zur-Schau-Stellen der erreichten Position und nicht zuletzt die Überdetermination bei der Wahl der Attribute mit dem Wunsch, sich der Obrigkeit auch äußerlich zu verähnlichen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Der Handschlag spielt als Verbrüderungssymbol auch in der Freimaurerbewegung eine große Rolle und es ist denkbar, dass der Fede-Ring Scheurl als Mitglied einer Marien-/Rosenkranz-Bruderschaft ausweist. Vgl. Verbrüderungshände im Österreichischen Museum für Volkskunde, Inv. Nr. 40.108, Abbildung unter tinyurl.com/yydyu5e8.

¹⁰⁵ CC-POR-160-002. Friedrich der Weise in betender Haltung, 64,4 x 48 cm, Holz. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. M.166.

¹⁰⁶ CC-POR-160-020. Friedrich der Weise in dunklem Mantel mit Pelzkragen, 80 x 49 cm, Holz. Wien, Fürstlich Liechtensteinische Sammlungen, Inv. Nr. G 79.

¹⁰⁷ Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis 18. Jahrhundert (Nürnberger Forschungen 31). 3 Bde., Neustadt a. d. Aisch 2007, S. 890–892.

¹⁰⁸ Werner Schade: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Stuttgart 2003, S. 16.

¹⁰⁹ Noch 1516 und bereits Ratskonsulent in Nürnberg, moniert Scheurl das Abhängigkeitsverhältnis der gelehrten Juristen von der ratsfähigen Führungsschicht: „*Kainen doctorn lest man zu Nürnberg in Rath*“. Zitiert nach Klaus Garber: Wege in die Moderne. Historiographische, literarische und philosophische Studien aus dem Umkreis der alteuropäischen Arkadien-Utopie, Berlin 2012, S. 262.

Die hämische Charakterisierung Scheurls durch den Poeten Sibutus:¹¹⁰ *„Und wie Scheurl sieht, dass aller Augen auf ihn gerichtet sind, legt er sich gewaltig ins Zeug und presst in großer Anstrengung sein rotes Gesicht in Erwartung, dass ihn alle loben, was denn auch prompt geschieht“*, erscheint so als Fußnote zum Kampf eines Mannes um Anerkennung, dem es offensichtlich an Souveränität und Selbstverständlichkeit mangelte, im sozialen Milieu von Wissenden, Besitzenden und Einflusserreichen aufgewachsen zu sein.

Scheurl war also ein Aufsteiger, der in seinem Bildnis nicht nur den gebildeten Humanisten und andächtig Frommen zur Schau trägt, sondern auch mittels bourgeoisem Gehabe Friedrich den Weisen zu imitieren sucht (Abb. 9 links und Mitte). Die hypertrophe Frömmigkeit dürfte vor allem politische bzw. karrierefördernde Gründe gehabt haben und die mutmaßliche Mitgliedschaft in einem humanistischen Zirkel wie etwa einer Rosenkranzbruderschaft auch die Zugehörigkeit zur Spitze der Gesellschaft beschwören. Das Bildprogramm wird Scheurl Cranach vorgegeben haben, denn mit Text- und Bildbotschaften ähnlich narrativ aufgeladene Bildnisse gehören nicht zum üblichen Repertoire der Cranach-Werkstatt.

Appendix: Die Epistel Christoph Scheurls

Im Anhang der gedruckten Rede vom 16. November 1508, die Scheurl in der Stiftskirche der Universität Leucorea zu Wittenberg gehalten hat, befindet sich die Epistel zu Ehren des Hofmalers Lucas Cranach:¹¹¹

„Vor jener Rede, die ich im vorigen Jahr, als unsere vortrefflichsten Gönner ein öffentliches Schauspiel veranstalteten, im Beisein vieler Fürsten, Vornehmen und Gelehrten von nah und fern bei der Verleihung der Doktorwürde an unseren Kantor und unseren Scholastikus hielt, haben mich viele um Abschrift gebeten. Auch du, mein gefeierter Lucas, hast es auf Anregung anderer getan, weil aus unserem täglichen Umgang eine so große Vertraulichkeit, solches Wohlwollen und solche Freundschaft entstanden sind, dass ich dir nichts abschlagen könnte und, wenn ich es könnte, nicht möchte. Denn es liegt durchaus in meiner Natur, dass ich alle, die sich durch Geist und Herzensgüte auszeichnen, liebe, wertschätze, bewundere und verehere. Wer aber kennt nicht deine Tugenden? Wem wären die außerordentlichen Eigenschaften deines Herzens entgangen? Wahrlich, wenn ich den einzigen Albrecht Dürer, meinen Landsmann, dieses unzweifelhafte Genie, ausnehme, so gewährt, nach meinem Urteil, nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz in der Malerei, die, bei den Korinthern erfunden, lange vernachlässigt wurde und erst jetzt wieder ins Leben gerufen worden ist. Die übrigen Deutschen treten zurück, die Italiener, sonst so ruhmstüchtig, bieten Dir die Hand, die Franzosen begrüßen Dich als ihren Meister.

Beweis dafür sind Deine Gemälde in dem heiligen Tempel zu Wittenberg, die außerordentlich bewundert werden, an denen – wie bei allen denen von Thimantes und bei den drei Gemälden meines Albrecht, die sich ebendasselbst befinden und die nach der Meinung von Künstlern mit den dreien wetteifern sollen, die man von Apelles gemalt glaubte – immer mehr erkannt wird, dass es nichts Lieblicheres, nichts Reizenderes geben kann. Maler strömen wetteifernd herbei, um sie nachzubilden; viele bestätigen nur, was Zeuxis unter seine Athleten schrieb: Sie ahmen nach, aber keiner kommt gleich. Mein Lehrer Beroaldus rühmt seinen Landsmann Francia von Bolognia; aber er hat nicht Deine Werke gesehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo Du Hirschgeweihe gemalt hast, nach denen oft Vögel hinfliegen, die zu Boden fallen, indem sie sich auf Zweigen niederzulassen meinen. Du hast einstmals in Österreich Weintrauben auf einen Tisch gemalt, so natürlich, dass nach Deinem Weggang eine Elster herbeiflog und, unwillig über die Täuschung,

¹¹⁰ Zitiert nach Ingetraut Ludolphy: Friedrich der Weise: Kurfürst von Sachsen; 1463–1525, Leipzig 2006, S. 115.

¹¹¹ Christoph Scheurl: Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Lipsia, 1509 [VD16 S 2803], Digitalisat unter tinyurl.com/y4mbb3wl.

mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg hast Du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde anbellten, sooft sie ihn erblickten. Was soll ich aber von jenem Eber sagen, den unser hochherziger Fürst dem Kaiser zum Geschenk schickte, den Du, gleich jenem von ungewöhnlicher Größe, der auf Wittenbergs Fluren erlegt worden war, so kunstreich – wie es Dir eigen ist – dargestellt hast, dass ein Jagdhund bei dessen Anblick mit gesträubten Haaren ein lautes Gebell erhob, bald aber sein Heil in der Flucht suchte; denn die Hunde fürchteten sich von Natur vor dieser Gattung Wild. Es könnte aber jemand sagen, Vögel und Hunde zu täuschen, sei auch Zeuxis und dem deutschen Apelles gelungen, wie ich meinen Dürer zu nennen pflege, der, wie Marcias Marcus Varro, sein eigenes Bild nach dem Spiegel gemalt hat und dessen Haushündchen, um dem Meister seinen Beifall zu zollen, das an die Sonne gestellte frische Gemälde küsste, wovon die Spur noch vorhanden ist. Deshalb will ich anderes erwähnen, was nicht weniger Bewunderung verdient als jene Malerei des Parrhasius, womit er Zeuxis getäuscht haben soll; denn es ist wohl das größte Lob, das nur wenigen Sterblichen zuteilwird und das selbst dem Serapion, einem übrigens feinen und korrekten Maler, vorenthalten blieb: Menschen zu malen, und sie so zu malen, dass sie von allen erkannt werden und zu leben scheinen. Als unsere Fürsten dich vorigen Sommer nach den Niederlanden schickten, um mit deinem Talent zu prunken, bist du wie Antron angelangt und hast gleich beim Eintritt ins Gasthaus mit einer vom Kohlenbecken genommenen erloschenen Kohle das Bildnis Seiner Majestät des Kaisers Maximilian so auf die Wand gezeichnet, dass es von allen erkannt und bewundert wurde. Daber gelang es Dir auch, dass die Ankunft des bis dahin nur dem Namen nach bekannten Lucas in derselben Weise angekündigt wurde wie die des Apelles, als er nach Rhodus kam und auf des Protogenes Gemälde jenen zarten, kaum sichtbaren Umriss zeichnete. Unseren vortrefflichen Fürsten Johannes hast du aber so getreu gemalt, dass nicht einmal, sondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn sie zum Schloss kamen und durch das Fenster den oberen Teil des Bildes erblickten, mit entblößtem Haupt – wie es Sitte – betroffen die Knie beugten. Gleiche Ehre erwies Rupert Hundt dem Gemälde, als Du es in dem fürstlichen Schlosshof vor Dir hertrugst. Zu Torgau hast Du Hasen, Fasanen, Enten, Wachtel, Krammetsvögel, Holztauben und anderes Geflügel an der Wand hängend gemalt, welche Bilder einstmals der Graf von Schwarzburg, als er sie sah, hinauszubringen befahl, damit sie nicht einen üblen Geruch verbreiteten; und da er merkte, dass er von den Fürsten ausgelacht wurde, beteuerte er, näher hinzutretend, mit einem Schwur, dass wenigstens ein Flügel von einer wirklichen Ente dabei sei. Georg, der herzogliche Jäger, obgleich er wusste, dass Du zu Coburg einen von ihm selbst erlegten Hirsch gemalt hattest, hielt doch die Geweihe für eingemauert; und als das Gegenteil behauptet wurde, so glaubte er es nicht eher, als bis er es mit Händen fühlte. Die von Dir zu Lochau gemalten Rebhühner und Enten wurden ohne Ausnahme von allen, die unvermutet eintraten, für lebendig gehalten; denn obschon Du ganz ehrlich bist, täuschest Du doch, wen Du willst und sooft Du willst. Wollte ich in dieser Art alle Werke Deines Genies aufführen, so hieße das mehr eine Geschichte schreiben als einen Brief. Nicht übergeben kann ich jedoch, dass – wohingegen es dem Protogenes und vielen anderen, nach dem bekannten Satz, dass übertriebene Sorgfalt schade, häufig zum Vorwurf gemacht worden ist, dass sie nicht endigen könnten – Dich jedermann wegen der wunderbaren Schnelligkeit lobt, mit der Du malst und durch die Du nicht nur dem Nicomachus oder Marcia, sondern allen Malern überlegen bist; welche Schnelligkeit Du, nach meinem Dafürhalten, durch fortwährendes Studium und beständigen Fleiß Dir erworben hast. Plinius schreibt, Apelles habe die Gewohnheit gehabt, keinen auch sonst noch so beschäftigten Tag zu verbringen, ohne wenigstens durch einen Pinselstrich die Kunst zu üben; wie auch Protogenes mitten im Kriegslärm nicht die Arbeit an seinen angefangenen Werken unterbrach, da er wusste, dass Demetrius mit den Rhodiern und nicht mit den Künsten Krieg führte, wie es auch wirklich war; denn da dieser die Stadt nur von der Seite hätte nehmen können, wo die Gemälde waren, so zündete er sie nicht an, damit die edelsten Kunstwerke kein Raub der Flammen würden, so dass ihm durch Schonung der Gemälde die Gelegenheit zum Sieg entging.

Soviel ich sehe, bist du, ich will nicht sagen keinen Tag, sondern vielmehr nicht eine Stunde müßig; immer ist der Pinsel geschäftig. Sooft die Fürsten dich mit zur Jagd nehmen, führst du eine Tafel mit dir, auf der du inmitten der Jagd darstellst, wie Friedrich einen Hirsch aufspürt oder Johann einen Eber verfolgt,

was bekanntlich den Fürsten kein geringeres Vergnügen gewährt als die Jagd selbst. Wie aber jene alten Maler eine gewisse Liebenswürdige hatten, so bist auch du – was ich auch von unserm Albrecht Dürer gerühmt habe – freundlich, gesprächig, freigebig, leutselig und gefällig und deshalb unserm Kurfürsten Friedrich nicht weniger lieb, als es Apelles dem Alexander war, bist du dem Herzog Johannes nicht weniger angenehm, als es Protogenes dem Demetrius war. Wenn die Staatsgeschäfte und der Gottesdienst, denen die Fürsten einen großen Teil des Tages und der Nacht widmen, es ihnen gestatten, so kommen sie in deine Werkstatt, aber nicht wie Alexander zum Apelles, um viel Unnützes zu reden und sich von den Farbenreibern auslachen zu lassen, sondern um mit dem höchsten Staunen die Denkmäler deines Genies zu bewundern und mit dem größten Seelenvergnügen deine Meisterstücke zu loben, deren in der Tat so viele und so große sind, dass man zu dir kommt – und ich komme häufig – im Zweifel ist, was man hauptsächlich betrachten soll; täglich tritt Neues hervor, wohin man sich wendet, in jedem Winkel zeigt sich ein Gemälde, das Blicke mächtig fesselt, das so wahr gemalt ist, mit solcher Genauigkeit der Züge, dass nur wenigen das Werk als leblos erscheint, dass man glaubt, es fehle nichts als der Atem des Lebens. Denn obgleich Du die höchste Kunst besitzt, steht doch das Ingenium über der Kunst.

So empfang denn, mein Lucas, die Rede, um die Du gebeten hast; nimm sie als eine geringe Gabe, aber doch als ein besonderes Denkmal meiner Neigung zu Dir. Wie aber Apelles auf seine Werke schrieb, mit Ausnahme dreier: „Apelles verfertigte es“, was auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter, gelehrter Mann, unserem Dürer und ich auch Dir von ihm zu entlehnen geraten habe: so habe ich auch diese Rede nicht gesprochen, sondern ich sprach; ich habe nicht aufgehört zu reden, sondern ich hörte auf. Wem aber könnte wohl entgehen, dass vieles hinzuzufügen, vieles zu mildern, vieles zu ändern wäre? Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht, wenn ich die Rede nicht gern so hätte überliefern wollen, wie ich sie hielt. Dazu drängt mich auch noch Wichtigeres, wodurch mein Geist beunruhigt wird: man muss sich der Zeit unterwerfen. Gott wende es zum Guten! Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast und auf die ich nicht ohne Grund habe schreiben lassen: „Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener?“ Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!

*Zu Wittenberg in unserem Haus, den 1. Oktober, im Jahr der Versöhnung 1509, im 24. Jahr der Kurwürde unseres christlichen Fürsten Friedrich. Nochmals: Lebe wohl!*¹¹²

Wie aus der Epistel selbst hervorgeht, hatte der Doktor beider Rechte und Rektor der Leucorea, Christoph Scheurl, seinem Freund Lucas Cranach jene gedruckte Lobrede zu liefern, die diesen als „Nummer eins“ unter den Malern darstellen sollte.¹¹³ Der ebenso berühmte Hofmaler der sächsischen Kurfürsten fertigte im Gegenzug ein repräsentatives Bildnis nach Scheurls Wünschen.¹¹⁴

Mit geschickten Worten stellt Scheurl Cranach gleich eingangs dieser Rede mit seinem eigenen Nürnberger Landsmann Albrecht Dürer auf eine Stufe. Er leitet in rhetorischen Winkelzügen sogar Cranachs „ersten Vorzug“ von Dürers „außerordentlichem Genie“ ab und stellt Cranach schmeichelnd als den ersten Meister dar, nachdem er zuvor Dürer als Vergleichsgröße geschickt ausgeklammert hatte.

¹¹² Die Abschiedsformel *Iterum vale* könnte sich auf einen Grabesmonolog in der Ich-Form des römischen Dichters Catull beziehen, der mit der Abschiedsformel *ave atque vale* endet. *Vittenburge ex edibus nostris Kalendi Octobis Anno a reconciliata diuinitate Nono supra Millesimii quingentesimu(?) Electoratus vo Christiani principis nostri Federici Vicesimo quarto Iterum vale.*

¹¹³ „So empfang denn, mein Lucas, die Rede, um die Du gebeten hast; nimm sie als eine geringe Gabe, aber doch als ein besonderes Denkmal meiner Neigung zu Dir.“

¹¹⁴ „Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast...“

Nach einer kurzen Einleitung und Andeutung des Anlasses für Scheurls Lobrede auf Cranach kommt das Geschäft der beiden zur Sprache. Scheurl scheint bereits das Gemälde von Cranach erhalten oder es zumindest in Cranachs Werkstatt besichtigt zu haben,¹¹⁵ für das er als Gegenleistung ebenfalls ein höchst tugendhaftes „Bild“ in bester humanistischer Manier von Cranach „lautmalt“, ohne dabei zu versäumen, sich selbst mit Willibald Pirckheimer und Cranach mit Apelles zu vergleichen.¹¹⁶

Das Geschäft scheint also klar zu sein: Scheurl hat im Auftrag Cranachs ein (über Dürer) erhöhendes literarisches Gemälde zu fertigen und erhält dafür im Gegenzug ein (Tafel-)Gemälde mit seinem Porträt. Er weist Cranach an, dieses Bild mit einer Aufschrift nach seinen Wünschen zu versehen¹¹⁷ und Cranach erhält das Recht auf eine Lobrede, die keine Wünsche offenlässt.

Nicht nur in den zitierten Passagen taucht Dürer als einzig relevante Bezugsgröße für die zu lobende Meisterschaft Cranachs auf. Auch die rhetorische Diplomatie Scheurls zum „Ruhmerhalt“ seines „Landsmannes“ Dürer sind nur dadurch zu erklären, dass klarer Auftrag der Rede die Gegenüberstellung Cranachs mit Dürer war.¹¹⁸ Hier sollte [auf Cranach Geheiß?] bewusst manifestiert werden, dass Cranach mit Dürer künstlerisch auf einer Stufe steht. Den Auftrag für das Manifest erteilte Cranach [wirklich über andere, wie Scheurl ausführt?] offensichtlich selbst. Über die Ausführung des Gemäldes hatte Scheurl dem Anschein nach keinen Grund zur Klage¹¹⁹ und doch kokettierte er mittels der von ihm befohlenen Aufschrift. Die rechte Zeile „*Das Schicksal fürchtet die Starken*“ lässt sich, wie bereits ausgeführt, unmissverständlich als Scheurls Lebensmotto – Nimm dein Schicksal selbst in die Hand! – interpretieren. Die links stehende Aufschrift lautet: „*Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?*“. Will er damit ausdrücken, dass sein gemaltes Abbild nicht seinen Ruhm wiederzugeben vermag, oder will Scheurl in Selbstironie sein lebendes „Ich“ und dessen Abbild dem Betrachter zur Diskussion stellen? Beim zufälligen Zusammentreffen stellt Scheurl dem vorüberziehenden Wanderer (Betrachter) dann die Frage nach der Übereinstimmung von Vorstellung und Wirklichkeit. Bin ich so, wie du dir meine Person vorgestellt hast? Kann ich dieser Vorstellung genügen? Ist es überhaupt möglich, mich in einem Bildnis zusammenzufassen? Bleibt nicht die Momentaufnahme trotz ihrer Ähnlichkeit stets hinter der fortschreitenden Entwicklung von Körper und Geist zurück? Und nicht zuletzt die Frage an den kritisch vergleichenden Betrachter: Hat mich Cranach gut getroffen?¹²⁰

Wichtig ist die Fragestellung nach dem Sinn der Inschrift deshalb, weil sie möglicherweise nicht zu Cranachs ursprünglichem künstlerischen Bildkonzept gehörte. Wie Scheurl schreibt, war er selbst es, der den Spruch auf das Bildnis zu schreiben „befahl“. Sowohl die Aufteilung der Fläche als auch die gedrängte, unausgewogene Aufschrift¹²¹ geben jedoch Hinweise darauf, dass Cranach das Bildnis zunächst ohne Text gemalt hatte und Scheurl die Aufschrift erst nach Fertigstellung¹²² hat vornehmen lassen. Unter diesem Gesichtspunkt würden die wenig verständlichen Schlusszeilen des Lobgedichtes mit Sinn erfüllt in denen es heißt: „*Wem aber könnte wohl entgehen, dass vieles hinzuzufügen, vieles zu mildern, vieles zu ändern wäre?*“

¹¹⁵ „...so gut, wie ich jenes Gemälde, welches du von mir so fleißig gefertigt hast...“.

¹¹⁶ „... [dieser] schrieb: Apelles faciebat, welches W. Pirckheimer ... unserem Dürer, und ich dir nachzuahmen befohlen habe; so habe auch ich diese Rede gehalten...“.

¹¹⁷ „... und unter welches ich nicht unbillig zu schreiben befahl...“.

¹¹⁸ Scheurl nennt auf S. 21 seiner „Oratio“ gleich mehrfach Dürer und Cranach zusammen.: „...*Quas Albertus Durerus Lucas Chronus/Germani inferiores...*“ bzw. „*Albertaum aut Lucam...*“.

¹¹⁹ „*Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast...*“.

¹²⁰ Wahrscheinlich lässt Scheurl die Frage in der bereits in seiner Lobrede zum Einsatz gebrachten mehrdeutigen Ironie bewusst offen.

¹²¹ Sowie möglicherweise auch die farbliche Abweichung zur Schlangensignatur Cranachs?

¹²² Jedoch vor Drucklegung der Epistel.

Spielte Scheurl mit dieser Floskel der scheinbaren Selbstbescheidenheit indirekt auf den in Wirklichkeit (seiner Meinung nach) unrichtigen Inhalt seiner Rede an, wenn er betont: „*Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht, wenn ich die Rede nicht gern so hätte überliefern wollen, wie ich sie hielt?*“ Seine Entschuldigung dafür, dass er es dennoch tat, lautet: „*Dazu drängt mich auch noch Wichtigeres, wodurch mein Geist beunruhigt wird: man muss sich der Zeit unterwerfen. Gott wende es zum Guten!*“

So kann auch der Satzsatz durchaus zweideutig verstanden werden, wenn er das unvollständige „Geschenk“ der Rede, bei dem „*vieles zu ändern wäre*“, mit dem Porträt vergleicht: „*Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt*“. Und dabei ist nichts mehr von dem überschwänglichen Lob der vorangehenden Textzeilen zu spüren. Geblieben ist ein eher zurückhaltendes Lob für redliches Bemühen: „*...auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast*“. So löst Scheurl mit dem Schluss seines Briefes die Notwendigkeit einer Aufschrift für den kritischen „*Viator*“ auf, wobei aus dem vordergründig formulierten Lob wiederum Eigenlob spricht: „*Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht*“. Scheurl konnte und wollte das Geschäft dennoch nicht rückgängig machen, weshalb er sich zu der zweideutigen Aufschrift veranlasst gesehen haben könnte: „*...und auf die ich nicht ohne Grund habe schreiben lassen: Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener? Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!*“

In diesem möglichen Ablauf der Auftragsabwicklung könnte also eine Erklärung dafür liegen, dass die Unausgewogenheit der Flächenverhältnisse bei der Textanordnung links und rechts des Kopfes herrscht. Insbesondere die Wörter direkt neben der Kontur des Hinterkopfes wirken, als ob sie während des Aufmalens aus Platzmangel gestaucht werden mussten. Die oberen Zeilen, die Namen, Alter und Lebensmotto des dargestellten Scheurl enthalten, wirken hingegen ausgeglichen und stimmig, wie dies auch bei der Venus mit Amor¹²³ aus demselben Entstehungszeitraum der Fall ist.

Die Informationen, die sich aus der Art der Darstellung und deren Entstehungskontext generieren lassen, scheinen sich bestens in das Bild zu fügen, das Georg Sibus Darapinus von der Persönlichkeit Christoph Scheurls übermittelt: Einen vor Ehrgeiz fast berstenden Narzisten.¹²⁴ Dass diese Charakterisierung nicht allzu übertrieben sein dürfte und Scheurl sich moralisch sogar oberhalb des herrschenden Standes verortet, zeigt die selbsterhöhende Äußerung Scheurls aus seiner Rede vom 16. November 1508, in der er behauptet hatte, alle Fürsten seien in Bezug auf ihre Erziehung von Gelehrten abhängig. Nur um der Historiker willen würden ihre Namen bewahrt.

Sozialgeschichtlicher Epilog¹²⁵

Dass Scheurl sich als „der Fürst im Kleinformat“ darstellen lässt, wie sich des Weiteren über die Aufschriften, den Ausdruck des Gesichts, eventuell minimale Verschiebungen im Gebrauch der symbolischen Attribute, Unterschiede auf tun und in wessen Sinn sich diese auf tun, erscheint mir eine spannende Sache zu sein. In allgemeiner Rücksicht auf die kunstgeschichtliche Entwicklung des Porträts könnte man die verschiedenen, über Distichon und *Epistola ad Lucam Chronum* auch auf der das Bild begleitenden Textebene ins Spiel gebrachten Funktionen und Phantasmen von Nachahmung, Abbildähnlichkeit, Täuschung und Illusion, die über antike Quellen vermittelt werden, erörtern: wie schält Individualität der Erscheinung sich aus der Imitation eines Typus heraus, oder anders gefragt: wann erkennt man sich um 1510 in seinem Bildnis wieder und was heißt es, einen virtuellen *viator* zu fragen, ob er denn den Dargestellten erkenne? Auf welchen Voraussetzungen der

¹²³ CC-MHM-600-013. Venus mit dem seinen Bogen spannenden Amor, 213 x 102 cm, Holz. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE-680. Vgl. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 21.

¹²⁴ Vgl. hierzu auch: Luzi Schucan: Das Gedicht des Georg Sibus auf das Wittenberger Turnier von 1508. In: Akten des Basler Cranach-Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, S. 51, Vers 862.

¹²⁵ Der nachfolgende Schlusstext ist ein Vollzitat eines Brieftextes von Alex Hoess, Wien, an den Mitverfasser.

Bildentwicklung beruhen solche Konzepte? Wie benutzt Cranach individuelle Ähnlichkeit eines bestimmten Gesichts, um sie im Typus psychologisch auszuspielen, welche symbolischen Attribute können etwa mitbenutzt werden, um in ihnen gerade nicht das Allgemeinste, sondern jene ganz private Geschichte des Individuums zu vermitteln, die direkt darzustellen noch nicht Sache der Malerei dieser Zeit ist? Ohne meinen Nachforschungen vorgreifen zu wollen, lässt sich in meinen Augen etwa über Typus und Details eine Beziehung zur Darstellung Friedrichs des Weisen im sogenannten Fürstenaltar herstellen, der in dieser Hinsicht besonders ergiebig ist.

Nach kursorischer Durchsicht der Literatur erscheint mir in diesem Zusammenhang ein *close-reading* des Primärtextes der Epistola lohnend. Die dt. Übersetzungen, so flüssig sie sich lesen mögen, verbergen den ganzen – auch hierin ans Plagiat grenzenden – Reichtum der Anspielungen, in deren Zentrum etwa Plinius *Naturalis historia* steht. Den Brief als literarisches Kunststück zu analysieren, für das Scheurl sich in der Druckausgabe weiter hinten entsprechendes Lob von Dichterhand spenden lässt („*Plus tamen en fateor solito clarissime Scheurle /Co[n]movet ingenium: pagina tersa: meum/Qua Luce scribis nostri preconia Chroni/Cuius ab ingenio res nova queq[ue] fluit*“ – „bei alledem, hervorragender Scheurl, wohl an, ich bekenne es, forderte meinen Geist mehr als gewohnt die nette/knappe Schrift heraus, in welcher du die Lobreden auf unseren Lucas Cranach verfasst, die Nachricht von dessen Talent verbreitet [sic]“), indem man die Regeln und Kunstgriffe, die zur Anwendung kommen, aus den Briefrhetoriken der Epoche rekonstruiert, sollte zu besserem Verständnis der Arbeitsweise humanistischer Gelehrsamkeit, dem diskursiven Feld der Epoche, verhelfen. Dabei könnte wiederum die Frage in Anschlag gebracht werden, ob und wie in so eine artifizielle Matrix ein individueller Subtext, der etwa Cranach und Scheurl nicht expressiv verbis thematisierte Beziehung, sei sie privater oder geschäftlicher Natur, eingeschleust wird. Dasselbe gilt m.E. für die durch diese Texte geisternde Idee von Freundschaft, die an antiken Quellen sich reibt – Ciceros *Laelius de amicitia* beispielsweise, der im 15. und 16. Jhd. zahlreiche kommentierte Auflagen erlebt – und uns, die wir in dieser Rücksicht nach wie vor Kinder des 18. Jhdts. und der Romantik sind, die sich durch den formelhaft wirkenden, hypertrophen Jargon, die wahllos erscheinende Vergabe des als höchst exklusiv gedachten „amicus“, die Verquickung mit wirtschaftlichen und die Karriere betreffenden Interessen irritiert fühlen, dazu veranlassen könnte, eine falsche Bewertung der Verhältnisse zu favorisieren.

Um hinsichtlich der herangezogenen Quellen nicht ins Uferlose zu geraten, schlage ich vor, sich mit der Scheurleschen Familienstiftung kurzuschließen, um wenigstens an den Katalog der Bibliothek zu gelangen: sieht man erst – wenn auch vielleicht durch den Lauf der Geschichte fragmentiert – was Scheurl tatsächlich gelesen haben dürfte und in Griffweite bei der Arbeit hatte, so grenzt man das Feld und die Spekulation doch in vernünftiger Weise ein oder wird auf das ein oder andere Werk gestoßen, an das man sonst nicht gedacht hätte. Natürlich ist es wichtig, in solchen Erörterungen sich nicht so weit zu verlieren, dass die Malerei quasi nur noch als Anlass- und Anwendungsfall humanistischer oder religiöser Gedankenwelt oder mehr oder minder gelungene Illustration derselben erscheint. Besteht Cranachs Leistung u.a. darin, das alles in einer Weise zu verarbeiten, die auf die nicht unbedingt wissenschaftliche Frage verweist, was in dieser Malerei das Moderne ausmacht, das darin besteht, dass uns da und dort aus diesen untergegangenen Welten einer fremd gewordenen Ordnung voll von affektiv bedeutungslos (und dadurch geheimnisvoll) gewordener Symbolik, dennoch über eine Distanz von fünfhundert Jahren etwas anblickt, dem man sich nicht entziehen kann?