33 Nemesis (Das große Glück)

um 1501

Kupferstich
H 335 · B 260 mm
monogrammiert

MEDER 72
1. Zustand. Vor dem Glitsch von dem Mann auf der Brücke nach abwärts (Abb. 57).
a Mit Grat und Ton, besonders tief im Hintergrundgebirge. London, Schweinfurt a–b.*
b Weniger kräftige Drucke als solche mit dem Glitsch, Wolkenpunkte auslassend. Beide Druckgattungen bereits mit zwei horizontalen Kratzern von der oberen Draperie zum unteren Rücken der Frau und dem kurzen zur linken Wade. Fast immer Wasserzeichen 20 (Hohe Krone), seltener 62 (Ochsenkopf). Berlin, Boston, Melbourne.

2. Zustand. Mit dem Glitsch (Abb. 58).
a Voll und schwarz, gegensatzreich. Mit Plattengrat in den dunklen Stellen und voller Wirkung der dunklen Berge. Punktierte Wolken deutlich. Kratzer außer den genannten noch einer von der Draperie zum Oberschenkel, einzelne zwischen den Federn, die in dünnen Drucken verschwinden. Wasserzeichen 20 (Hohe Krone). Amsterdam, Braunschweig, Bremen a–b, Coburg, Darmstadt, Dresden, Dublin, Hamburg, Kopenhagen a–b, London, Melbourne, München, Nürnberg, New York MMA, Osnabrück, Paris 1, Schweinfurt a–b, Wien.
b Noch gegensatzreich, doch ungleichmäßig. Weniger Grat, bräunlich, Federn überschwärzt. Wolkenpunkte auslassend. Neue Wischspuren um das Ende der oberen Draperie. Wasserzeichen 20 (Hohe Krone). Basel, Berlin, Karlsruhe, Philadelphia, Washington.
c Figur noch gut, Landschaft grau. Wolkenränder noch sichtbar. Wasserzeichen 158 (Krüglein). Göttingen.
d Grau, wirkungslos, mit Wischspuren nach allen Seiten. Wasserzeichen 39 (Bischöfliches Wappen). Amsterdam.
e Grau, mit geringer Modellierung im Gesicht. Landschaft ohne Gegensatz. Wolkenränder kaum sichtbar. Körper unrein. Wasserzeichen 260 (Großes Stadttor ohne Gitter) oder 266 (Kleines Stadttor). Göttingen, Melbourne e–f.
f Ebenso. Wolkenpunkte fast alle verschwunden. Gebirge dünn und grau. Wasserzeichen 195 (Schrobenhausener Wappen), um 1570.

Der auf einen ganzen Bogen gedruckte Kupferstich, an Größe nur noch vom »Heiligen Eustachius« (Nr. 32) übertroffen, stellt sich schon durch sein Format als programmatisches Hauptblatt dar. Er trägt seit Bartsch und Heller den populären Titel »Das Große Glück« – im Unterschied zum sog. »Kleinen Glück« (Nr. 5). Andere Bezeichnungen – »temperanza« (Vasari), »große Fortuna« (Sandrart), »grande Fortune« , auch »Pandore« (Bartsch) – zeigen, dass das Blatt der Nachwelt Rätsel aufgab. Erst Hausmann erkannte in ihm die im Tagebuch der Niederländischen Reise mehrmals erwähnte »Nemesis«.[1]

Den Humanisten war die griechische »Nemesis«, nach ihrem attischen Heiligtum auch

»Rhamnusia« genannt, als Schicksalswalterin geläufig.[2] So schrieb Sebastian Brant 1496 die Bedrohung Deutschlands durch die Syphilis dem Zorn Rhamnusias zu, die für ihn mit Fortuna identisch ist: »Es sind die schnellen wurffel geworffen. Rhamnusia, die geheyssen wirt das geluck von den poeten, spylt in der welt und ist erzurnet uber uns. O du Teutsche und bruderliche tugent und ir lebendtigen hertzen thut nit torlich. Last den andern nit den zugel, gewalt und reychtumb…«.[3] Da die griechische Gottheit dem lateinischen Mittelalter nicht bekannt war, konnte sich Dürer auf keine ältere Bildüberlieferung stützen, sondern musste sich sein eigenes Bild von der Schicksalsgöttin machen. Dabei flossen zwangsläufig Elemente aus anderen Bildtraditionen, vor allem der bedeutungsverwandten Fortuna, ein.

Dürer gab seiner »Nemesis« die Gestalt eines nackten, geflügelten Weibes von mächtiger Statur und Körperfülle, das weltbeherrschend hoch über der Erde schwebt. In strenger Profilansicht – leicht aus der Mittelachse gerückt – steht die Rächerin mit ausgebreiteten Schwingen und im Wind flatternden Gewandzipfeln auf einer Kugel. In ihrer erhobenen Rechten präsentiert sie einen spätgotischen Birnpokal. Zügel und Zaumzeug hält sie in der gesenkten Linken. Die Attribute bezeichnen die ausgleichenden Eigenschaften der Göttin der Vergeltung, die den Menschen Strafe und Lohn im rechten Maß zuteilt. Ihre beherrschende Monumentalität gewinnt die matronenhafte Gestalt nicht nur aus den schweren, prall modellierten Körperformen, deren Umrisse sich klar vom Weiß des Papiers abheben, sondern auch aus dem Gegensatz zu der winzigen Überschaulandschaft, die sich in schwindelerregender Tiefe unter ihr ausbreitet. Trotz ihrer schweren körperlichen Präsenz schwebt die Schicksalsgöttin frei vor einem hellen Wolkenvorhang. Dessen gekräuselter Saum senkt sich tief auf die Erde herab und wirft seine Schatten über die kleinteilige, zerklüftete Alpenlandschaft. Die undefinierte Räumlichkeit der himmlischen Sphäre stößt sich mit dem messbaren Tiefenraum der irdischen. Und doch sind Himmel und Erde in einer v-förmigen Flächenkomposition zu einem großen kosmischen Geschehen verbunden.

Vergeblich wurde versucht, die Schicksalsbotschaft der »Nemesis« auf ein konkretes zeitgeschichtliches Ereignis zu beziehen. Thausing sah in ihr ein »Gedenkblatt« auf die Niederlage Maximilians I. im Schweizerkrieg 1499, in dem Willibald Pirckheimer das Nürnberger Kontingent anführte – eine These, die noch von Tietzes unterstützt wurde. Diese historischen Deutungsansätze führten aber meist in die Irre und blieben bisher ohne überzeugende Ergebnisse[4] – ebenso wie die wiederholten Hinweise auf Porträtähnlichkeiten mit Crescentia Pirckheimer oder Agnes Dürer.[5]

Als literarische Quelle erkannte schon Giehlow ein 1482 Lorenzo il Magnifico gewidmetes Gedicht von Angelo Poliziano mit dem Titel »Manto«:[6]

> »Die Göttin, erhaben durch die freien
> Lüfte schwebend,
> die Hüften von Wolken umgürtet,
> in ein weißes Gewand gehüllt,
> das Haupt von Strahlen gekrönt, braust sie
> mit rauschenden Schwingen einher.
> Sie dämpft ungezügelte Hoffnungen,
> droht den Hochmütigen;
> es ist ihr gegeben, hochfahrende Pläne der
> Menschen zu zerschlagen und maßlose
> Unternehmungen zu stören …
> Sterne leuchten auf ihrer Stirn, Zügel und
> Schale trägt sie in Händen…«[7]

In seiner profunden Untersuchung der antiken Quellen Polizianos hat Panofsky gezeigt, dass Dürer die Kombination der Attribute von Pokal und Zaumzeug nur aus der Kenntnis dieses Textes beziehen konnte.[8] Doch obwohl sich kaum eine mythologische Darstellung im graphischen Werk Dürers so direkt auf eine bestimmte literarische Quelle beziehen lässt, bleiben offensichtliche Differenzen zwischen Text und Bild: vor allem die provozierende Nacktheit der Figur, aber auch ihre Position auf der Kugel, dem traditionellen Attribut des wandelbaren Glücks.

In einer weit ausholenden, gelehrten Studie beschrieb Kauffmann Dürers »Nemesis« als ein Schlüsselwerk, das der spätmittelalterlichen Gedankenwelt ebenso verpflichtet ist wie der antik-humanistischen.[9] Er machte u.a. auf das »Lexicon graecum« des Suidas als weitere mögliche Quelle aufmerksam sowie auf eine Niccolò Fiorentino zugeschriebene Medaille auf den Tod Giulianos de'Medici mit der Beischrift NEMESIS – eine wortgetreue Wiedergabe der »Nemesis« Polizianos –, die jedoch ohne Einfluss auf Dürers Formulierung blieb. Gestützt auf die »Regesta

deorum« des Pomponius Laetus, in denen Nemesis als »virgo et victrix« angesprochen wird, machte Panofsky glaubhaft, dass auch bekannte römische Münzbilder der geflügelten »victoria augusta« Dürers Profildarstellung der weltbeherrschenden Schicksalsgöttin beeinflusst haben dürften.[10] Gegen die einseitig antik-humanistische Deutung verwies Appuhn-Radtke noch einmal nachdrücklich auf die mittelalterliche Bildtradition der »Fortuna Bifrons«.[11] Der ikonologischen Forschung erscheint Dürers »Nemesis« deshalb als ein komplexes »numen mixtum« mit vielerlei Bedeutungsfacetten – zumal alle Autoren auch die vieldeutige Rezeption in Werken des Meisters MZ, Albrecht Altdorfers, Hans Holbeins d.J., Urs Grafs, Niklas Manuels, Sebald Behams, Heinrich Aldegrevers u.v.a. zur Interpretation heranzogen.[12]

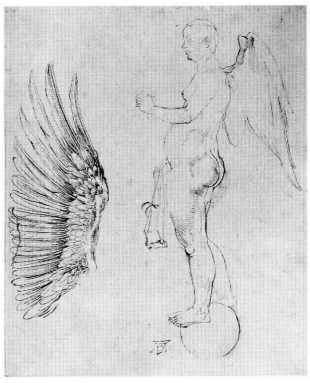
Von Zeitgenossen und Nachwelt wurde Dürers Stich vor allem als »Fortuna« interpretiert und hat deren Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusst.[13] Sie wurde aber auch als »temperantia« (Vasari) und »opulentia« gedeutet und hat darüber hinaus die Bildtraditionen der »Occasio«, der »Victoria« und der »Venus«[14] geprägt. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Beobachtungen von Tavel, Andersson und Koerner, die auf die starke erotisch-sexuelle Komponente der Nemesis-Rezeption hinweisen und die dominierende Frauengestalt mit spätmittelalterlichen Vorstellungen der »Weibermacht« in Verbindung bringen.

Es ist ein Dilemma der philologisch-ikonologischen Methode, dass sie – bei noch so gelehrtem Quellenstudium – das bildnerische Denken des Künstlers nur partiell erfasst. Deshalb erweisen sich die von Romdahl und Kauffmann – zuletzt wieder von Koreny – gezogenen Vergleiche mit der Bildform der »Apokalypse« nicht nur in formaler, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht als bedeutsam. Vergleichbar ist vor allem der gewaltsame Einbruch des Göttlichen in die irdische Sphäre, symbolisiert durch die Zweizonigkeit der Komposition und durch die gekräuselten Wolkensäume als Zeichen göttlicher Parusie. Wenn Kauffmann Dürers »Nemesis« als »humanistisches Gegenbild zur Johannesoffenbarung« bezeichnet und Koreny sie als »profanes Gegenstück« des Erzengels Michael (B. 72) anspricht, so wird der historische Ort der »Nemesis« an der Nahtstelle zwischen spätmittelalterlichen und humanistischen Bildvorstellungen erkennbar.[15] In diesem Zusammenhang gewinnt das strittige und noch immer ungedeutete Nürnberger Fragment einer Silberstiftzeichnung neues Interesse. Die auf einem Drachen über einer weiten Seelandschaft stehende, nackte Frau (W. 143) stellt ein Bindeglied zwischen den Bilderfindungen der »Apokalypse« und der »Nemesis« dar.[16] Gerade vor dem Hintergrund der Endzeiterwartung um 1500 erscheinen »Apokalypse« und »Nemesis« wie die beiden Seiten einer Medaille.[17]

Wie in den Visionen der »Apokalypse« so sind bei der »Nemesis« »naturalistische« Details auf eine Weise zusammengeführt, die dem Bild eine »phantastische Unwirklichkeit« (Panofsky)[18] verleiht. Figur und Attribute sind nach einem Collageprinzip aus einzelnen naturalistischen Details kompiliert, die im Zusammenhang unwirklich und fantastisch erscheinen. Der Akt, die Zügel, der Nürnberger Birnpokal, die Vogelschwingen sind offenbar aus Naturstudien hervorgegangen. Koreny hat den 1500 datierten und monogrammierten »Kiebitzflügel« des Berliner Kupferstichkabinetts plausibel mit der Londoner Vorzeichnung in Verbindung gebracht und die lange bezweifelte Autorschaft Dürers neu erwogen. Die Landschaft, die schon Haendcke als eine Ansicht von Klausen im Eisacktal identifizierte,[19] basiert auf einer verlorenen Landschaftszeichnung, die Dürer 1495 auf dem Rückweg von seiner ersten Italienreise angefertigt haben muss. Diese detailreiche Überschaulandschaft ist mit ihrer Vogelperspektive etwa dem Venedig-Plan des Jacopo de'Barbari vergleichbar und steht am Anfang der großen Tradition der Weltlandschaften des 16. Jahrhunderts. Ob Dürer selbst sie als »paysage moralisé« verstand, wie Schuster unterstellt, und als Ausdruck der strafenden und belohnenden Eigenschaften der Göttin bewusst die linke unbelebte Seite mit einer bewohnten rechten Seite konfrontierte, sei dahingestellt.[20]

Die Aktfigur der »Nemesis« ist ein frühes Beispiel für Dürers Studium der Proportionen des menschlichen Körpers, die er – unter dem Einfluss Jacopo de'Barbaris – etwa seit 1500 systematisch betrieb. Zum ersten Mal legt er hier ein Ergebnis seiner bis dahin privaten zeichnerischen Studien der Öffentlichkeit vor. Die mit einem Netz von Blindlinien überzogene seitenverkehrte Vorzeichnung im British Museum (W. 266) mit verschiedenen Pentimenti zeugt von diesen Bemühungen.[21] Wie später bei »Adam und Eva« (Nr. 39) entwickelt Dürer jenseits des vordergründigen Bildthemas einen kunsttheoretischen Bild-

Dürer, *Nackte Frau auf einem Drachen* (W. 143), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Dürer, *Studien zur Nemesis* (W. 266), London, British Museum

diskurs. Die reine Profilansicht kommt dabei der systematischen Darstellung besonders entgegen. Allerdings bedarf Justis immer wieder ungeprüft tradierte Feststellung, es handle sich um eine nach dem vitruvianischen Kanon konstruierte Figur,[22] der Korrektur: Zwar trifft es zu, dass die Figur konstruiert und die runden Körperformen mit dem Zirkel gewonnen sind, die Maßverhältnisse entsprechen jedoch keineswegs denen des Vitruv. Der Kopf misst nicht 1/8, sondern gerade 1/7 der Körperlänge. Die Proportionen entsprechen etwa denen, die das »starck dick weib von 8 hawpten« im Londoner Skizzenbuch besitzt und die Hinz als den »Körpertypus der dürerschen Anfechtungen« beschreibt.[23] Offensichtlich entspringt die einschüchternde Körperlichkeit der pyknischen, matronenhaften Aktfigur nicht einem antiken Schönheitsideal, sondern beschreibt – der zwiespältigen Rolle der Göttin entsprechend – ein ambivalentes Wesen, das Verlockung und Abschreckung, Affekt und Disziplinierung zugleich verheißt.[24] Den Beobachtungen von Hinz folgend, haftet der provozierenden Aktfigur durchaus noch etwas von der negativen Bedeutung eines heidnischen Idols an, vergleichbar den weiblichen Akten, die in der »Versuchung des Müßiggängers« (Nr.18) oder in den »Vier nackten Frauen« (Nr.17) als Verbündete des Teufels auftreten.

Dass Dürer die Personifikation des ordnenden Gleichmaßes zum Gegenstand seiner Proportionsstudien machte, eröffnete schon für Kauffmann eine zusätzliche inhaltliche Dimension und macht den Kupferstich zum »frühesten jener Ideenbilder, deren Gipfel zehn Jahre später seine drei Meisterstiche bezeichnen«.[25]

Meder verzeichnet zwei Zustände der »Nemesis«: Der erste, vor dem zufällig entstandenen Kratzer von der Brücke abwärts, weist noch Grat in den Umrissen der Figur auf und zeigt noch die Wolkenpünktchen zwischen den beiden wehenden Tüchern. Der zweite, mit dem Kratzer, verliert allmählich an Gegensatz und Brillanz.

Die besondere Wertschätzung des Nemesis-Stichs beweisen nicht nur mehrfache Erwähnungen im Tagebuch der Niederländischen Reise, sondern auch die zahlreichen Kopien, von denen Heller sechs und Strauss sieben aufführen,[26] sowie eine Vielzahl von Reflexen in der Kunst des 16. Jahrhunderts.[27] RS

1 Tagebuch der Niederländischen Reise, 19. August, 20. August, 12. November, 24. November 1521. Vgl. Rupprich I, 154, 160. Eine Zusammenfassung der älteren Diskussion bei Allihn, 1871, S.9–38.
2 Chelidonius pries 1501 das Haus Pirckheimers; es sei mit »Rhamnusias Gaben« beschenkt: »Dotes ipsa suas Rhamnusia contulit istuc«. Vgl. Willibald Pirckheimers Briefwechsel. Hrsg. von Emil Reicke. Bd. I, München 1940, S.144. Ein weiteres Zeugnis bei Erasmus von Rotterdam, vgl. Adolf Rosenberg, 1874, S.254–256.
3 Brants Traktat »De pestilentiali scorra eulogium« in der Übersetzung von Joseph Grünpeck: Ein hubescher tractat von dem ursprung des bosen franzos. Das man nennet die wilden wartzen… Nürnberg, Kaspar Hochfeder, 1496. Vgl. Heitz, 1917, Nr.17, S.IXff.
4 Vgl. Lanckoronska, 1978, S.286–296; Strauss, 1975, S.115, sieht einen Zusammenhang mit Pirckheimers Austritt aus dem Nürnberger Rat 1501.
5 So Panofsky, 1943, II, Nr.184; Lanckoronska, 1978, vgl. Anm.4.
6 Giehlow, 1902, S.25f.
7 »Est dea, quae vacuo sublimis in aëre pendens
It nimbo succinta latus, sed candida pallam,
Sed radiata comam, ac strindentibus insonat alis.
Haec spes immodicas premit, haec infesta superbis
Imminet, huic celsas hominum contundere mentes
Incessusque datum et nimios turbare paratus.
Quam veteres Nemesin genitam de nocte silenti
Oceano dixere patri. Stant sidera fronti.
Frena manu pateramque gerit, semperque verendum
Ridet et insanis obstat contraria coeptis.
Improba vota domans ac summis ima revolvens
Micet et alterna nostros vice temperat actus.
Atque hue atque illue ventorum turbine fertur.«
8 Panofsky, 1962, S.15–38.
9 Kauffmann, 1951, S.135–159, bes. S.136.
10 Panofsky, 1962, S.27f.
11 Appuhn-Radtke, 1996, S.129–148.
12 Greene, 1963, S.25–43; Andersson, 1988, S.26–35; Juren/Konecný, 1992, S.36–41; Schuster, 1991, Bd.I, S.261–264; Koerner, 1995, S.239–294. Vgl. auch Margit Kern: Städtische Tugendprogramme im Spannungsfeld zwischen späthumanistischer Ethik und protestantischem Bekenntnis. Diss. phil. Berlin 1998, S.246–259.
13 Zeichnung einer »klugen Jungfrau« im Germanischen Nationalmuseum, die dem Monogrammisten MZ zugeschrieben wurde (Hz 3029). MZ, Allegorie der Vergänglichkeit (B.17). Eine um 1508 gezeichnete Kopie von Urs Graf, bei der die Landschaft durch eine Ansicht der Stadt Solothurn ersetzt wurde, vgl. Andersson/Schubiger, 1990, S.8–20. Ebenfalls von Graf stammt eine Zeichnung im Germanischen Nationalmuseum (Hz 160), die auf Motiven der dürerschen Nemesis fußt, das Glück jedoch als Hure darstellt, die mit dem Teufel im Bunde steht. Im Baseler »Parisurteil« des Niklas Manuel, um 1517, wird Venus im Typus der Nemesis-Aktfigur dargestellt. Die Fortuna-Darstellungen der Kleinmeister – Sebald Beham (P.142) und Heinrich Aldegrever (B.143) – sind ohne das Vorbild der Nemesis nicht denkbar.
14 Tavel, 1976, S.285–295. Vgl auch Goddard, 1988, Nr.2 (Albrecht Altdorfer, B.58).
15 Koreny, 1985, S.77–80
16 Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Hz 5479; vgl. Zink, 1968, Nr.47; Kauffmann, vgl. Anm.7, S.142.
17 Hinz, 1998, S.207, leitet aus Vergleich mit dem Götzenbild auf dem 1501 datierten Kupferstich »Salomons Götzendienst« (B.1) des Meisters MZ einen terminus ante quem für Dürers »Nemesis« ab.
18 Panofsky, 1943, S.56.
19 Haendcke, 1899, S.12.
20 Schuster, 1991, S.261–264.
21 Tietze/Tietze-Conrat, 1933, S.245f.
22 Justi, 1902; Justis Messergebnisse wurden nur von Levenson, Washington 1971, Nr.25, kritisch überprüft und in Frage gestellt.
23 Hinz, 1998, S.221.
24 Schuster, 1991, S, 261–264.
25 Kauffmann, 1951, S.151.
26 Heller, Nr.440ff.; Strauss in: TIB 10,2 (Commentary) 1981, S.172–174.
27 Vgl. Anm. 12