

HENDRIK ZIEGLER

Die *Nemesis* am Giebel des Römischen Hauses: kunstpolitisches Manifest der »Weimarer Klassik«

Der Waffenstillstand von Erlangen, der am 13. August 1796 zwischen Frankreich und dem Obersächsischen Kreis auf Vermittlung Preußens zustande kam, bedeutete für das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach den seit 1794 ersehnten Frieden mit der jungen, siegreichen Französischen Republik. Die Gefahr eines französischen Einfalls war für die mitteldeutschen Kleinstaaten immer größer geworden, nachdem Preußen durch den am 5. April 1795 geschlossenen Sonderfrieden von Basel vorzeitig aus dem Reichskrieg ausgeschert war: Jeder vorschnelle Sieg des Alten Reichs über das revolutionäre Frankreich war spätestens zu diesem Zeitpunkt utopisch geworden. In dieser prekären Lage, die von der Hoffnung auf Frieden geprägt war, aber auch von der Notwendigkeit, Bündnistreue gegenüber den weiterhin kriegsführenden Reichsgliedern, vornehmlich Sachsen und Österreich, zu bekunden, wurde in Weimar das Programm des Giebelreliefs für den Säulenportikus des Römischen Hauses im Park an der Ilm entwickelt: *Nemesis*, die altgriechische Göttin des Maßhaltens und des gerechten Ausgleichs, die jede *Hybris* rächt, stand seit Anfang Dezember 1796 über dem Haupteingang des sechs Jahre zuvor begonnenen, in der äußeren Erscheinung in Anlehnung an einen antiken Tempel gestalteten Hauses. Herzog Carl August hatte es zu seiner vorläufigen Sommerresidenz bestimmt, solange das 1774 abgebrannte Stadtschloss noch nicht wieder bezugsfähig war. Doch wollte er das Römische Haus, nach den bedrückenden Kriegereignissen, auch als einen privaten Rückzugsort nutzen.

Allerdings spiegelt sich in der Wahl der bis dahin in der nachantiken Kunst wenig geläufigen griechischen Göttin *Nemesis* als bedeutungsstiftende Zier des Römischen Hauses nicht nur die schwierige politisch-militärische und weltanschauliche Standortbestimmung eines deutschen Mittelstaats gegenüber dem revolutionären Frankreich. Auch in ästhetischer und kunsttheoretischer Hinsicht erweist sich das durch Martin Gottlieb Klauer nach einem Entwurf Johann Heinrich Meyers ausgeführte *Nemesis*-Relief als ein Programmbild der anbrechenden »Weimarer Klassik«: Die Figur der Göttin stand symbolisch für das klassizistische Paradigma einer auf Harmonie und Ausgewogenheit abzielenden Kunst, die in Anlehnung an die Relikte der antiken klassischen Kunst

Strenge mit Lieblichkeit in Einklang zu bringen vermochte. Mehr noch: Durch die Darstellung des Waltens der Göttin Nemesis, ihrer richterlichen Abwägung aller menschlichen Taten, veranschaulichte das Relief den höchsten Zweck der Kunst, wie ihn Meyer und Goethe nur wenige Jahre später in der Zeitschrift *Propyläen* darlegen werden. Mittels einzelner, in den Bewegungen maßvoller und schönlinig wiedergegebener Göttergestalten sollten – nach Ansicht beider Freunde – allgemeine und abstrakte Prinzipien, Begriffe und Ideen unmittelbar zur Anschauung gebracht werden können.

Nemesis, die jedes Übermaß verabscheut, auch in der Liebe, bot sich noch für weitere moralisch-ethische Ausdeutungen an – dialektisch sowohl auf den Herzog zu beziehen als auch auf jeden das Römische Haus betretenden Besucher. Den zahlreichen möglichen Sinnschichten des Nemesis-Reliefs soll im Folgenden nachgegangen werden. Allerdings ist diese erste großformatige Giebelgestaltung 1819 durch die Darstellung eines geflügelten Genius' zwischen den Allegorien der Künste und Wissenschaften sowie des Acker- und Gartenbaus ersetzt worden. Das vom Hofbildhauer Johann Peter Kaufmann ausgeführte zweite Relief schmückt noch heute, wenn auch in stark restauriertem Zustand, die Eingangsfassade des Hauses (Abb. 1). Die Gründe für die Auswechslung im Anschluss an die erfolgreichen Befreiungskriege gegen Napoleon und den Erlass einer Landständischen Verfassung 1816 für Sachsen-Weimar-Eisenach werden eigens zu erörtern sein. Bisher waren von dem ersten, verschwundenen Giebelprogramm mit der Nemesis keine aussagekräftigen visuellen Zeugnisse bekannt. Im Sommer 2011 hat sich jedoch im Magazin der Klassik Stiftung Weimar eine bis dahin nicht inventarisierte großformatige Entwurfszeichnung angefundener (S. 43, Taf. 1). Sie stammt ohne Zweifel von der Hand Johann Heinrich Meyers und wird höchstwahrscheinlich in der ersten Hälfte des Jahres 1795 – vor der Abreise Meyers nach Italien – entstanden sein. Die auf drei Teilstücken ausgeführte Zeichnung, die links eine weitere Überklebung aufweist, gibt ein Stadium im bereits fortgeschrittenen Entwurfsprozess des Giebels wieder: Auf der Mittelachse ist Nemesis auf ihrem von zwei Greifen gezogenen Wagen zu sehen, in den Abseiten zwei Puttengruppen, die mit der Aufrichtung einer Trophäe und eines Füllhorns beschäftigt sind. Die Ausarbeitung der Giebelgestaltung Mitte der 1790er Jahre erweist sich dabei als eine kollektive Leistung: Meyers Entwurf für Klauer geht bestimmt auf Überlegungen Goethes zurück, die letztlich ohne die Zustimmung des Bauherrn Carl August nicht umgesetzt worden wären. Friedrich Justin Bertuch – Schatullverwalter des Herzogs und von 1787 bis 1797 mit der Oberaufsicht über alle Parkarbeiten betraut – sicherte trotz des Krieges die Finanzierung. Zudem ist es bestimmt kein Zufall, dass Johann Gottfried Herder seine grundlegende Quellenstudie *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild*, die er 1786 erstmals publiziert hatte, 1796 – im Jahr der Fertigstellung des Nemesis-Reliefs – neu auflegte.



Abb. 1: Römisches Haus von Südwesten, Zustand nach der letzten Restaurierung 1996/99, KSW, Fotothek.

Die jüngere Forschung hat sich intensiv mit dem Römischen Haus befasst. Im Zuge der vorbildlichen Restaurierung des Hauses 1996-1999 sind diverse Archivbestände ausgewertet und umfassende Befunduntersuchungen am und um den Bau vorgenommen worden. Diese Erkenntnisse sind in einen 2001 von Andreas Beyer herausgegebenen, kompakten Sammelband eingeflossen, der den Ausgangspunkt jeder Auseinandersetzung mit dem Römischen Haus bildet.¹ Im Beitrag von Joachim Berger finden sich wichtige Hinweise auf die mögliche Bedeutung des Frontons: Dieser wird im Licht von Herders *Nemesis*-Aufsatz als Denkmal eines allein durch Zurückhaltung und Maßhalten erzielbaren Siegs gedeutet.² In den letzten zwanzig Jahren sind bedeutende Studien von Thomas Lutz und Andreas Beyer zur Einführung der aus den Tempelanlagen Paestums abgeleiteten dorischen Säulenordnung am unteren Durchgang des Römischen Hauses vorgelegt worden.³ Rainer Ewald hat 1999 das Römische Haus als die

1 Andreas Beyer (Hrsg.): *Das Römische Haus in Weimar*. München, Wien 2001.

2 Joachim Berger: Carl August als Bauherr und Bewohner des Römischen Hauses. In: *Ebenda*, S. 25-39, hier S. 36.

3 Thomas Lutz: *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und Architekturtheorie besonders in Deutschland*. Freiburg i. Br. 1991, S. 159-162; Andreas Beyer: *Dorisch in Weimar – Zu Goethes architektonischem Lehrgebäude*.

bauliche Umsetzung naturwissenschaftlich-morphologischer Vorstellungen des Poeten interpretiert, und Susanne Müller-Wolff hat 2007 die topographisch exponierte Lage des Hauses als Metapher der gesellschaftlich herausgehobenen Stellung des Fürsten gedeutet.⁴ Des Weiteren bilden ältere Arbeiten von Hans Wahl, Wolfgang Huschke, Alfred Jericke, Dieter Dolgner und Gerd Wietek die Grundlage aller Forschungen zum Römischen Haus, wenn sich auch allein in einem Beitrag von Eduard Scheidemantel von 1928 wertvolle Hinweise zur Entstehung des Nemesis-Reliefs und dessen Ikonographie finden lassen.⁵

Trotz dieser weit zurückreichenden Forschungsleistungen sind aber nach meiner Ansicht die in das Römische Haus eingeschriebenen umfassenden gesellschaftspolitischen und kunstphilosophischen Bedeutungsdimensionen – wie sie durch die Außengestaltung und Innenausstattung ins Anschauliche gewendet wurden – noch nicht hinreichend erforscht und benannt worden. Dabei verweist bereits die Bezeichnung des Hauses als »römisch« auf eine doppelte Gestaltungsabsicht: einerseits ein Bekenntnis zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation in seiner Vielgliedrigkeit als tragendes, durchaus reformfähiges staatliches Ordnungsgefüge abzugeben, andererseits die Antike, wie sie vor allem durch die Kunst Roms an die Neuzeit vermittelt worden war, als maßgeblichen Bezugspunkt zu propagieren. Diese Programmatik, wie sie in das von

In: Ders.: *Das Römische Haus in Weimar* (Anm. 1), S. 11-24; siehe auch: Ders.: *Dorisch in Weimar. Das »Römische Haus« im Park an der Ilm*. In: *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757-1807*. Hrsg. von der Klassik-Stiftung Weimar und dem Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800« der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ausstellungskatalog Schlossmuseum Weimar. Leipzig 2007, S. 252 f.; im Katalog auch eine Dokumentation zum Römischen Haus, S. 245-251.

4 Rainer Ewald: *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar 1999, S. 92-109, 398-405 und 427-430, besonders S. 428 f. Zu Goethes Architekturvorstellungen siehe jüngst auch: Jan Büchsenfuß: *Goethe und die Architekturtheorie*. Hamburg 2010, S. 89-91 (speziell zum Römischen Haus); Susanne Müller-Wolff: *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal. Die Geschichte des Herzoglichen Parks in Weimar*. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 322.

5 Eduard Scheidemantel: *Das Römische Haus*. In: *Deutscher Schillerbund, Mitteilungen*, Nr. 49, Mai 1928, S. 1-10, hier S. 5 f.; Hans Wahl: *Das Römische Haus. Eine neuerschlossene klassische Stätte in Weimar. Mit 5 Abbildungen von L. Held*. In: *Illustrierte Zeitung*. Leipzig, 31. Oktober 1929, Bd. 173, Nr. 4416, S. 599 und 618, hier S. 618; Wolfgang Huschke: *Die Geschichte des Parkes von Weimar*. Weimar 1951, S. 86-89 (zum Römischen Haus allgemein); Alfred Jericke: *Das Römische Haus*. Weimar 1967, S. 12; Architekt Johann August Arens. *Ein Hamburger Architekt des Klassizismus 1757-1806*. Bearb. von Christine Knupp. Ausstellungskatalog Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum. Hamburg 1972; Alfred Jericke und Dieter Dolgner: *Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars*. Weimar 1975, S. 157 f.

Goethe maßgeblich mitgestaltete Römische Haus eingeflossen ist, meidet jedoch alles Belehrend-Dogmatische und Aufdringlich-Offensichtliche. Die Sinnbezüge bleiben stets vielseitig ausdeutbar, und in der gewählten Formgebung wird sich vorbehaltlos des ganzen Spektrums vom Pathetisch-Erhabenen bis hin zum Humorvollen und Harmlos-Gefälligen bedient. Den Blick für das Komplexe und Komposite der Kunst der Weimarer Klassik, die auch Widersprüchliches und Begrenztes bewusst in Kauf nimmt, haben mir Studien von Ernst Osterkamp, Christa Lichtenstern, Werner Busch, Harald Tausch und Martin Dönike geöffnet, in denen im Übrigen gar nicht auf das Römische Haus eingegangen wird.⁶ Ein Aufsatz von Hans Tümmeler war für mich grundlegend, um die Friedenshoffnungen und -bemühungen Carl Augusts Mitte der 1790er Jahre zu ermessen.⁷

Die hier vorgestellten Erkenntnisse basieren auf Forschungen, die ich im Rahmen eines viermonatigen Weimar-Stipendiums der Klassik Stiftung Weimar 2011 tätigen durfte: Mein Dank geht an die Verantwortlichen der Stiftung sowie an zahlreiche Kolleginnen und Kollegen nah und fern, die hier namentlich ungenannt bleiben müssen.

I. Hinführung: das Römische Haus zwischen bürgerlicher und adliger Wohnkultur

Die ersten Ideen zur Konzeption eines »Römischen Hauses« gehen auf die 1780er Jahre zurück, die Bauausführung fällt jedoch ganz in die 1790er Jahre, die Jahre der Französischen Revolution: Die Fundamentarbeiten setzten im Sommer 1791 ein; am 28. März 1792, nur wenige Wochen vor der französischen Kriegserklärung an Österreich, fand die Grundsteinlegung statt; Anfang 1792 legte der bis 1794 mit der Bauausführung betraute Hamburger Architekt Johann

6 Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991; Christa Lichtenstern: Jupiter – Dionysos – Eros/Thanatos. Goethes symbolische Bildprogramme im Haus am Frauenplan. In: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 343-360; Werner Busch: Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe. In: Annette Tietenberg (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999, S. 21-46; Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen 2000; Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin 2005.

7 Hans Tümmeler: Der Friede des klassischen Weimar. Wege und Erfolge weimarisches Friedensbemühens am Beginn der hohen Klassik 1795/96. Ein Nachspiel zum Frieden von Basel. In: Ders.: Goethe in Staat und Politik. Gesammelte Aufsätze. Köln, Graz 1964, S. 104-131. Ich danke Herrn Dr. Jens Riederer, Direktor des Stadtarchivs Weimar, für den Hinweis auf diese Schrift.

August Arens eine Mappe mit Grund- und Aufrissen zum Römischen Haus vor, den einzigen bisher überlieferten historischen Planzeichnungen. 1792/93 ließ Carl August, trotz der prekären Finanzsituation des Kleinstaats und der desaströsen Kriegslage nach der Kanonade von Valmy und der Besetzung von Mainz und Frankfurt durch die französischen Truppen, die Bauarbeiten fortsetzen. Als am 3. September 1794, dem 37. Geburtstag des Herzogs, das Richtfest gefeiert werden konnte, hatte sich die militärische Lage nicht gebessert, da die Franzosen, die zwischenzeitlich hatten zurückgedrängt werden können, seit Anfang des Jahres wieder erfolgreich zur Gegenoffensive angesetzt hatten. Die Realisierung des Giebels des Römischen Hauses 1795/96, aber auch des wichtigsten Teils der übrigen Außengestaltung sowie Innenausstattung, fällt in die Zeit der intensiven Friedensbemühungen Carl Augusts, dem es schließlich im Sommer 1796 gelang, im Anschluss an Preußen aus dem Koalitionskrieg auszuscheren und Frieden mit dem revolutionären Frankreich zu schließen. Das bezugsfertige Haus konnte Ende Juni 1797 dem Herzog übergeben werden, kurz bevor im Oktober desselben Jahres mit dem Frieden von Campo-Formio der Erste Koalitionskrieg sein Ende fand.

Die Angleichung eines Wohnhauses an einen antiken Tempel mit Säulenvorbau – in besonderem Maße von Andrea Palladio Mitte des 16. Jahrhunderts an den Villen der *Terra ferma* um Venedig vorgenommen – war Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Allgemeinplatz und zu einer für alle bessergestellten Schichten umsetzbaren gestalterischen Lösung geworden. Ein Blick in die Baulehren der Zeit belegt, dass in den 1790er Jahren – als das Römische Haus schließlich gebaut wurde – das doppelstöckige, als Tempel gestaltete Gartenhaus schon zum Repertoire bürgerlicher Wohnkultur gehörte.⁸ Eine große Nähe zum Römischen Haus weist ein von Friedrich Christian Schmidt publizierter Modellentwurf auf. Der in herzoglich-gothaischen Diensten stehende Beamte legte zwischen 1790 und 1799 ein mehrbändiges Kompendium *Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige* vor. Im dritten, 1797 publizierten Teil wird ein als Tempel gestaltetes Gartenhaus, »welches an dem Abhang eines Berges liegen soll«, ausführlich besprochen. Mittels Grundrissen und einer Seitenansicht ist es illustriert (Abb. 2).⁹ In den Dimen-

⁸ Thomas Lutz: Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum (Anm. 3), S. 161 f.

⁹ Friedrich Christian Schmidt: *Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige*. Dritter Theil, welcher im ersten Abschnitt die Anlage ganz kleiner und sehr großer Garten- Lust- und Wohngebäude, der Gartengeräthe-Magazine und maskirten Abtritte, ingleichen kleiner privat-Gärten nach dem gegenwärtigen Geschmack, lehrt, und im zweyten Abschnitt einige Plane zu ganz schmalen, eingeschlossenen Bürgerhäusern, zu einer Studentenwohnung und zu etwas größern eingeschlossenen Stadtgebäuden liefert, mit Einhundert und drey und dreyßig Kupfertafeln, Tab. Ic. bis CXIc. und Tab. Id. bis XXIc. wovon drey illuminiert sind. Gotha 1797, S. 216-223 und Plan LXIV der

Plan LXIV:
Grundriße.

eines großen, meistens hölzernen, zur Sommerwohnung einer Familie
engerichteten Gartenhauses, welches an dem Abhang eines Berges
liegen soll, und wozu der Aufriß auf Tab. VI. nachzugehen werden muß.

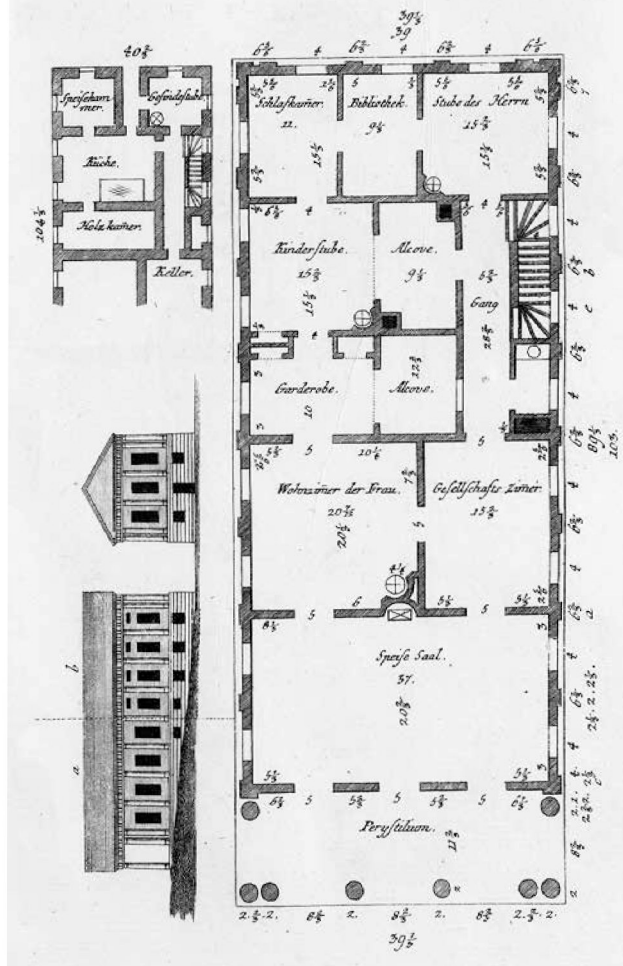


Abb. 2: Unbekannt nach Friedrich Christian Schmidt, Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige, Dritter Theil, Taf. XCVIII: Grundrisse eines großen, meistens hölzernen, zur Sommerwohnung einer Familie eingerichteten Gartenhauses, welches an dem Abhang eines Berges liegen soll, 1797, Kupferstich, 315 × 246 mm (Platte, hier Detail), KSW, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

sionen übertrumpft Schmidts Entwurf mit seinen acht Fensterachsen (gegen sechs am Römischen Haus) und seinen zehn Zimmern und Kabinetten im Hauptgeschoss (doppelt so viele wie in Weimar) sogar das herzogliche Lust- und Residenzgebäude im Park an der Ilm.

Der Vergleich mit Schmidts Musterentwurf macht allerdings auch deutlich, worin sich das Römische Haus von solchen, in der äußerlichen Form durchaus vergleichbaren bürgerlichen Bauvorhaben abhebt: Schmidt drängt beständig auf den Einsatz zwar bewährter, aber billiger Materialien, wie etwa Holz und Ziegelstein, die mittels Anstrich auch höherwertige Materialien (etwa Stein) vortauschen können.¹⁰ Massive Steinsäulen, Bruchsteinmauerwerk mit Sandsteinverblendung im Kellergeschoss und Fugenmauerwerk im Hauptgeschoss sowie eine Dachdeckung mit großformatigen Schieferplatten, wie sie am Römischen Haus zu finden sind, hätten sich bürgerliche Bauherren schwerlich leisten können. Noch schlagender setzt sich der herzogliche Parktempel von den Mustern Schmidts durch seine aufwendigen Bildprogramme am Außenbau ab: dem Nemesis-Relief am Giebel der Eingangsfront sowie dem gemalten Zyklus im Durchgang des Sockelgeschosses, das thematisch um Apoll unter den Musen kreist.

Das Römische Haus erweist sich somit als eine gewollt hybride Mischung aus bereits bestehenden Standardlösungen und vorbildlosen Eigenwilligkeiten. Vor allem Goethe drang während der Bauarbeiten am Römischen Haus auf die Einhaltung eines mittleren Anspruchsniveaus, das zwischen bürgerlicher und adliger Kultursphäre die Mitte hielt.¹¹ Offenbar wurde Originalität von dem

Tabula XCVIIc; siehe ergänzend für die Gestaltung der Eingangsfront: Ebenda, S. 37-39 und Plan XI der Tabula VIc. – Zur positiven zeitgenössischen Aufnahme von Schmidts Musterbuch: Klaus Jan Philipp: Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810. Stuttgart 1997, S. 146.

¹⁰ Darauf weist bereits der Titel von Plan LXIV auf Tabula XCVIIc hin (vgl. Abb. 2): *Grundrisse eines grossen, meistens hölzernen, zur Sommerwohnung einer Familie eingerichteten Gartenhauses*. Bei den Erläuterungen zu Plan XI auf Tabula VIc heißt es, die Säulen des Peristyls könnten aus Kostengründen auch aus ausgehöhlten Baumstämmen gefertigt werden, allerdings auf Steinbasen, um sie vor Fäulnis zu schützen. Vgl. Christian Schmidt: *Der bürgerliche Baumeister* (Anm. 9), S. 38.

¹¹ Vgl. Goethe an Meyer, Weimar, 7. Juli 1794: »Das Haus wird sehr schön, ich möchte sagen, für ein freystehendes Gebäude, in welchem die Personen selbst nicht immer in der größten Zucht und Reinlichkeit anlangen können, zu schön, um mit Bequemlichkeit drinnen wie zu Hause seyn zu können.« In: BW Goethe/Meyer, Bd. 1, S. 122. – Ich danke Herrn PD Dr. Thorsten Valk, Leiter des Referats Forschung und Bildung der Klassik Stiftung Weimar, mich für die Fragen nach dem Wissenshorizont und dem Anspruchsniveau der »Weimarer Klassik« sensibilisiert zu haben. Siehe zu dieser Thematik jüngst: Thorsten Valk: *Weimarer Klassik: Kultur des Sinnlichen*. In: *Weimarer Klassik: Kultur des Sinnlichen*. Hrsg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika

Bauherrn Carl August und seinem beratenden Freund Goethe nicht als die Entwicklung der neuartigen großen Form aufgefasst, sondern vielmehr als überlegte Umsetzung, aber auch punktuelle Abwandlung und Aufwertung von bereits vorhandenen und bewährten Lösungen. Eine solche Hybridarchitektur kann als Metapher eines von der Weimarer Führungsspitze gewünschten standesübergreifenden Zusammengehörigkeitsgefühls verstanden werden, das zwar standesspezifische Distinktion billigt, nicht aber auf Kosten eines Verlustes an gesellschaftlicher Kohäsion. Welche antike Göttergestalt hätte sich besser dazu geeignet als Nemesis, ein solches, auf gesellschaftlichen Konsens ausgerichtetes kulturpolitisches Ideal gleich über dem Eingang des Hauses anschaulich zu machen?

II. Meyers Giebelentwurf für das Römische Haus

Im Folgenden müssen zunächst die wenigen historischen Schrift- und Bildquellen vorgestellt werden, die als Anhaltspunkte dienen können, um die Etappen der Entstehung des Nemesis-Reliefs zu klären. Diese Quellen geben auch einzelne Hinweise, wie das Relief gestaltet war und wie es möglicherweise von den Zeitgenossen verstanden wurde. Anschließend kann Meyers Entwurfszeichnung, die sich 2011 wiedergefunden hat, ausführlich beschrieben und den bisher bekannten Informationen gegenübergestellt werden.

Ein erster Beleg für die Arbeiten am Fronton findet sich in den von Friedrich Justin Bertuch geführten Park-Rechnungsbüchern: Für April 1795 werden Ausgaben aus der Parkkasse »für 24 Ellen Leinwand zu den Modell des Basreliefs in dem Fronton« verzeichnet.¹² Am 1. Oktober 1796 quittiert Martin Gottlieb Klauer als ausführender Bildhauer den Erhalt von 100 Thalern für die Anfertigung des Reliefs aus Kunstbackstein (Toreutica) nach dem Entwurf Johann Heinrich Meyers.¹³ Goethe berichtet am 5. Dezember 1796 von der Fertigstellung

Spinner und Thorsten Valk. Ausstellungskatalog Schillermuseum Weimar. Berlin, München 2012, S. 11-23.

- ¹² Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, ThHStA, B 8570: Rechnung über die Einnahmen und Ausgaben Hochfürstl. Parc zu Weimar [...] und sämtlichen darauf verwandten Bau=Anlage und Unterhaltungskosten vom 1. April 1795 bis ultim: Mart 1796 geführt von F.J. Bertuch, fol. 7. Zu Bertuchs Oberaufsicht über die Parkarbeiten und dessen Verwaltung der Parkkasse zwischen 1787 und 1797 siehe: Wolfgang Huschke: Die Geschichte des Parkes von Weimar (Anm. 5), S. 79 f. und 94.
- ¹³ Eduard Scheidemantel: Das Römische Haus (Anm. 5), S. 5. – Zu Martin Gottlieb Klauers Toreutica-Fabrik, die seit 1789 bestand, siehe: Gerhard Schuster und Caroline Gille (Hrsg.): Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. 2 Bde. München, Wien 1999, Bd. 1, S. 418, Nr. 4. Zu

der gebrannten Tafeln und deren Anbringung am Giebel des Römischen Hauses in einem Brief an seinen Freund Meyer, der seit Anfang Oktober 1795 in Italien weilte:

Die Nemesis im Fronton des neuen Hauses ist nunmehr aufgestellt und eingepaßt; sie nimmt sich recht gut aus und gibt der ganzen Vorderseite ein Ansehn. Eine einzige Tafel hat sich im Brennen geworfen, die man früher hätte austauschen können; indessen da man bey Basreliefs so genau nicht auf die Glätte des Grundes zu sehen gewohnt ist, so hat es so gar viel nicht zu sagen.¹⁴

Zwei weitere Schriftquellen und eine bildliche Darstellung geben zusätzlich Aufschluss über das einstige Aussehen des Ende 1796 fertiggestellten Nemesis-Reliefs. Das Römische Haus war am 29. Juni 1797 offiziell dem Herzog übergeben worden. Zu den ersten Reisenden, die ihren Eindruck von dem gerade vollendeten Bau schriftlich festgehalten haben, gehört der Hallenser Philosoph und Philologe Karl Morgenstern. Die Eintragung in sein privates, zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichtes Reisetagebuch vom 28. Juli 1797 lässt erkennen, dass er die politische Dimension des Giebelschmucks genau erkannte. Vor dem Hintergrund des seit 1792 geführten Koalitionskrieges gegen Frankreich interpretiert er die Nemesis als Göttin des Ausgleichs, die die Übel des Krieges gegen die Vorzüge des Friedens abzuwägen weiß:

An dem Portal ist ein Basrelief, wodurch der Herzog gleichsam die Norm seiner Regierung angibt: Nemesis auf einem Drachenwagen. Links Genien, die ein Tropäum zu errichten sich mühen. Aber Nemesis reicht ihnen den messenden (die Kriegsübel, die Leiden der Menschheit messenden) Arm hin. Rechts Genien, die ein gewaltiges Füllhorn emporheben; es gelingt ihnen: es steht. Ihnen reicht Nemesis den Kranz des Friedens. Die Deutung dieser schönen Allegorie ist leicht.¹⁵

Am Ausgang der Befreiungskriege, 1814, erschien ein weiteres historisches Schriftzeugnis, das Hinweise auf Gestalt und Bedeutung des Nemesis-Reliefs gibt. Der Sekretär der herzoglichen Bibliothek in Weimar, Ernst August Schmid, publizierte in diesem Jahr anonym sein umfangreiches Gedicht *Der Park bei Weimar*. Es stellt eine überarbeitete und ergänzte Zweitfassung eines gleichnamigen Ge-

Klauer siehe: Gottlieb Martin Klauer: der Weimarer Bildhauer der Goethezeit. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Ausstellungskatalog Wittumspalais Weimar. Weimar 1972.

¹⁴ Goethe an Meyer, Weimar, 5. Dezember 1796. In: BW Goethe/Meyer, Bd. 1, S. 395 f.

¹⁵ Karl Morgenstern: Besuche in Weimar und Jena 1797 und 1798. Mitgeteilt von Kurt Schreinert. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 4 (1939), S. 60-91, S. 63 f. Siehe auch: Ders.: Besuch in Weimar im Juli 1800. Mitgeteilt von Kurt Schreinert. In: Ebenda, S. 232-256.

dichtes dar, das Schmid bereits 1792 erstmals veröffentlicht hatte. In einigen Versen der Zweitfassung wird die Nemesis des Römischen Hauses erwähnt; vor dem Hintergrund des gewonnenen Krieges mutiert sie nun zur Siegesbringerin:

Stolz strebt sein Giebel empor, von hehren Säulen getragen.
 Sieh! es prangt an ihm, von zahmen Greifen gezogen,
 Sie, die Göttin des Siegs daher auf rollendem Wagen.
 Sinnvoll gaukelt um sie ein Schwarm von spielenden Kindern;
 Diese mit stemmendem Arm die mächtige Trofäe [sic!] errichtend,
 Jene Pomonas Geschenk' herschleppend im strotzenden Füllhorn; [...]¹⁶

Bildliche Darstellungen des Römischen Hauses, die dessen Zustand zwischen Ende 1796 und 1819 (also zwischen der Fertigstellung des Nemesis-Reliefs und dessen Auswechslung) zeigen, sind selten: Über die Gestaltung des Giebels geben sie meist keinen Aufschluss.¹⁷ Einzig die 1798 von Georg Melchior Kraus vorgelegte qualitätvolle Radierung *Das Römische Haus im Herzogl. Park bey Weimar* lässt diesbezüglich gewisse Rückschlüsse zu. Die Graphik erschien als Teil einer schließlich 16 Radierungen umfassenden Reihe mit dem Titel *Aussichten und Parthien des Herzogl. Parks bey Weimar*. Die Bildserie entstand zwischen 1788 und 1805 und wurde von Georg Melchior Kraus über Bertuchs Landes-Industrie-Comptoir vertrieben (Taf. 1, S. 45).¹⁸ Das Blatt zeigt das

¹⁶ [Ernst August Schmid]: Der Park bei Weimar. Ein Gedicht. Weimar 1814, S. 9.

¹⁷ Eine von einem unbekanntem Künstler 1797 angefertigte kolorierte Zeichnung zeigt, wenn auch etwas unbeholfen, die letzten Bauarbeiten am Römischen Haus und eine vor der Eingangsfront stehende Bauhütte. Die Bildfläche des Dreiecksgiebels ist aber leer gelassen: Unbekannter Künstler, »Das Römische Haus, die Wohnung Carl August Herzogs von Weimar, im Parc nächst der Residenz 1797 n. Natur g: bei Weimar«, 1797, Aquarell über Feder in Schwarz, 141 × 191 mm, KSW, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KHZ1983/00528. Es sei darauf hingewiesen, dass das großformatige Repräsentationsporträt von Herzogin Louise, 1795 von Johann Friedrich August Tischbein als Pendant zu einem entsprechenden Porträt Carl Augusts angefertigt, zwar im Hintergrund das Römische Haus mit dem Säulenportikus der Eingangsfront zeigt. Der Giebelschmuck ist aber nicht näher spezifiziert, was aufgrund des Entstehungszeitpunkts des Gemäldes auch erklärlich ist; siehe: Johann Friedrich August Tischbein, Porträt von Louise Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1795, Öl auf Leinwand, 155 × 114 cm, KSW, Museen, Inv.-Nr. G 1201; siehe: Rolf Bothe (Hrsg.): Kunstsammlungen zu Weimar: Schloßmuseum, Gemäldegalerie. München 1994, S. 97, Kat.-Nr. 48 (Hermann Mildenerger).

¹⁸ Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg: Verzeichnis der Radierungen von Georg Melchior Kraus. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg 7 (1927/28), S. 277-302, S. 287; Wolfgang Huschke: Die Geschichte des Parkes von Weimar (Anm. 5), S. 82; Ernst-Gerhard Güse und Margarete Oppel (Hrsg.): Aussichten und Parthien des Herzogl. Parks bey Weimar. Begleitheft zur Ausstellung *Natur und Kunst. Georg Melchior Kraus und Weimars Landschaftsgärten um 1800*. Klassik Stiftung Weimar, Schloss Tiefurt. Weimar 2006,



Abb. 3: Giebelrelief von Martin Gottlieb Klauer nach Johann Heinrich Meyer (1796), Detail aus Taf. 1, S. 45

Römische Haus von dem von der Stadtseite herführenden Breiten Weg aus. Das Giebelrelief ist dabei immerhin partiell in Schrägansicht wiedergegeben, leider aber in den Details sehr summarisch (Abb. 3). Zu erkennen ist die stehende Nemesis in ihrem von zwei geflügelten Greifen gezogenen Wagen, wobei die Göttin in den hochgestreckten Armen Kränze hochzuhalten scheint; in der rechten Abseite lässt sich wohl jene Puttengruppe erahnen, die mit der Aufrichtung des Füllhorns beschäftigt ist, wie es Morgenstern beschreibt.¹⁹

Diese spärlichen, diversen Quellen lassen sich nun mit der Entwurfszeichnung Meyers zum Giebel des Römischen Hauses konfrontieren (Abb. 4 sowie beigelegte Farbrtafel).²⁰ Die in Bleistift angelegte und dann in Feder nachgezogene und schließlich lavierte Zeichnung, die verschiedene Anstückungen und Überklebungen aufweist, zeigt, unter dem Dachfirst stehend, Nemesis in ihrem Wagen. Dieser wird gezogen von zwei geflügelten Greifen, die ihre Köpfe zu ihr umgewendet haben. Unter den Dachschrägen sind rechts zwei Putten mit der Aufrichtung einer Trophäe beschäftigt, links ihrer drei mit dem Hochstemmen eines Füllhorns.

S. 21; Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757-1807 (Anm. 3), S. 251, Abb. 213 (dort fälschlich auf 1799 datiert), und S. 333, Kat.-Nr. 25.22.

¹⁹ 1806 hat Georg Melchior Kraus – in enger Anlehnung an die Radierung von 1798 – noch eine aquarellierte Zeichnung mit der Ansicht des Römischen Hauses für das Stammbuch von August von Goethe angefertigt. Das Relief im Giebfeld ist darauf aber nicht näher präzisiert: GSA 37/XXIII, 4, Bl. 84 (Kopie des seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Originals).

²⁰ Herrn Uwe Golle, Papierrestaurator der Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung, ist für die akribische technische Untersuchung des Giebelentwurfs Meyers und die Anfertigung mehrerer aussagekräftiger Aufnahmen zu danken.



Abb. 4 sowie beigelegte Farbtafel: Johann Heinrich Meyer, Entwurfszeichnung zum Römischen Haus: Giebfeld mit Nemesis, um 1795, Feder und Pinsel in Braun und Grau über Graphit, 238 x 686 mm, KSW, Graphische Sammlungen.

Selbst wenn das Blatt nicht signiert ist, lässt es sich mit Gewissheit Johann Heinrich Meyer zuschreiben: Die kräftig-muskulös, wie aufgebläht erscheinenden Körper und Gliedmaßen, vor allem der Putten, aber auch deren halslos auf den Schultern aufsitzende breite Köpfchen, entsprechen ganz dem Zeichenstil des Meisters; ebenso die Bevorzugung einer rundlich konturierenden Strichführung mit spärlicher Binnenzeichnung sowie einer durch Lavierungen hervorgebrachten sachten Helldunkelmodellierung, die weitgehend auf Schraffuren verzichtet.²¹ Bezüglich der Datierung des Blattes lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass es vor Meyers Abreise aus Weimar Anfang Oktober 1795 entstanden sein muss, kehrte der Künstler doch erst im November 1797 aus Italien und der Schweiz in seine thüringische Wahlheimat zurück – zu einer Zeit also, als das Relief bereits seit beinahe einem Jahr am Römischen Haus angebracht war.

Meyer hat die Giebelzeichnung auf drei zusammengeklebten Papierbögen angefertigt, einem mittleren hochrechteckigen, an den er zwei niedrigere Papierstreifen angefügt hat. Alle diese Zeichnungen wurden auf demselben Bogen Büttenpapier von C & I Honig ausgeführt. Aus den drei Teilen hat Meyer schließlich eine Dreiecksform geschnitten, die dann wiederum mit einem langen Streifen Vellinpapier hinterklebt wurde.

Meyer scheint zunächst das mittlere Teilstück mit der stehenden Nemesis zeichnerisch ausgeführt zu haben. Dann hat er die beiden äußeren Teilstücke auf die Ränder des Mittelstücks aufgeklebt, wobei er die Pfoten der beiden Greifen nicht überklebte, sondern mittels kleiner Abschrägungen an den unteren Ecken der angestückten Papiere aussparte. In den beiden Überlappungs-

²¹ Die beiden wissenschaftlichen Mitarbeiter des Meyer-Projekts, Herr Dr. Alexander Rosenbaum und Herr Dr. Johannes Rößler, sowie Frau Margarethe Oppel, Kustodin der Graphischen Sammlung des Goethe-Nationalmuseums, bestätigen diese Zuschreibung.

zonen lassen sich keine Unterzeichnungen nachweisen. Lediglich die Zeichnung der rechten Anstückung wurde über den Blattrand bis ins Mittelfeld weitergeführt.²² Offenbar wurden erst nach Zusammensetzung aller Teilstücke die Lavierungen angelegt, da an den Übergängen zwischen den Blättern keine Verwerfungen zu bemerken sind.

In einem weiteren Schritt seiner künstlerischen Reflexion hat Meyer dann eine neuerliche Veränderung an dem bereits auf Vellin aufgezogenen Entwurf vorgenommen: Links außen wurde ein zuvor als geflügelt ausgeführter Putto, der unter der Überklebung als Unterzeichnung noch nachweisbar ist, durch den nun sichtbaren Knaben ersetzt, der, flügellos, mit nach links ausgestreckten Beinchen auf dem Boden sitzend dem Betrachter den Rücken zuwendet (Abb. 5).

Nachfolgend seien zum besseren Verständnis von Meyers Komposition schon einzelne Beobachtungen zur Nemesis-Ikonographie vorweggenommen, die dann im nächsten Abschnitt nochmals vertieft werden. Nemesis – die den Menschen anhält, Maß zu halten und den Mittelweg zwischen Übermut und Zaghaftheit zu wahren – ist von Meyer folgerichtig in die Mitte der Komposition gestellt. Die hier ohne Flügel wiedergegebene Göttin trägt einen als Mauerkrone gestalteten *Polos* auf dem Kopf, wodurch sie als eine der Kybele verwandte, bedeutende Gottheit ausgezeichnet ist, deren Verehrung bis in die archaische Vorzeit zurückreicht. Sie ist mit dem *Peplos* gekleidet, dem herkömmlichen Gewand der griechischen Frauen. Während sie mit der Rechten einen Zweig umfasst, wohl eines Apfelbaums (ein Attribut der Lieblichkeit und Fülle, das sie in die Nähe der Venus rückt), scheint die Linke sacht das Gewand von der Brust zu heben – als Zeichen dafür, dass ihr auch die innersten Geheimnisse nicht verborgen bleiben. Zudem ist der entblößte Unterarm wie zum Abmessen der Taten der Menschen vorgezeigt: beides bedeutungsvolle Handlungen, die das Wirken der Göttin charakterisieren, worauf noch zurückzukommen sein wird. Dabei ist nicht genau zu erkennen, ob die Göttin tatsächlich einen Zipfel ihres Gewandes ergreift, oder ob die Linke einen Gegenstand hält, eine Schale etwa, ein weiteres Attribut, das aus der Venus-Ikonographie auf Nemesis übertragen wurde.

Der zweirädrige Wagen, auf dem Nemesis steht, weist auf die Allgegenwart der Göttin hin, vor allem aber auf das stets mögliche plötzliche Umschlagen jedes hochmütigen Glücks in schmachvolle Erniedrigung. Allerdings läuft diese suggerierte Dynamik und Tiefenräumlichkeit – das Auftauchen der Göttin aus der Ferne – den Gestaltungsmöglichkeiten eines Reliefs, das eine friesartige Anordnung der Figuren nahelegt, eigentlich zuwider. Meyer behilft sich, indem er die beiden Adlergreife rechts und links des Streitwagens planparallel anordnet.

22 Die im mittleren Bildfeld gezeigte Schulterklappe des Harnischs ist dabei geringfügig enger ausgeführt als der auf dem rechts angestückten Blatt gezeigte Hauptteil der Rüstung.

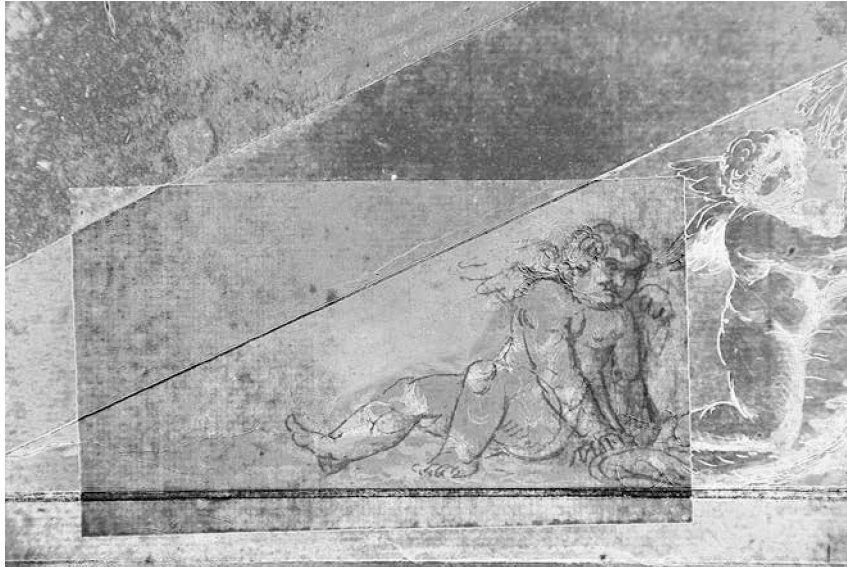


Abb. 5: Johann Heinrich Meyer, Unterzeichnung unter der linken Bildhälfte der Entwurfszeichnung zum Römischen Haus, Detail aus Abb. 4, siehe auch beigelegte Farbtafel.

Doch scheint dadurch die Fähigkeit der Greife, den Wagen tatsächlich zu ziehen, unwahrscheinlich – zumal die von ihren Schnäbeln gehaltenen ornamentalen Zügelbänder zwischen ihren Hinterläufen hindurch laufen.

Die Adlergreife haben ihre Köpfe zur Göttin zurückgewendet, wodurch – vermittelt durch deren aufgestellte Flügel – das Dreiecksförmige der Komposition der Hauptgruppe unterstrichen wird. Dennoch gelingt es Meyer nicht, diese Dreiergruppe derart in die Giebelschrägen einzupassen, dass eine unvorzählige Leere rechts und links der stehenden Göttin vermieden wird.

Ingeniöser verfuhr Meyer bei der Anlage der seitlichen Puttengruppen, bei denen die vorgegebenen Giebelschrägen als sinnstiftende Gestaltungsmomente eingesetzt werden. Auf der rechten Seite der Zeichnung mühen sich zwei Putti vergeblich mit der Aufrichtung einer Trophäe, gebildet aus einem keulenartigen Stamm und einem aufgesteckten Harnisch: Die Dachschräge verhindert das vollständige Aufrichten des Siegesmals. Links dagegen ist es zwei Putti gelungen, trotz der Giebelschräge, eine überquellende Cornucopia hochzustemmen, um sie auf Geheiß der Göttin auszuschütten. Meyer strebte eine formale und inhaltliche Symmetrie zwischen beiden Puttengruppen an. Das mag erklären, warum er den dritten Putto links überarbeitete: Meyer wollte vermeiden, dass es so erscheine, als seien zum Aufstellen der Kriegstrophäe nur zwei, zum Aufrichten der Cornucopia dagegen drei Putti notwendig. Daher hilft nun

nicht mehr der dritte Putto beim Hochstellen des Füllhorns; vielmehr sieht er als flügelloses Kindchen der Arbeit der beiden Putten zu und harret dem Genuss der Überfülle.

Das Thema von Meyers Giebelentwurf lässt sich damit genauer umreißen: Die Göttin ist weniger als Strafende gezeigt, denn als Friedensbringerin. Nemesis billigt nicht den voreiligen Triumph (auf der rechten Blatthälfte veranschaulicht durch den gescheiterten Versuch, eine Kriegstrophäe aufzurichten); vielmehr wird sie den Friedenswilligen belohnen (links gezeigt durch das aufgestellte Füllhorn). Damit klingt eine Interpretation der Nemesis-Gestalt an, wie sie auch von Herder in seinem *Nemesis*-Aufsatz von 1786 bevorzugt wurde – worauf noch näher einzugehen sein wird.

Doch bevor die sich aus zahlreichen disparaten Quellen speisende Nemesis-Mythologie in den Blick genommen werden soll, muss noch kurz auf die Abweichungen hingewiesen werden, die zwischen dem oben wiedergegebenen Bericht Karl Morgensterns und dem Blatt Johann Heinrich Meyers bestehen: Morgenstern, der das fertige Relief aus eigener Anschauung beschrieb, gibt an, dass die Putti, die eine Trophäe aufpflanzen, links zu sehen seien. Auf Meyers Entwurfszeichnung sind sie dagegen rechts wiedergegeben. Entsprechend ist das Füllhorn nach Morgensterns Bericht auf dem Giebel rechts zu finden. Auch weist die Göttin nach Morgenstern mit ihrer Linken einen Kranz als Lohn vor, während sie mit dem rechten Unterarm die Folgen des Krieges für den Menschen zu ermessen sucht. Zieht man die Radierung von Georg Melchior Kraus hinzu, scheint sich Morgensterns Beschreibung zu bestätigen (vgl. Taf. 1, S. 43). Allerdings muss es beim bisherigen Kenntnisstand dahingestellt bleiben, ob eine Invertierung der beiden Gruppen und eine Veränderung der Attribute der Göttin in einem späteren Planungsschritt tatsächlich vorgenommen wurden. Doch spricht einiges dafür: Die Leerstellen seitlich der Göttin, wie sie auf Meyers Entwurf zu sehen sind, könnten durch einen hochgehaltenen Kranz zumindest partiell ausgefüllt worden sein.

III. Die Nemesis-Ikonographie und ihr Stellenwert um 1800

Nemesis, auch *Adrastea* genannt, ist eine Gottheit mit vielfältigen Aufgabenbereichen und mannigfaltigen mythologischen Ursprüngen, wodurch sie in (teilweise verwandtschaftlich begründete) Nähe zu anderen Gottheiten geraten konnte, deren Attribute auf sie übertragen wurden, etwa *Dike* (Gerechtigkeit), *Nyx* (Nacht), *Kybele* (Große Göttermutter), *Venus* (Liebreiz).²³ Mindest-

²³ Vgl. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen. Hrsg. von

tens zwei Tätigkeitsfelder lassen sich ausmachen: (1) Nemesis ist Wächterin und Hüterin des gerechten Glücks und maßvollen Siegs: Beide belohnt sie und zeichnet sie aus. (2) Ihr kommt aber auch eine aktivere Rolle in der Wahrung und Durchsetzung der Gerechtigkeit zu, deren Tochter sie – bestimmten Überlieferungen zufolge – ist: Sie hält den Menschen dazu an, Übermut und Selbstüberschätzung zu vermeiden, und achtet darauf, dass er die ihm von Göttern und Mitmenschen gesetzten Grenzen nicht überschreitet. Allwissend und unbestechlich, rächt sie in begründetem Zorn jede Hybris und übt Vergeltung an allem begangenen Unrecht.

In der bildenden Kunst der Neuzeit ist Nemesis allerdings selten anzutreffen, wenn sie auch seit der Renaissance in den unterschiedlichsten Bildmedien – von der wandgebundenen Malerei bis zur Graphik – vereinzelt auftaucht.²⁴ Zu den heute bekanntesten bildlichen Formulierungen gehören sicherlich Albrecht Dürers Kupferstich *Nemesis (Das große Glück)*, von 1501/02, und das Fresko der Personifikation der Zügelung der Triebe in der Villa Maser, 1560/61 von Paolo Veronese ausgeführt.

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts kommt es jedoch zu einer signifikanten Häufung von Nemesis-Darstellungen im näheren oder weiteren Umfeld Goethes. Goethe selbst hatte während seines ersten Italienaufenthalts damit begonnen, sich für die Ikonographie der Nemesis näher zu interessieren. Aus seiner Hand hat sich eine Nachzeichnung nach einem Siegel Giovanni Pichlers erhalten, von dem sich mehrere Abdrücke in der Sammlung des Dichters befinden: Siegelabdruck und Nachzeichnung zeigen die stehende, geflügelte Göttin in Rückenansicht mit leicht geneigtem Kopf und einer Schlange zu ihren Füßen; in der Rechten hält die Göttin einen Zweig, während sie mit der Linken das Gewand behutsam von der Brust hebt.²⁵

Wilhelm Kroll. 32. Halbbd. Stuttgart 1935, Sp. 2338-2380 (Hans Herter); *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. VI,1. Zürich, München 1992, S. 733-770 (Paulina Karanastassis und Federico Rausa); *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike: Altertum*. Hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Bd. 8. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 818 f. (Jan Stenger). Die Dissertation von Marion Tradler: *Die Ikonographie der Nemesis*. Mainz 1998, war mir nicht zugänglich.

²⁴ Siehe die Suchergebnisse zu »Nemesis« im »Bildindex der Kunst und Architektur«, betreut vom Bildarchiv Foto Marburg (URL: <http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj20233733#/home>; letzter Besuch: 17. März 2013); siehe ergänzend: Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 3 Bde. Budapest ²1974.

²⁵ Abdruck eines Siegels von Giovanni Pichler mit der Darstellung einer geflügelten Nemesis mit Schlange, 2,9 × 3,2 cm, KSW, Museen, Inv.-Nr. GDa; Johann Wolfgang von Goethe, *Nemesis*, nach einem Siegel von Giovanni Pichler, wahrscheinlich 1787/88, schwarze Kreide auf blaugrauem Papier, 342 × 216 mm, KSW, Graphische Sammlun-

In Rom stellte bis Ende 1795 Asmus Jakob Carstens seinen bedeutenden Karton *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod* fertig.²⁶ Auf diesem Gemäldeentwurf, der 1803 nach Weimar gelangen sollte, ist Nemesis zu Seiten der Personifikation der Nacht dargestellt – ihrer Mutter, nach der Überlieferung von Hesiod und Pausanias. Meyer, der im Herbst 1795 nach Italien abgereist war, versäumte es allerdings, den damals öffentlich in Rom ausgestellten Karton anzuschauen und davon Goethe zu berichten. Im Unterschied zu Meyer hat Carstens die Nemesis als gestrenge Rachegöttin aufgefasst und ihr daher als Attribut eine Geißel in die Hand gegeben. Hinter ihr sitzt Tyche als verhüllte Frau, die das für den Menschen unergründliche Schicksal darstellt. Sie hält ein aufgeschlagenes Buch vor sich, aus dem die drei Parzen weiter hinten den Sterblichen ihre Bestimmung singen.

Schiller sah im Herbst 1796 für seine entstehende *Wallenstein*-Trilogie eine Nemesis als Titelvignette vor. Noch Ende 1797 wünschte er sich, wie er an Goethe schrieb, eine solche von Meyer gezeichnete Vignette mit einer Nemesis tragischen Charakters. Doch wurde das Vorhaben schließlich fallengelassen.²⁷ Johann Heinrich Meyer schuf dagegen eine Nemesis für das Titelblatt des siebten Bandes von *Goethe's neuen Schriften*. Der Band erschien 1800 in Berlin bei Johann Friedrich Unger. Auf seinem Entwurf hat Meyer die grimmig schauende, geflügelte Göttin stehend wiedergegeben. In ihrer einen Hand hält Nemesis einen kugelbekrönten, zepterartigen Stab, während ihre andere Hand vor die Brust geführt ist. Zu ihren Füßen schaut rechts ein Adlergreif zu ihr auf, links lehnt ein Glücksrad (Abb. 6).²⁸

Ein mit *Nemesis* betitelttes Sonett dichtete Goethe vor dem Hintergrund der Napoleonischen Kriege 1807/08.²⁹ Gerhard von Kügelgen gab 1812 seiner bildlichen Darstellung einer Nemesis eine explizit antinapoleonische Stoßrichtung (Abb. 7). Die vor bedrohlich dunklem Hintergrund in felsig-öder Landschaft

gen, Inv.-Nr. GGz/0895. Pichlers Nemesis weicht dermaßen von Meyers Göttin für den Giebel des Römischen Hauses ab, dass es auszuschließen ist, dass Pichlers Siegel Meyer als Anregungsquelle für die Gestaltung seines Giebelentwurfs gedient hat.

²⁶ Asmus Jakob Carstens, *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod*, 1795, schwarze Kreide mit Weiß gehöht, 730 × 940 mm, KSW, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 568; vgl. Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. u. a. Ostfildern-Ruit 1994, S. 350 f., Kat.-Nr. 221; Asmus Jakob Carstens: *Goethes Erwerbungen für Weimar*. Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf. Schleswig 1992, S. 220, Kat.-Nr. 126; Harald Tausch: *Entfernung der Antike* (Anm. 6), S. 108-III.

²⁷ Paul Barone: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin 2004, S. 275 f.

²⁸ Meyers lavierte Federzeichnung (Inv.-Nr. KK 2529) ist erwähnt bei: Eduard Scheidemantel: *Das Römische Haus* (Anm. 5), S. 5 f.

²⁹ WA I, 53, S. 544.



Abb. 6: Johann Heinrich Meyer, *Nemesis*, 1800, Feder, laviert, über Graphit, bräunlich aquarellierte Umrandung, 138 × 91 mm, KSW, Graphische Sammlungen.

sich hell abhebende sitzende Göttin hat ihren Blick nach rechts gewendet, wo sie außerhalb des Bildraums offenbar einen Frevler erblickt hat. Noch ruht die rechte Hand auf der Brust, Zeichen ihres allwissenden Abwägens der Strafe, während die Linke ein noch nicht aus der Scheide gezogenes römisches Kurzsword umfasst. Doch hat die Göttin bereits den einen Fuß vorge setzt und scheint jeden Moment bereit, zur rächenden Tat schreiten zu wollen. Im Hintergrund links ist die dunkle Silhouette der Schicksalsgöttin mit ihrem Buch auf den Knien zu erkennen.

Nach den Befreiungskriegen verlegte Friedrich Justin Bertuch zwischen 1814 und 1818 in seinem Landes-Industrie-Comptoir in Weimar ein politisches Journal mit dem Titel *Nemesis. Zeitschrift für Politik und Geschichte*. Auf der Titelvignette ruhen Zepter und Schwert überkreuzt auf den Schalen einer Waage, die zum Ausgleich gekommen ist; ein aus Eichenlaub gebildeter Siegeskranz umgürtet die beiden Herrschaftsinsignien. Das Journal, das sich für kurze Zeit zu einem Sprachrohr des frühliberalen Konstitutionalismus in Deutschland entwickeln sollte, wurde von dem Jenenser Geschichtspräsident Heinrich Luden gemein-



Abb. 7: Gerhard von Kügelgen, *Nemesis*, 1812, Öl auf Leinwand, 74 × 56,5 cm, Dresden, Kügelgenhaus – Museum der Dresdner Romantik.

sam mit Bertuch herausgegeben, wenn auch der Weimarer Industrielle aus politischen Rücksichten vermied, öffentlich als Herausgeber aufzutreten.³⁰

Diese, ab den 1780er Jahren einsetzende Reihe an bildlichen Gestaltungen der Nemesis-Thematik wird maßgeblich durch Johann Gottfried Herders Veröffentlichung einer umfassenden Studie zur antiken Mythologie und Ikonographie der Göttin ausgelöst worden sein: Die Erstfassung des Aufsatzes *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* erschien 1786; zehn Jahre später – zur selben Zeit, als Klauer mit der Fertigstellung des Nemesis-Reliefs für das Römische Haus befasst war – legte der Autor eine vornehmlich in den sprachlichen Wendungen überarbeitete Zweitfassung vor.³¹

30 Julia A. Schmidt-Funke: *Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 243-258; Werner Greiling: *Presse und Öffentlichkeit in Thüringen. Mediale Verdichtung und kommunikative Vernetzung im 18. und 19. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 447 und 483-486.

31 Johann Gottfried Herder: *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* (1786; 1796). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 15. Berlin 1888 (zweite Nachdruckauflage Hildesheim, New York 1978), S. 395-428. In den Fußnoten werden alle Verände-

Herder geht zunächst auf die Erwähnungen und Charakterisierungen der Eigenschaften der Göttin bei Hesiod, Pindar, Euripides, Aristoteles und Herodot ein.³² Dann kommt er auf zwei Anekdoten zu sprechen, die von Plinius d. Ä. in dessen Naturgeschichte (*Naturalis historia*, Buch XXXVI, Kap. 5) und von Pausanias in seinen Reisebeschreibungen durch Griechenland (*Attica*, Kap. 33) überliefert werden.³³ In beiden Erzählungen wird die Hervorbringung des Kultbildes der Göttin als unmittelbare Folge ihres eigenen Wirkens und Waltens beschrieben: Jede bildliche Darstellung der Nemesis musste somit immer auch als Beleg ihres allgegenwärtigen Handelns interpretiert werden.

Nach dem von Plinius d. Ä. überlieferten Mythos handelte es sich bei der in Rhamnus bei Athen aufgestellten Kultstatue der Nemesis eigentlich um eine durch den Phidias-Schüler Agorakritos mit Hilfe seines Lehrers umgearbeitete Venus-Statue. Ein Künstlerwettstreit hätte zur Abänderung des Venusstandbildes geführt. In Herders Paraphrase der Textstelle bei Plinius heißt es:

Zwei der berühmtesten Schüler des Phidias, Alkamenes und Agorakritos hatten wetteifernd an einer Bildsäule der Venus gearbeitet: jener war aus Athen, dieser aus Paros und da die Athenienser das Werk ihres Landsmannes, vielleicht parteiisch, vorzogen, verwandelte dieser seine Bildsäule in eine *Nemesis*, und weihte sie nicht nach *Athen*, sondern nach *Rhamnus*. Phidias half seinem vor allen andern geliebten Schüler die Arbeit vollenden[.]³⁴

Durch Herders Aufsatz wurde Mitte der 1790er Jahre diese antike Künstleranekdote in den gelehrten Weimarer Kreisen wieder in Erinnerung gerufen: Sie bot die Möglichkeit, Johann Heinrich Meyer und Martin Gottlieb Klauer in ihrer gemeinsamen Arbeit am Nemesis-Relief in die Nachfolge des Phidias und des Agorakritos zu stellen.

Eine weitere Sinnschicht, die dem Weimarer Nemesis-Relief beigelegt werden konnte, geht auf einen Mythos zurück, der durch den griechischen Geographen und Historiker Pausanias im zweiten nachchristlichen Jahrhundert festgehalten worden war. Bei Pausanias wird die Entstehung der Monumentalstatue zu Ehren der Nemesis in Rhamnus in die Zeit der Perserkriege datiert und das Bildnis als eine Dankesgabe der Athener erklärt, die in der Schlacht bei Marathon 490 v. Chr. gegenüber den überheblichen Persern hatten siegreich bleiben können. Folgt man Herders Ausführungen, waren die Perser

rungen nachgewiesen, die zwischen der hier wiedergegebenen zweiten Auflage und der Erstauflage erfolgten.

32 Ebenda, S. 395-399.

33 Ebenda, S. 399-405.

34 Ebenda, S. 399f.; vgl.: Plinius Naturgeschichte. Uebersetzt von Johann Daniel Denso, 2 Bde. Rostock, Greifswald 1764/65, Bd. 2, S. 779.

bei ihrem ersten Einfall in Griechenland ihres Sieges so gewiß gewesen, daß sie ein Stück Parischen Marmors zum Trophäum schon mit sich schleppten. Sie wurden bei Marathon geschlagen, flüchteten mit vielem Verlust in die Sümpfe oder ins blutige Meer; eben aber aus dem zurückgelaßenen Marmor (so erzählte das glückliche Märchen) ward diese Statue gemacht. – Konnte der Künstler aus diesem stolzen Marmor, aus dieser unreifen Trophäe etwas Höheres und Schöneres als die Göttin bilden, die allen stolzen Uebermuth, alle kecke Siegesfreude vor dem Siege, ja jedes pralende Wort, jeden phantastischen Hochmuth haßet.³⁵

Diese von Pausanias überlieferten Entstehungsumstände der antiken Nemesis-Statue von Rhamnus – durch Herders Analyse aufs Neue vergegenwärtigt – boten sich gerade dazu an, in Parallele zu den Zeitumständen gebracht zu werden, die bestimmend für die Entstehung des Weimarer Giebelreliefs gewesen waren: den Friedenswünschen und -hoffnungen Mitte der 1790er Jahre nach einem anfänglich euphorisch, dann aber, nach der Niederlage von Valmy im September 1792, mit immer größerer Ernüchterung und Skepsis von Seiten Carl Augusts geführten Reichskrieg gegen Frankreich.³⁶ Die Nemesis am Römischen Haus, zwischen einer Gruppe von Putten gezeigt, denen es nicht gelingt, eine Trophäe aufzurichten, während auf der Gegenseite indessen die Cornucopia aufgestemmt steht, mahnte vor jeder Überhebung und jedem vorzeitigen Triumph sowohl der Koalition als auch der Franzosen. Besser als jeder schnelle Sieg – so die Botschaft – ist der die Fülle bringende, auf einem gerechten Ausgleich beruhende Friede. Das Nemesis-Relief, im Sinne der von Pausanias überlieferten Anekdote interpretiert, ist die dargebotene Dankesgabe Weimars an die Göttin für den erhofften und dann tatsächlich wiedergefundenen Frieden, aber auch ein Mahnmal, das alle (einstigen) Kriegsparteien daran erinnern sollte, dem stets möglichen, plötzlichen Umschlag jedes Friedensglücks eingedenk zu bleiben.

Letztlich war das Weimarer Relief ein Denkmal auf den Frieden, der aus staatlichem Überlebenswillen und aus militärischer Besonnenheit geboten schien, ganz im Sinne von Herders Interpretation der Nemesis, der in ihr »keine

³⁵ Johann Gottfried Herder: Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild (Anm. 31), S. 403. Vgl. auch: Des Pausanias ausführliche Reisebeschreibung von Griechenland aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Eustachius Goldhagen. 2 Theile. Berlin, Leipzig 1766, Th. 1, Kap. 33, S. 143f.; eine moderne Textfassung in: Pausanias: Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in drei Bänden auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer. Hrsg. von Felix Eckstein. 3 Bde. Zürich, München 1986, Bd. 1: Bücher I–IV: Athen, Attika, Argolis, Lakonien, Messenien, Text S. 141–143 und Kommentar S. 485f., Anm. 67.

³⁶ Hans Tümmeler: Der Friede des klassischen Weimar (Anm. 7), S. 106.

Rach- und Plagegöttin« sehen wollte, sondern vor allem die »*misbilligende Göttin des Uebermuths*«. ³⁷ Goethe wird dieser, wenn auch verengten Sicht seines Freundes auf den Wirkungskreis der antiken Göttin beigepflichtet haben, obwohl er sich in den 1790er Jahren mit Herder entzweit hatte: Dessen offene Sympathie für die Französische Revolution missbilligte Goethe entschieden. ³⁸

IV. Die politischen, ästhetischen und ethisch-moralischen Sinnschichten des Giebels

Das Nemesis-Relief ist als eine Stellungnahme zu den politischen und gesellschaftlichen Zeitumständen, wie sie sich sowohl auf europäischer als auch lokaler Ebene entwickelten, aber auch zu den ästhetischen Debatten der 1790er Jahre, ernst zu nehmen. Um diese intendierten, unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen des Nemesis-Reliefs näher ausloten zu können, muss zunächst die Haltung Sachsen-Weimar-Eisenachs während des Ersten Koalitionskrieges dargelegt und anschließend das kunstpädagogische Programm Goethes und Meyers umrissen werden, das seit Mitte der 1790er Jahre Gestalt annahm. Die dem Nemesis-Relief ebenso eingeschriebenen moralischen Sinnbezüge allgemein beherrschender Art sind abschließend zu erörtern.

Die Arbeiten am Weimarer Nemesis-Relief 1795/96 fallen in die für Sachsen-Weimar-Eisenach schwierigste und bedrohlichste Phase des seit 1792 geführten Ersten Koalitionskriegs. ³⁹ Die wachsenden militärischen Erfolge des französischen Volksheers, gepaart mit einer allgemeinen Kriegsmüdigkeit, hatten Preußen bewogen, aus der Koalition auszutreten und mit Frankreich am 5. April 1795 den Sonderfrieden von Basel zu schließen. Österreich und zahlreiche Reichsglieder – darunter auch der Obersächsische Reichskreis, zu dem Sachsen-Weimar-Eisenach gehörte – standen jedoch weiterhin im Krieg mit dem revolutionären Frankreich. Zwar hatte der preußische König Friedrich Wilhelm II., der in dem Sonderfrieden die Vorstufe zu einem allgemeinen Reichsfrieden sah, Carl August zum Beitritt der Baseler Präliminarien aufgefordert. Doch wollte der Weimarer Herzog einen Alleingang vermeiden und sich nicht durch den sofortigen Beitritt in offensichtliche Abhängigkeit zu Preußen begeben, obwohl er ein entschiedener Anhänger der Friedenspartei im Reich war. Ab Mai 1795

³⁷ Johann Gottfried Herder: *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* (Anm. 31), S. 410 und 413.

³⁸ Herbert Dinkel: *Herder und Wieland*, Phil. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1959, S. 73; W. Daniel Wilson: *Das Goethe-Tabu. Protest und Menschenrechte im klassischen Weimar*. München 1999, S. 252-281.

³⁹ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf Hans Tümmeler: *Der Friede des klassischen Weimar* (Anm. 7).

strebte Carl August daher ein Zusammengehen mit Sachsen an und bemühte sich, den sächsischen Kurfürst Friedrich August als Oberhaupt des Obersächsischen Kreises und Chef des wettinischen Gesamthauses zu einem konzertierten Austritt aus dem Reichskrieg zu den Konditionen der Baseler Präliminarien zu bewegen. In Dresden stellte man sich allerdings auf den Standpunkt, dass die noch kriegsführenden Reichsglieder treu zu Österreich halten müssten und dessen Führungsanspruch im Reich nicht untergraben werden dürfe. Über ein Jahr lang wies Carl August beständig Dresden auf die Gefahren einer Fortsetzung des Krieges für den territorialen Fortbestand der mitteldeutschen Staaten hin und intensivierte nochmals seine diplomatischen Bemühungen, als im Sommer 1796 die militärische Lage immer bedrohlicher wurde: Im Juni/Juli waren die französischen Truppen schon bis nach Wetzlar, Frankfurt und Bayrisch-Schwaben vorgedrungen. Endlich erklärte sich Sachsen am 3. August 1796 dazu bereit, für den Obersächsischen Reichskreis die Erlangung der Neutralität gegenüber Frankreich, auf Vermittlung Preußens, zu erbitten: Der erste Schritt hin zum schließlich am 13. August in Erlangen geschlossenen Waffenstillstand des Obersächsischen Kreises mit Frankreich war getan. Zum Jahreswechsel 1796/97 wurden die dort getroffenen Vereinbarungen förmlich von französischer Seite und vom Reichstag anerkannt.

Das Nemesis-Relief, das im Dezember 1796 am Fronton des Römischen Hauses angebracht wurde, kann vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse als bildliche Rechtfertigung des zunächst angestrebten und dann erreichten Ausscherens Sachsen-Weimar-Eisenachs aus dem Reichskrieg verstanden werden. Der Giebel bot dabei eine doppelte Interpretation an, die seine Qualität ausmacht: Zum einen konnte in der Göttin Nemesis Carl August selbst gesehen werden, der Landesfürst damit – ganz im Sinne herkömmlicher Herrscherpanegyrik – als der gottgleiche Garant eines Friedens, der auf einem gerechten Ausgleich der Interessen basierte, herausgestellt werden. Zum anderen aber wurde Carl August (ebenso wie alle anderen kriegsführenden Parteien auch) als der Nemesis unterworfen vorgestellt, die Fragilität aller Friedenbemühungen, aber auch Siegeshoffnungen, aufgezeigt und keineswegs geleugnet.

Die Nemesis am Giebel des Römischen Hauses kann allerdings nicht nur als anschauliche politische Selbstbestimmung Sachsen-Weimar-Eisenachs im Kontext der existenzbedrohenden Auseinandersetzung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und seiner Glieder mit dem revolutionären Frankreich angesehen werden. Das Motiv scheint auch zentrale ästhetische Positionen der sich um Goethe und Meyer formierenden »Weimarer Kunstfreunde« visualisieren zu sollen. Denn das Nemesis-Relief kann als die bildliche Vorwegnahme jener kunsttheoretischen Überlegungen und Idealvorstellungen verstanden werden, die Goethe und Meyer 1798 in ihrem Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* formulieren sollten. Der Aufsatz, der den

Anspruch eines Kunstmanifestes erhob, wurde in den ersten beiden Heften der neu gegründeten, von Goethe herausgegebenen Zeitschrift *Propyläen* publiziert. Beide Freunde postulieren darin, dass sich in der nachahmenden Darstellung antiker Göttergestalten der höchste Zweck der Kunst der Gegenwart erfülle. Die Alten hätten die Götter einst als figürliche Symbole oder visuelle Kürzel eingesetzt, um komplexe abstrakte Werte, Ideen und Begriffe allgemeinverständlich und -verbindlich anschaulich werden zu lassen. Die heutige Kunst könne nur im Wiederanknüpfen an die Antike diese verloren gegangene Unmittelbarkeit zurückerlangen:

In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen, nöthigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen, und den Augen anschaulich zu werden; ja wir würden diese Wunder schwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten solche wirklich geleistet und in ihren Werken aufgestellt hätten.⁴⁰

Die leidenschaftslose Ruhe, gepaart mit würdevoller Schönheit, die bei der Darstellung der höchsten Göttergestalten geboten sei, würde es bedingen – so Goethe und Meyer weiter –, dass in der Sphäre des Göttlichen neben das Erhabene und Furchterregende auch das Eingängige und Reizende treten dürfe.⁴¹

Die Nemesis am Römischen Haus, zwischen Füllhorn und Trophäe die Wahl treffend, sollte als symbolhafte Personifikation des gerechten Ausgleichs und Friedens, die jeden vorschnellen Triumph hasst, unmittelbar verständlich werden. Das erhabene Motiv der Göttin erhielt durch das niedliche Spiel der Putten in den Abseiten seine zum Menschlichen vermittelnde Wendung.

Zu den erörterten politischen und ästhetischen Sinnschichten, die dem Nemesis-Relief eigen sind, kommt noch eine ethisch-moralische Bedeutungsebene: Die Göttin am Haupteingang des Hauses mahnte jeden Eintretenden – vor allem aber den Hausherrn selbst – zu Besonnenheit und Mäßigung, gerade auch in der Liebe. Diese allgemeine moralische Bedeutungsdimension

40 Johann Heinrich Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: *Propyläen* 1 (1798), 1. St., S. 20-54 und 2. St., S. 45-81, hier 1. St., S. 49.

41 Ebenda, S. 49f.: »Der große Cyklus der zwölf obersten Gottheiten, und die kleinere der Musen, der Grazien, Horen, Parzen u. s. w. greifen alle, wie Räder eines Uhrwerks, zum Zweck eines vollendeten Ganzen in einander; sie umfassen, füllen und begränzen auch, wie es scheint, das ganze Gebiet der Kunst im Characteristischen, im idealisch Erhabenen, im Gefälligen, Reizenden und Schönen. | Den Göttern, als Wesen, die über alle Noth, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde, zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen.«

des Giebels gewann durch die sich kurz nach 1800 zu einer regelrechten Neben-ehe entwickelnden Beziehung Carl Augusts zu der aus Weimar stammenden Schauspielerin und Sängerin Caroline Jagemann an Aktualität.⁴² Selbst wenn Planung und Realisierung des Nemesis-Reliefs in die Zeit vor der Beziehung des Herzogs mit Caroline Jagemann fallen, so ist nicht zu leugnen, dass der am Haupteingang des Römischen Hauses angebrachten Darstellung der Göttin Nemesis eine sittliche Bedeutung zukam. Auch auf dieser Ebene ermöglichte das Relief eine doppelte Lektüre: Carl August, mit Nemesis gleichgesetzt, wurde als Maß haltender Herrscher gewürdigt, zugleich aber seine Herrschaftsausübung an den Besitz dieser Tugend geknüpft.

V. Das neue Giebelprogramm von 1819

Das für einen friedlichen, maßvollen Ausgleich plädierende Giebelprogramm des Römischen Hauses hatte nach den 1813 bis 1815 siegreich durchgestandenen Befreiungskriegen gegen das napoleonische Frankreich nichts von seiner Gültigkeit eingebüßt. Von Ernst August Schmid wurde die Nemesis des Römischen Hauses 1814 sogar – in seiner oben zitierten, in Gedichtform abgefassten Beschreibung des Parks an der Ilm – kurzerhand zu einer Darstellung der »Göttin des Siegs« uminterpretiert. Doch legten die einschneidenden politischen Umwälzungen am Ausgang der Napoleonischen Kriege, die im Sommer 1815 zur Konstituierung des Deutschen Bundes führten, eine Anpassung und Aktualisierung des Giebelprogramms nahe: Zum einen wurde Sachsen-Weimar-Eisenach territorial erweitert und in den Rang eines Großherzogtums erhoben; zum anderen erließ Carl August am 5. Mai 1816 – eingedenk der erbrachten Opfer seiner Untertanen in den zurückliegenden Kriegen – als erster unter den deutschen Bundesfürsten eine Landständische Verfassung, in der den Untertanen erweiterte politische Partizipationsrechte zugestanden wurden. Die kommenden Jahre waren für Carl August jedoch schwierig: Einerseits musste er dem steigenden Druck Preußens und Österreichs standhalten, die ihm seine tolerante Haltung gegenüber den bürgerlich-liberalen Bewegungen vorwarfen; andererseits musste er selbst jedem zu weit gehenden radikal-revolutionären Gedankengut entgegentreten, das seinen ständischen Grundüberzeugungen zuwiderlief und seine fürstliche Autorität untergrub.⁴³ Vor dem Hintergrund dieses heiklen politischen Balanceakts wurde das Nemesis-Relief – das aufgrund seines schlechten Erhaltungszustands sowieso restaurierungsbedürftig

⁴² Schuster, Gille: *Wiederholte Spiegelungen* (Anm. 13), Bd. 2, S. 711, Nr. 6.

⁴³ Vgl. Hans Tümmler: *Carl August von Weimar, Goethes Freund. Eine vorwiegend politische Biographie*. Stuttgart 1978, S. 275–321.

geworden war – 1819 nicht erneuert, sondern gegen ein anderes, in der politischen Aussage modernisiertes, dabei aber weniger vielschichtiges Giebelprogramm ausgetauscht: Unter dem First des Giebels stand jetzt ein geflügelter Genius, der zwei zu seinen Seiten lagernden weiblichen Personifikationen der Künste und Wissenschaften links und des Acker- und Gartenbaus rechts Ehrenkränze reicht (vgl. Abb. 1).⁴⁴ Der jugendliche geflügelte Geist verwies auf das Wirken Carl Augusts als *genius loci*, als unermüdlicher Förderer der kulturellen Sonderstellung Sachsen-Weimar-Eisenachs. Der Genius veranschaulichte aber auch die Rolle des Landesherrn als *pater patriae*, der in väterlicher Fürsorge sowohl die geistigen Hervorbringungen seiner Untertanen beschirmt, fördert und auszeichnet als auch auf die Steigerung der wirtschaftlichen Erträge seines Landes bedacht ist.

Wie bereits das Nemesis-Relief, warb auch der neue Giebelschmuck für die klassizistische Kunstdoktrin, wenn auch nicht mehr mittels der weiblichen Personifikation der Ausgewogenheit selbst (Nemesis), sondern durch den Genius des Ortes, der Weimar als Zentrum des deutschen Klassizismus heraushob. Dem neuen Giebel war damit eine lokalpatriotische Programmatik eigen, die der Erstfassung noch gefehlt hatte.

VI. Fazit: Das Nemesis-Relief als Programmbild der »Weimarer Klassik«

Das Mitte der 1790er Jahre am Römischen Haus angebrachte Nemesis-Relief – nach Entwürfen von Johann Heinrich Meyer von Martin Gottlieb Klauer plastisch gestaltet – war Ausdruck der damaligen politisch-militärischen Friedenshoffnungen, aber auch der hohen ästhetischen Zielsetzungen und ethisch-moralischen Ansprüche von Weimars Führungsspitze. Am Nemesis-Relief wurden jene Grundüberzeugungen manifest, welche die als »Weimarer Klassik« bezeichnete Hochphase kultureller Produktion in Weimar im Jahrzehnt zwischen 1796 und 1806 bestimmen sollten: die Auffassung, dass allein eine friedlich-evolutive Entwicklung der Gesellschaft die Basis jedes kulturell ertragreichen Zusammenlebens bilden könne, ebenso wie der unumstößliche Glaube an die Vorbildlichkeit der antiken Kunst als Ausgangspunkt allen Kunstschaffens in der Gegenwart.

⁴⁴ Das neue Relief wurde nicht mehr aus gebranntem Ziegelmehl ausgeführt, sondern aus einer Mischung von Ton und Kalk; vgl. Reimar Frebel: Die Restaurierung des Römischen Hauses 1996-1999. In: Andreas Beyer: Das Römische Haus in Weimar (Anm. 1), S. 132-147, S. 142f.

Die Nemesis zwischen Kriegstrophäe und Cornucopia am Giebel des Römischen Hauses wurde 1819 gegen den guten Geist des Ortes, der Kunst und Wissenschaft neben der Landwirtschaft beschirmt, ausgetauscht. Hervorgehoben wurde damit die besondere Bedeutung des Ortes, die durch das gemeinsame Wirken von Carl August und den Protagonisten des Weimarer Kultur- und Wirtschaftslebens hervorgebracht wurde. Diese lokalpatriotische Eigenwürdigung kann bereits als erstes Anzeichen einer einsetzenden Historisierung der Leistungen der »Weimarer Klassik« angesehen werden, die als ein schon zurückliegender, unübertrefflicher Abschnitt intensiven kulturellen Schaffens erkannt wurde.



Tafel 1 (zu S. 27) : Georg Melchior Kraus, Das Römische Haus im Herzogl. Park bey Weimar, 1798, kolorierte Radierung, 310 × 423 mm, KSW, Graphische Sammlungen.

