

ÄSTHETIK UM 1800

# Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar



*Herausgegeben von  
Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler  
und Harald Tausch*

WALLSTEIN

Johann Heinrich Meyer –  
Kunst und Wissen  
im klassischen Weimar

# Ästhetik um 1800

---

herausgegeben  
von Reinhard Wegner

Band 9

# Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar

Herausgegeben von  
Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler  
und Harald Tausch



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet  
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2013  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond  
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf  
Umschlagabbildung: Johann Heinrich Meyer, Aldobrandinische Hochzeit,  
1808, Öl auf Leinwand, 115 × 251 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen.  
Druck: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN (Print) 978-3-8353-0515-1  
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2485-5

## Inhalt

Einleitung der Herausgeber . . . . .	7
HENDRIK ZIEGLER	
Die <i>Nemesis</i> am Giebel des Römischen Hauses: kunstpolitisches Manifest der »Weimarer Klassik« . . . . .	17
MARGRIT WYDER	
»Ein unbegreiflicher Zauber, ein Zufall oder Verhängniß« Meyer und Goethes Farbenlehre . . . . .	49
MARTIN DÖNIKE	
Zwischen Kunst und Wissenschaft Meyer und die zeitgenössische Archäologie . . . . .	73
CHARLOTTE KURBJUHN	
Meyer in Mantua Zur Faszinationsgeschichte Giulio Romanos . . . . .	91
STEFFI ROETTGEN	
Vom »Aggregat der Zufälligkeiten« zum »organischen Ganzen« Kunstgeschichtliche Entwürfe zwischen Winckelmann und Rumohr . . . . .	119
SABINE SCHNEIDER UND CLAUDIA KELLER	
Die Kunst in der Kultur Die Auseinandersetzung der Weimarerischen Kunstfreunde mit einer problematischen Konstellation . . . . .	141
CLAUDIA KELLER	
Goethes und Meyers »Italien-Projekt« (1795-1797) Perspektiven auf eine fragmentierte Klassik . . . . .	157
PETER-HENNING HAISCHER	
»In Korrektheit wird er Mayern nachstehen« Meyer und Ramberg als Illustratoren Wielands . . . . .	175

SUSANNE MÜLLER-BECHTEL Männliche Modelle nach der Natur Meyer und die zeitgenössische Praxis des Aktstudiums . . . . .	205
ALEXANDER ROSENBAUM »Geendigte Nachahmung« Meyer als Zeichenlehrer und Pädagoge . . . . .	227
DANIEL EHRMANN Ordnen und lenken Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den <i>Propyläen</i> . . . . .	255
JOHANNES RÖSSLER Gebändigte Gegenwart Johann Heinrich Meyer als Beiträger für <i>Ueber Kunst und Alterthum</i> . . . . .	275
MICHAEL THIMANN Eine antiklassizistische Programmschrift aus Rom: Johann David Passavants <i>Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana</i> (1820) . . . . .	301
CHRISTIAN SCHOLL Wahre Erben? Autonomieästhetik und Kunstpublizistik nach Johann Heinrich Meyer . . . . .	325
Siglen und Abkürzungen . . . . .	347
Abbildungsnachweis . . . . .	348
Die Autorinnen und Autoren . . . . .	349
Register . . . . .	351

## Einleitung der Herausgeber

Johann Heinrich Meyer (1760-1832) war eine Schlüsselfigur für den kunstrelevanten Wissenstransfer zwischen Weimar und den anderen Zentren des Klassizismus im deutschsprachigen Raum. Fast ein halbes Jahrhundert war er Johann Wolfgang Goethes wichtigster Ratgeber in Fragen der bildenden Kunst. Selbstlos stellte er sein Wissen und Können in dessen Dienst. Was er in Rom, Florenz und weiteren Städten Italiens an Kenntnissen über die Geschichte der Kunst erwarb, suchte er jedoch auch einem größeren Kreis von Kunstinteressierten zu vermitteln. Er war nicht nur die tragende Kraft der sogenannten Weimarer Kunstfreunde und ihrer kunstpolitischen Bemühungen wie den Weimarer Preisaufgaben, sondern wirkte auch als Lehrer und späterer Direktor der Weimarer Zeichenschule mit pädagogischem Impetus auf sein Publikum ein. Richtete er sein Interesse einerseits auf die klassizistische Theorie, die er im Rahmen mehrerer von Weimar ausgehender Zeitschriftenprojekte vortrug und die er durch die Erweiterung des kunsthistorischen Wissens zu bereichern suchte, so galt andererseits seine tägliche Sorge der Ausbildung von Kindern und jungen Künstlern, denen er neben dem handwerklichen Können auch ein Gefühl für die Bedeutung der Antike und der von ihr beeinflussten neueren Kunst zu vermitteln suchte. Auch wenn sich diese beiden wichtigsten Seiten seiner Tätigkeit nicht immer harmonisch verbinden ließen, stellten sie für den Aufklärer Meyer doch lediglich die zwei Seiten einer Medaille dar. Immer ging es ihm darum, auf eine fundierte und theoretisch explizierbare Weise die Kunst zu fördern.

Gleichwohl forderte sein oft als doktrinär beschriebener Standpunkt viele Zeitgenossen zum Widerspruch heraus: Schon bei Meyers zweitem Italienaufenthalt zwischen 1795 und 1797 stellten sich persönliche Spannungen zu norddeutschen Reisenden aus dem Hochadel ein, die der Notwendigkeit einer neuen religiösen Kunst das Wort redeten. Die Romantiker in Jena, die ihm den Spottnamen des »Kunschtmeyer« beilegten, und die späteren Nazarener setzten aus Meyers Sicht diese aus der Französischen Revolution resultierende, reaktionäre Tendenz nur auf neue Weise fort. Die Lawine von feindseligen Entgegnungen, die Meyer durch das gemeinsam mit Goethe verfasste Pamphlet *Neu-deutsch religios-patriotische Kunst* (1817) provozierte, hat ihm den bis heute bestehenden Ruf eines Antiromantikers eingebracht. Seine rigorose Kritik galt jedoch auch Werken des Klassizismus: So reagierten Künstler wie Joseph Anton Koch und Antonio Canova verärgert auf Meyers Besprechungen in dem

Sammelband *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805). Es ergibt sich das Bild, dass Meyer durchaus von der Vorläufigkeit und dem tentativen Charakter seiner Interventionen wusste, ja, dass ihm der Versuch, den sich beschleunigenden Entwicklungen in den Wissenschaften und Künsten etwas vorläufig Bleibendes abzurufen, das wichtigste Anliegen überhaupt war.

An die neuere Debatte über die Aktualität des Klassizismus will der vorliegende Sammelband – in seiner thematischen Ausschließlichkeit der erste zum Werk Johann Heinrich Meyers überhaupt – anknüpfen.<sup>1</sup> Dass der Klassizismus um 1800 in einem epistemischen Feld verortet werden kann, das zwischen den Polen Norm und Geschichte ausgespannt ist, ist seit einiger Zeit Konsens der Forschung. Zahlreiche Beiträge des vorliegenden Bandes greifen diese Diskussion auf, wenn sie sich der Frage stellen, mit welchen Konsequenzen die klassizistische Norm auf eine vorgängige Verzeitlichung allen Wissens reagiert (siehe insbesondere die Beiträge von SABINE SCHNEIDER und CLAUDIA KELLER). Meyers historische Systematisierungen, wie die archäologischen Beiträge oder der *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1805), erweisen sich zudem als methodische Meilensteine für die sich um 1800 disziplinär formierende wissenschaftliche Archäologie und Kunstgeschichte. Im Spannungsfeld von Normativität und Empirie bildete Meyer ein erstaunlich differenziertes historisches Bewusstsein aus, wie die Beiträge von MARTIN DÖNIKE und STEFFI ROETTGEN belegen. Mediale Konstitutionsbedingungen des fortgeschrittenen Klassizismus, so etwa die Konkurrenz von Abbildung und Beschreibung oder die Herausforderung durch neue drucktechnische Verfahren, trugen in Goethes Zeitschriftenprojekten *Propyläen* (1798-1800) und *Ueber Kunst und Alterthum* (1816-1832) dazu bei, Historisierung und Vermitt-

1 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hier folgende Einzelpublikationen genannt, welche die seit den letzten Jahren intensivierte Auseinandersetzung mit Meyer auf unterschiedliche Weise widerspiegeln: Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991; Jochen Klauß: Der ›Kunstmeyer‹. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes. Weimar 2001; Rolf Bothe und Ulrich Haussmann (Hrsg.): Goethes ›Bildergalerie‹. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar. Ausstellungskatalog Schlossmuseum Weimar. Berlin 2002; Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin, New York 2005; Margrit Wyder (Hrsg.): Von Stäfa in die große Welt. Goethes ›Kunstmeyer‹ berichtet. Stäfa 2010; Andreas Beyer und Ernst Osterkamp (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Supplemente 3. Kunst. Stuttgart, Weimar 2011; Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk (Hrsg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog Schillermuseum Weimar. Berlin, München 2012; Margrit Wyder und Barbara Naumann (Hrsg.): Ein Unendliches in Bewegung. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld 2012; Martin Dönike: Altertumskundliches Wissen in Weimar. Berlin, Boston 2013.

lung kunsttheoretischer Normen in ein neues Verhältnis zu setzen (DANIEL EHRMANN, JOHANNES RÖSSLER). Die Wirksamkeit dieser von Goethe und Meyer gemeinsam angewandten Textstrategien, die stets auch mit polemischer Energie durchgeführt wurden, lässt sich am besten an der Rezeptionsgeschichte Meyer'scher Theoreme im 19. Jahrhundert bemessen (MICHAEL THIMANN, CHRISTIAN SCHOLL).

Spannungsmomente sind auch in Meyers eigener künstlerischer Praxis erkennbar: Ästhetische Theoriebildung und Historisierung der Kunst werden durch das Nachzeichnen und Kopieren von Werken wie auch durch eigene künstlerische Inventionen experimentell erprobt. Dies gilt nicht nur für Meyers Mitarbeit an Goethes *Farbenlehre* (MARGRIT WYDER) oder für Illustrationsprojekte (PETER-HENNING HAISCHER), sondern auch für konkrete Einflussnahmen in der Ausstattung des Stadtschlusses oder für offizielle Bildprogramme im klassischen Weimar, in denen Meyer entgegen der Konvention von einem selbstverordneten überpolitischen Klassizismus nicht vor politischen Aussagen zurückschreckte (CHARLOTTE KURBUHN, HENDRIK ZIEGLER). Überall zeigt sich eine enge Verschränkung von Kunsttheorie, historisierender Empirie und künstlerischer Praxis, was nicht zuletzt aus Meyers eigener, wenn auch rudimentär gebliebener Ausbildung zum bildenden Künstler resultiert (SUSANNE MÜLLER-BECHTEL). Eine solche normative wie praxisbezogene Auffassung prägte Meyers Überzeugung von der grundsätzlichen Lehr- und Erlernbarkeit der Kunst im Rahmen einer Institution, die es gründlich zu reformieren, wenn nicht gar neu zu gründen galt (ALEXANDER ROSENBAUM). An der Interdependenz von Meyers Tätigkeitsfeldern und Wirkungskreisen zeigt sich insgesamt, dass Meyer aufgrund seiner Ausbildung als Künstler und Theoretiker von seinen frühen Entwürfen für das Römische Haus an über den gesamten Zeitraum des klassischen Weimar hinweg der entstehenden Kunstgeschichte, der frühen Kunsterziehung, dem frühen bürgerlichen Ausstellungswesen und der Kunstpublizistik wichtige Impulse zu geben vermochte. Mit seinem Anliegen, das aufklärerische Modell der Kunstgeschichte zum Fundament eines neuen, kunsthistorisch geschulten Sehens zu machen, versuchte er unter den Bedingungen neuer Reproduktionstechniken (zum Beispiel durch die Lithographie), neuer Formen der Wissensordnung (zum Beispiel im Medium der Zeitschriften) und der grundlegenden Ausdifferenzierung der Institutionen des Wissens (zum Beispiel in der Zeichenschule und den Weimarer Kunstausstellungen) auf eine theoretisch fundierte Weise Wissen, Ästhetik und Praxis integrativ zu verbinden. Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge versuchen erstmals, die weite Spanne von Meyers Tätigkeiten und ihre Konsequenzen zu erfassen.

Exemplarisch für Meyers aktive Rolle im klassischen Weimar kann sein Mitwirken beim Bau und der Ausstattung des Römischen Hauses im Park an der Ilm gelten. HENDRIK ZIEGLER untersucht das um 1795 von Meyer entworfene und

1796 von Martin Gottlieb Klauer ausgeführte Relief für den Giebel des Säulenportikus. Auf Grundlage der vom Verfasser wieder aufgefundenen Entwurfszeichnung kann das im Original nicht erhaltene Relief, das 1819 durch ein neues Giebelprogramm ersetzt wurde, als zentrales Programmbild des Weimarer Klassizismus mit vielseitigen Sinnbezügen gedeutet werden: Die im Giebelzentrum befindliche Nemesis, Göttin der ausgleichenden Gerechtigkeit, entspricht der klassizistischen Auffassung von einer figürlich-symbolischen Darstellung und der in sich ruhenden Ausgewogenheit und Harmonie. Zugleich verbindet sich in der Göttin auf subtile Weise autonomieästhetisches Denken mit ethischen und politischen Aussagen, so dass sich in dem von Meyer entworfenen Programm vor dem Hintergrund der Involvierung des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach in den seit 1792 geführten Ersten Koalitionskrieg ein dezidiert Beitrag zu einer politischen Ikonographie erkennen lässt. Nemesis als die Hüterin des gerechten Glücks und des maßvollen Sieges wird hier in der für Sachsen-Weimar-Eisenach militärisch besonders bedrohlichen Phase um 1795/96 zu einer politischen Manifestation »nach außen«, »nach innen« aber zu einem ethischen Imperativ an den Landesfürsten, ebenso Maß walten zu lassen.

MARTIN DÖNIKE widmet sich in seiner Studie den wenig beachteten altertumskundlichen Schriften Meyers, insbesondere der *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (1824). Besonderes Augenmerk richtet er auf ihren wissenschaftlichen Ertrag, den er im Rahmen der Institutionsgeschichte der Archäologie des 19. Jahrhunderts verortet. Gegen den Versuch, die Bedeutung Meyers für die sich akademisch etablierende und ausdifferenzierende Fachwissenschaft als gering zu veranschlagen, hebt Dönike nicht nur die empirischen Kenntnisse, sondern auch die begriffsprägende Kraft des Weimari-schen Kunstfreundes hervor. Insbesondere der noch heute gängige Begriff des »strengen Stils« zur Kennzeichnung frühklassischer Kunst verdanke sich Meyers römischen Studienjahren sowie seiner Auseinandersetzung mit Winckelmann – nicht also dem bekannten Paestum-Erlebnis Goethes, dem dieser in der *Italienischen Reise* erst spät und unter Rückgriff auf Meyers Begrifflichkeit Worte verlieh.

Als wissenschaftsgeschichtlich ebenso bedeutend und folgenreich muss der intellektuelle Anteil an Goethes Studien zur Farbe angesehen werden. MARGRIT WYDER würdigt Meyer als beständigen Mitarbeiter an Goethes selbsternanntem Hauptwerk *Zur Farbenlehre* (1810). Dies betrifft vor allem die Zuarbeit für zahlreiche Fragestellungen wie etwa zur Geschichte des Kolorits oder zu maltechnischen Aspekten, aber auch die flankierende Tätigkeit im eigenen künstlerischen Schaffen. Am Beispiel des im Februar 1792 auf einer Sitzung der »Gelehrten Gesellschaft« gezeigten Gemäldes *Raub der Töchter des Leukippos* weist Wyder nach, wie Meyer Goethes Vorstellung von den Wirkungsenergien der Farbe mittels Bildinvention visualisierte. Meyers farbanalytisches Vermö-

gen zeigte sich auch in dessen kopistischen Leistungen: So bei der während des Dresdener Aufenthalts 1794 erstellten Kopie von Annibale Carraccis *Genius des Ruhms* und bei der im Frühjahr 1796 in Rom angefertigten Aquarellkopie nach der *Aldobrandinischen Hochzeit*. Die aus der Praxis und in der empirischen Beobachtung gewonnenen Ergebnisse gingen in Meyers kunsthistorische Studien wie den in der *Farbenlehre* eingerückten Beitrag *Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst* ein.

Dass Historisierung und konkrete künstlerische Praxis bei Meyer in einer engen Wechselbeziehung zueinander stehen, zeigt auch der Beitrag von CHARLOTTE KURBJUHN, der sich Meyers *Propyläen*-Aufsatz über Giulio Romanos Fresken im Palazzo del Tè in Mantua zuwendet. Dieser Text, auf Grundlage von im November 1795 in Mantua gemachten Aufzeichnungen entstanden und vermutlich ein Fragment für das von Goethe und Meyer geplante Italienwerk, zeugt nicht allein von Meyers analytischer Vorgehensweise, sondern auch von konkreten Folgen in Weimar. Meyer würdigt Giulio Romanos Fresken in der Sala dei Giganti trotz ihrer manieristischen Tendenzen auffallend positiv: Im Kontext der Belagerung Mantuas durch französische Truppen im Jahr 1797 spiegelt Meyer laut Kurbjuhn die in Giulio Romanos Gigantensturz dargestellten »kontingenten Bilder einer stürzenden Welt« im aktuellen politischen Kontext und kann durch diese indirekte Politisierung ein den strengen klassizistischen Kategorien zuwiderlaufendes überwältigungsästhetisches Konzept würdigen, ohne dieses zur Nachahmung zu empfehlen. Des Weiteren weist Kurbjuhn nach, wie zahlreiche Ausstattungsdetails im Palazzo del Tè Anregungen für die Innenraumdekoration des Weimarer Stadtschlusses boten.

STEFFI ROETTGEN stellt die Frage, welche Rolle die Beschäftigung mit Johann Heinrich Meyer für die Kunstgeschichte heute spielen könnte. Den Gegensatz moderner (im Sinne der Kunstgeschichte seit Carl Friedrich von Rumohr und der Geschichtsreflexion seit Johann Gustav Droysen) und post-moderner (im Sinne von Arthur C. Danto) Theorieansätze gelte es heute durch eine dritte Denkfigur zu überwinden. Roettgen plädiert dafür, auf offene Weise an die Vielfalt des kunsthistorischen Denkens der Aufklärung des 18. Jahrhunderts und insbesondere des von den Enzyklopädisten bevorzugten Modells des Aggregats anzuknüpfen: als ein Ausgangspunkt, um das typisch aufklärerische Zugleich von Intellektualität und Sinnlichkeit im Umgang mit einer letztlich als wahrheitsfähig angesehenen Kunst wiederzugewinnen. Die Bedeutung Meyers könnte heute darin liegen, Konsequenzen aus der offenen Methodik zu ziehen, die Meyer in seiner Beschäftigung mit der Kunst der Aufklärung zugrundelegte. Sein *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, der 1805 in dem zusammen mit Goethe, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf verfassten Werk *Winckelmann und sein Jahrhundert* erschien, verdiene aufgrund dieser heutigen Problematik eine genauere Erforschung, da

dieser Entwurf letztlich gegen Winckelmann die Kunst der eigenen Gegenwart der Beachtung wert fand.

SABINE SCHNEIDER und CLAUDIA KELLER untersuchen die gemeinsame Textproduktion Meyers und Goethes vor dem Hintergrund einer frühen Kulturgeschichte. Den Autorinnen zufolge überwiegt in deren Klassizismus nicht die normative Komponente, sondern eine historische, die mit dem Historismus des 19. Jahrhunderts bestimmte Grundzüge teile. Übereinstimmungen in den Gegenwartsdiagnosen Meyers und Georg Wilhelm Friedrich Hegels, unterstützt durch Verbindungslinien zwischen Weimar und Berlin, deuten darauf hin, den Weimarer Klassizismus als einen einseitig an der Antike orientierten Historismus einzuschätzen und ihn mit den Bestrebungen Hegels und Karl Friedrich Schinkels für Berlin zu vergleichen. Anders als für Hegels ›Berliner‹ Ästhetik ist jedoch zu konstatieren, dass dem Weimarer Klassizismus ›a limine‹ der geschichtsphilosophisch getragene Fortschrittsoptimismus fehle – was die Autorinnen mit Zeugnissen aus dem Umkreis des kulturhistorischen Italienprojektes von Meyer und Goethe belegen. Anders als für Schinkels Klassizismus, der den Aufstieg Preußens zur Großmacht begleitete, sei für die von Meyer und Goethe gemeinsam verantworteten Vorhaben eine größere Distanz zur Politik zu beobachten. In dem reflexiv gebrochenen Widerstand gegen eine allzu selbstbewusste gesellschaftlich-politische Moderne, die von Prozessen der Beschleunigung gekennzeichnet sei, sehen die Autorinnen das in ästhetischer Hinsicht zukunftsweisende Potential des Klassizismus der Weimari-schen Kunstfreunde.

In einem weiteren Beitrag konzentriert sich CLAUDIA KELLER auf das mit Goethe zusammen geplante Buchprojekt einer kulturtopographischen Darstellung Italiens. Keller betont, dass das Scheitern des Projekts von Anfang an aus systematischen und erkenntnistheoretischen Gründen vorprogrammiert war. Die Beschlagnahmungen von Kunstwerken durch französische Truppen in Italien führten ab 1796 zu einer verstärkten Krisenwahrnehmung von Italien als zerstörter Kunstlandschaft, die die Realisierung des Buchprojekts auch faktisch verhinderte. Gerade dieses Scheitern bedingte jedoch zwangsläufig eine Multiperspektivität und Pluralisierung der später realisierten Vorhaben wie etwa in Meyers Beiträgen für die Zeitschrift *Propyläen*. In diesem Zusammenhang weist Keller auf die Problematik der Zäsurbildung 1805 für das »klassische« Weimarer Jahrzehnt hin. Multiperspektivität und Pluralisierung als entscheidende Wesenszüge lagen vielmehr der klassizistischen Auffassung von vorneherein zugrunde.

Einer überraschenden Konstellation im klassischen Weimar gilt das philologische Interesse des Beitrags von PETER-HENNING HAISCHER. Seine Auswertung des Briefwechsels Christoph Martin Wielands überrascht durch den Befund, dass Wieland nicht einseitig auf Distanz zu den ästhetisierenden Tendenzen des nachitalienischen Goethe ging. Wielands erneute Nähe zu antikisie-

renden Konzepten zeigt sich in der besonderen Wertschätzung Meyers als Illustrator seiner Werke. Die Tatsache, dass Wieland Meyer als Illustrator seiner mit größter Sorgfalt überwachten Gesamtausgabe bevorzugte und gegen den vom Verleger favorisierten und ungleich bekannteren Johann Heinrich Ramberg durchzusetzen suchte, ist Haischer zufolge in engem Konnex mit Wielands eigenem Streben nach Klassizität zu sehen. Indem sich Wieland um 1792 vom Ruf des Frivolen distanzierte, unterstrich er das hohe Ethos der eigenen Dichtung in Konkurrenz zu anderen Dichtern in und außerhalb Weimars. Meyers antiillusionistische Bildstrategien und der Einsatz antiker Bildformeln erschienen Wieland als beste Umsetzung der zeitgleich mit der Werkausgabe verfolgten Absichten, während die Illustrationen Rambergs dem heutigen Verständnis von Wielands Dichtung wesentlich näherkommen.

Historisierung der Kunst und Theoriebildung sind im Werk Meyers ohne ihren künstlerisch-praktischen Bezug nicht denkbar. Insbesondere die Zeit vor dem ersten Zusammentreffen mit Goethe – den Angaben der *Italienischen Reise* (1816/17) zufolge Anfang November 1786 in Rom – bildet eine entscheidende Phase der künstlerischen und ästhetischen Prägung, bei der die klassizistischen Bildpraktiken und die Vertrautheit mit den Schriften Winckelmanns und Mengs' die Grundlagen bildeten. Die genauen Hintergründe liegen weitgehend im Dunklen und lassen sich vor allem durch Heranziehung der relevanten Kontexte, wie etwa die Werkstatt Alexander Trippels, nur indirekt beschreiben. Ausgehend von einer Gruppe von 17 Aktstudien in Meyers künstlerischem Nachlass behandelt SUSANNE MÜLLER-BECHTEL die Situation des Aktzeichenunterrichts in Rom der 1780er Jahre. Die stilkritische Bewertung der Blätter, welche die Scheidung verschiedener Hände nahelegt, sowie die Identifikation der spezifischen Posen belegt Meyers enge Verflechtung mit dem römischen Akademismus und seinen Institutionen wie der 1754 gegründeten *Accademia del nudo*. Müller-Bechtel zeigt an den Zeichnungen den Einfluss französischer Praktiken auf, die über Trippel oder die französische Akademie in Rom vermittelt sein könnten.

Im Zentrum des Beitrags von ALEXANDER ROSENBAUM steht die Frage, inwieweit Meyers kunstpädagogische Tätigkeit für die Institution der Weimarer Zeichenschule mit dem eher theoretischen Programm der Weimarer Kunstfreunde in Verbindung gebracht werden kann. Einerseits folgt Meyer den Vorleistungen seines Vorgängers in der Direktion, Georg Melchior Kraus, was sich auch anhand der Meinungsverschiedenheiten mit Goethe über den Wert des klassifikatorischen Verfahrens des Rubrikenschemas zeigt. Mit Goethe einig ist sich Meyer zunächst darin, in der von Kraus bis 1806 geführten Zeichenschule keinen geeigneten Ort für ihre ambitionierten Reformbemühungen zu sehen. Andererseits sieht Rosenbaum das Programm der Weimarer Kunstfreunde und die Zeichenschulpädagogik für die späteren Jahre

insofern in Konvergenz begriffen, als die von Meyer aus eher pragmatischen Gründen vorgesehene Separierung zwischen einer für alle Weimarer Bürger (und vor allem: Bürgerkinder) offen stehenden Zeichenschule und einer in Weimar freilich in dieser Form nicht zu institutionalisierenden Akademie für die Heranbildung von Künstlern letztlich mit den gewandelten Positionen der Kunstfreunde in der Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* harmoniere. Wie der spätere Erfolg von Meyers wichtigsten Schülern wie Friedrich Preller d.Ä. bei der Vergabe öffentlichkeitswirksamer Aufträge zeigt, konnten Meyers Lehrinhalte unter den gewandelten Bedingungen des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts durchaus zum Erfolg führen.

DANIEL EHRMANN behandelt aus medienästhetischer Perspektive ein innovatives Moment in Meyers Beiträgen zu den *Propyläen*. Die Einordnung in die Frühgeschichte der Kunstgeschichte als Disziplin, die Verortung im Spannungsfeld zwischen Historizität und Normativität und die Zurechnung zu klassizistischen oder romantischen Positionen reichen Ehrmann zufolge nicht hin, die Interdependenz zwischen der Medienreflexion des nachwinckelmannischen Klassizismus der Weimarer zu erfassen. Ehrmann konkretisiert dies an Meyers innovativen Beiträgen zu einer Bildhermeneutik: Die Deutung von Raffaels Fresko *Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel* führt aufgrund der strikten Erfüllung der Normvorgaben klassizistischer Bildbeschreibungsschemata zu einer »Umdeutung des narrativen Zusammenhangs der Darstellung«. Die selbst-reflexive Anwendung der zunächst im Blick auf das geschichtliche Gewordensein der Kunstwerke gewonnenen Autonomielehre ermögliche somit dem gegenwärtigen Betrachter jene Freiheit im Umgang mit Kunst, die fast zeitgleich Friedrich Schlegel potentiell jedem Leser zugestand, nämlich ein Werk besser verstehen zu können als sein Urheber. Eine Möglichkeit der Reintegration dieser Emanzipation des Betrachters in eine auch kunstpädagogisch zu vermittelnde Lehre sieht Ehrmann bereits in Winckelmanns Diktum angelegt: »[E]inige müssen irren, damit viele richtig gehen.«

Meyers Anteilen in dem zweiten großen Zeitschriftenprojekt Goethes, den zwischen 1816 und 1832 erschienenen Heften von *Ueber Kunst und Alterthum*, widmet sich der Beitrag von JOHANNES RÖSSLER. Der Verfasser vertritt die These, dass die bei Goethe und Meyer einsetzende Historisierungstendenz weiterhin mit einem starken Wertungsbezug zur Kunst der Gegenwart verbunden ist. In der Anwendung formalästhetischer, gattungstheoretischer und produktionsästhetischer Kategorien setzte Meyer Lob und Tadel hart nebeneinander. In dieser kontrapunktisch arbeitenden und stets vergleichend argumentierenden Kunstkritik gelangt Meyer jeweils an einen Punkt der Diskussion, den man als den Versuch einer »Einlösung des klassizistischen Versprechens mit Mitteln des Antiklassizismus« deuten könne. Anhand der Rezensionen zum neuen Reproduktionsmedium der Lithographie weist Rössler nach, dass Meyer auf

einen *prima vista* ›modern‹ scheinenden Gegenstandsbereich ausweicht, um an seinen kunstpolitischen Forderungen festhalten zu können. Den Grund hierfür sieht Rößler in einer ästhetischen Krisenerfahrung gegeben. So forderte ihn die Begegnung mit den Werken der Sammlung Boisserée in Heidelberg im Jahr 1817 zu einer grundlegenden Revision seiner kolorithistorischen Auffassung heraus.

An die mit *Ueber Kunst und Alterthum* verknüpften Fragen von Meyers Wirken in der Restaurationsepoche schließen die beiden letzten Beiträge an, indem sie aus gegensätzlicher Perspektive die Rezeptionsgeschichte des ›Antiromanikers‹ Meyer in den Blick nehmen. Die unmittelbaren Wirkungen der Polemik gegen die »neu-deutsche religio-patriotische Kunst« untersucht der Beitrag von MICHAEL THIMANN am Beispiel Johann David Passavants. Der von Meyer verfolgten Historisierung der romantischen Bewegung widerfährt in der Abhandlung *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* (1820) eine Inversion, indem ein ambitionierter Gegenentwurf aus Sicht der nazarenisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung etabliert wird. Meyers Konzept der Antikennachahmung wird von Passavant durch ein konsequentes Prinzip der Parallelisierung von italienischer Malereigeschichte und neuerer deutscher Malerei unterminiert. Dem bei Meyer formulierten Vorwurf der unhistorischen Nachahmung und Traditionslosigkeit in der neueren deutschen Kunst setzt Passavant einen religiös sanktionierten Begriff von Kunstwahrheit entgegen, der sich stoßweise und reaktiv auf die Kunst der Vergangenheit bezieht. Die damit verbundene Aufwertung der frühitalienischen Kunst kennzeichnet zugleich den Beginn der quellenkritischen und kennerschaftlichen Forschung zum umbrisch-toskanischen Frühwerk Raffaels.

CHRISTIAN SCHOLL behandelt abschließend die Frage nach einer verdeckten »positiven« Meyer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Ausgehend von dem Weimarer Klassizismus bildet das Verhältnis von Inhalt und Form eine der konstitutiven Grundspannungen in den Ästhetiken des 19. Jahrhunderts. Die von Goethe und Meyer formulierte Kritik an der religiösen Kunst und die im Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (1797/198) postulierte Deckungsgleichheit von Sujet und Form erfährt in der Kunstpublizistik der 1840er Jahre eine programmatische Erweiterung insofern, als die Wahl des Gegenstandes durch eine im Volksgeist gründende mythologische Verständnisgrundlage prästabilisiert wird. Mit Johann Dominicus Fiorillos 1820 entstandenem Gemälde der *Heiligen Familie* weist Scholl abschließend eine unmittelbare praktische Umsetzung von Meyers Konzept einer profanierten Kunstsymbolik nach.

Die vorliegenden Beiträge sind aus der Tagung des gleichnamigen DFG-Projekts *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar* hervorgegangen, die vom 20. bis 22. September 2012 an der Klassik Stiftung Weimar

in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena stattfand. Zu danken ist allen Mitwirkenden, namentlich Thorsten Valk und Reinhard Wegner, die als Verantwortliche des DFG-Projekts die Tagung mit ihrer anschließenden Publikation ideell wie organisatorisch unterstützten. Reinhard Wegner gebührt zudem der Dank für die Aufnahme des Bandes in die Reihe »Ästhetik um 1800«. Zur Finanzierung der Tagung trugen das Referat Forschung und Bildung der Klassik Stiftung Weimar und das Kunsthistorische Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena ebenso bei wie die DFG, die auch die Finanzierung des vorliegenden Bandes ermöglichte. Für die Genehmigung zum Abdruck der Handschriften aus Meyers schriftlichem Nachlass danken wir dem Goethe- und Schiller-Archiv; der Fotothek und den Einrichtungen der Klassik Stiftung Weimar danken wir für die großzügige Bereitstellung der Bildvorlagen. Ebenso gilt unser Dank Herrn Hartmut Schönfuß sowie Frau Natascha Wellmann-Rizo und dem Wallstein Verlag für die sehr sorgfältige Betreuung des Manuskripts.

Die hier präsentierten Ergebnisse verdeutlichen, dass Johann Heinrich Meyer als Kunsthistoriker, Ästhetiker, Künstler und Kunstpädagoge eine zentrale Rolle im klassischen und nachklassischen Weimar einnahm und sein umfangreiches künstlerisches wie schriftstellerisches Œuvre und die damit verbundenen, bislang unzureichend aufgearbeiteten Nachlassbestände durch systematische Erschließung zu neuen Aspekten beitragen können. Sie geben auch Einblicke in mehrere Forschungsprojekte, die sich gegenwärtig um eine revidierte Sicht auf Johann Heinrich Meyer als Agenten des europäischen Klassizismus bemühen.

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 ausgesichert 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 Kriegseignissen, 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 bedeutungstiftende 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 Eingangsfront 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 angefundnen (Abb. 4 sowie beigelegte Farbtafel). 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 vorgenommenen worden. Diese Erkenntnisse sind in einen 2001 von Andreas Beyer herausgegebenen, kompakten Sammelband eingeflossen, der den Ausgangspunkt jeder Auseinandersetzung mit dem Römischen Haus bildet.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> Ein Aufsatz von Hans Tümmeler war für mich grundlegend, um die Friedenshoffnungen und -bemühungen Carl Augusts Mitte der 1790er Jahre zu ermessen.<sup>7</sup>

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 weimarerischen 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.<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup> In den Dimensionen

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 CXIIC. und Tab. Id. bis XXIc. wovon drey illuminirt sind. Gotha 1797, S. 216-223 und Plan LXIV der

Plan LXIV.  
Grundrisse.

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

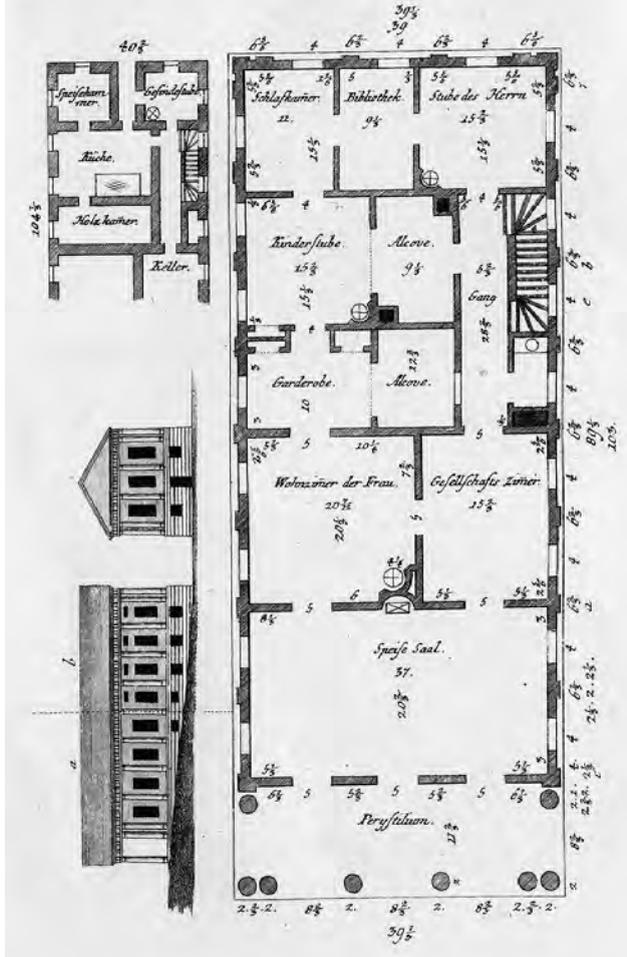


Abb. 2: Unbekannt nach Friedrich Christian Schmidt, Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige, Dritter Theil, Taf. XCVIIC: Grundrisse eines großen, meistens hölzernen, zur Sommerwohnung einer Familie eingerichteten Gartenhauses, welches an dem Abhang eines Berges liegen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

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) vortäuschen können.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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 Drachenzug. 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.<sup>15</sup>

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.

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

<sup>15</sup> 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 pranget 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 errichtend,  
 Jene Pomonas Geschenk' herschleppend im strotzenden Füllhorn; [...]»<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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. I, S. 45).<sup>18</sup> 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 Parck 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 Schrägsicht 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.<sup>19</sup>

Diese spärlichen, diversen Quellen lassen sich nun mit der Entwurfszeichnung Meyers zum Giebel des Römischen Hauses konfrontieren (Abb. 4 sowie beigelegte Farbtafel).<sup>20</sup> 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 × 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 Köpfcchen, 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.<sup>21</sup> 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 Margarete 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.<sup>22</sup> 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 Beinen 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 Zaghaftigkeit 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 unvorurteilhafte 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 harrt 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. 45). 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).<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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.

<sup>24</sup> 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 1974.

<sup>25</sup> 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 Sammlungen,

In Rom stellte bis Ende 1795 Asmus Jakob Carstens seinen bedeutenden Karton *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod* fertig.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 kugelbegrönten, 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).<sup>28</sup>

Ein mit *Nemesis* betitelttes Sonett dichtete Goethe vor dem Hintergrund der Napoleonischen Kriege 1807/08.<sup>29</sup> 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

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. 108-111.

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 gemeinsam