

Weimars Bedeutung wurzelt in der Katastrophe. 1547 unterliegt Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige von Sachsen gegen den Kaiser und gerät in Gefangenschaft, aus der er 1552 zurückkehrt – ohne Kurwürde und in ein stark dezimiertes Herrschaftsgebiet, dessen neues Zentrum das Residenzschloss in Weimar wird. Dem faktischen Machtverlust begegnet Johann Friedrich mit der Strategie, sich als Märtyrer für den rechten Glauben zu inszenieren, unter anderem manifestiert in einer Grabanlage in der Stadtkirche St. Peter und Paul. Dieses Selbstverständnis und Kompensationsbestreben prägt die Dynastie der Ernestiner über mehr als drei Jahrhunderte. Die in Weimar regierende Linie betont dabei den eigenen Vorrang gegenüber anderen Zweiglinien der Ernestiner, aber auch gegenüber den ungleich mächtigeren Albertinern nicht nur durch Religionspolitik, sondern auch durch ihr Alter, ein entscheidender Parameter im adligen Kräfteressen.

Das Residenzschloss in Weimar wurde zum Machtzentrum, was das Bedürfnis nach architektonischem Ausdruck des beschriebenen Anspruchs nach sich zog. Seit dem Hochmittelalter hatte es hier eine Befestigung am Flussübergang über die Ilm gegeben, die sich sukzessive zu einer Burganlage und einem Renaissanceschloss entwickelte.¹ Eine grundlegende Bauerneuerung erfolgte unter Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar, der ab 1620 bis zu seinem Tod 1662 regierte. Ursache war die physische Katastrophe, ein Schlossbrand von 1618, der größere Teile der Anlage zerstörte. Nach ersten Plänen und Bauetappen wurde die nach dem Auftraggeber benannte «Wilhelmsburg» ab 1651 ausgebaut.² Zu diesem Anlass erschien eine ganze Reihe von Gedenkmünzen, darunter eine zu einem Taler sowie, kompositorisch etwas verdichtet, einem halben Taler, zugleich die ersten Münzen überhaupt, die das Residenzschloss in Weimar abbilden.³

Das Münzbild (Abb. 1 und 2) zeigt auf beiden Seiten das Schloss von Osten – eine auch auf Veduten standardisierte Ansicht der Residenz mit der dahinter liegenden Stadt. Am unteren Rand fließt Wasser und diagonal führt die überdachte Schlossbrücke den Blick auf die Fassade. Die nun aufgeführte Ansicht ist streng bildebeneparallel gewählt wie ein Aufriss, bestimmt von stufenartig hintereinander geschachtelten Bauteilen, über die der Blick emporwandern kann. Auf der Vorderseite steht das alte Schloss in Flammen, auf der Rückseite ist der Neubau zu sehen. Wo auf der Vorderseite Rauch wellenförmig gen Himmel steigt, senken sich auf der Rückseite Sonnenstrahlen über die Szenerie. Durch den aufrissartig gegliederten Aufbau kann der Blick alt und neu schnell miteinander vergleichen: dem alten Schloss mit den unregelmäßig hinter- und nebeneinander gestaffelten Bauteilen steht ein – im Münzbild entgegen dem tatsächlich erreichten Zustand bereits vollendeter – Neubau mit einer regelmäßig gegliederten, modernen und kuppelbekrönten Fassade gegenüber.⁴ Doch bleibt das Alte zur Orientierung ebenso erhalten:



1 Unbekannter Künstler, *Taler auf den Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses (Vorderseite)*, 1652, Silber, Durchmesser: 41,0 mm, Gewicht 28,9 g, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv. MM-2020/20

2 Unbekannter Künstler, *Taler auf den Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses (Rückseite)*, 1652, Silber, Durchmesser: 41,0 mm, Gewicht 28,9 g, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv. MM-2020/20

der links im Bild platzierte Hausmannsturm mit seinem charakteristischen, steil in die Höhe ragenden Helmdach und vier Ecktürmchen, der den Brand unbeschadet überstanden hatte. Anstatt den Bau in stilistischer Reinheit zu visualisieren, ließ man den Turm im Bilde und markierte mit ihm als mahnender Spolie die überwundene Ruine. Die Bedeutung von Türmen als architektonischer Ausdruck von Autorität und Recht einer Dynastie unterstreicht diese Rhetorik.⁵ Am unteren Bildrand sind es die Schlossbrücke und der Fluss, die das Bild rahmen und beide Münzbilder miteinander verklammern. Sie sind ebenso Bedeutungsträger, verweisen sie doch auf die Lage des Ortes, sein Alter und die damit einhergehende Legitimationskraft.

Die Wortwahl der Umschrift unterstreicht, dass es um Wiederherstellung geht, Erneuern des Vorhergegangenen, Reparatur. Auf der Vorderseite beschreibt «Aula Viniariensis ita concremata» – «so ist Weimars Residenz verbrannt» – mit der Jahreszahl «1618» das Ereignis der Zerstörung, dessen Darstellung rückseitig Antwort findet in einem «Pace sic est reparata» – «durch den Frieden ist es so wiederhergestellt» – und dem Datum «1652» sowie Namen und Titel des Bauherren. Die Friedensbotschaft parallelisiert den Schlossbrand, obgleich kein Resultat von Kriegshandlungen, mit dem kürzlich beendeten Dreißigjährigen Krieg. Sie setzt damit eine Erzählung fort, mit der die Weimarer Friedensfeier im Jahr 1650 Kriegsende und ernestinisches Märtyrernarrativ ausdrücklich miteinander verbunden hatte.⁶ Zudem war es 1652 exakt 100 Jahre her, dass Johann Friedrich, Projektionsfigur der Friedensfeier, aus der kaiserlichen Gefangenschaft entlassen worden war. Schließlich bot diese Kontextualisierung auch eine sinnvolle Antwort auf die Frage, warum der Wiederaufbau einer Residenz derart lange dauern musste.

Die Komposition nutzt also die ganze Bandbreite der Eigenschaften des Mediums: den hohen Aufforderungscharakter des Objekts und die unmittelbare Nähe zum Adressaten, der sehend wie tastend angesprochen wird, die potentielle Mobilität der Gedenkmünze, die gleichsam Erinnerungsmedium wie Zahlungsmittel sein kann, die Betonung des vornehmen Inhalts durch das edle Metall, alles zudem verknüpft mit dem Namen des Fürsten. Das Drehen zwischen den Fingern aktiviert die Verklammerung der beiden Münzseiten, und in der Performanz kann der Benut-



3 Christian Friedrich Tieck, *Medaille auf den Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses (Vorderseite)*, 1803, Bronze, Durchmesser: 98,0 mm, Gewicht: 481,6 g, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv. MM-2020/23



4 Christian Friedrich Tieck, *Medaille auf den Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses (Rückseite)*, 1803, Bronze, Durchmesser: 98,0 mm, Gewicht: 481,6 g, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, Inv. MM-2020/23

zende sich vorführen, wie das Alte zerstört, aber nicht gänzlich vernichtet wird und autoritativ aus dem Alten das Neue entsteht.

Anders und ähnlich zugleich wiederholt sich anderthalb Jahrhunderte später die Materialisierung von Zerstörung und Erneuerung. 1774 brennt die Wilhelmsburg fast vollständig aus, und der ein Jahr später die Regierung antretende Herzog Carl August beginnt den Neubau, wiederum in die Ruine hinein.⁷ Drei Jahrzehnte später ist der Bau so weit fertiggestellt, dass auch dies in einer Medaille gefeiert wird (Abb. 3 und 4).

Sie zeigt den Ostflügel mit zwei Risaliten links und rechts, einer breiten Sockelzone und einem flachen Walmdach als Abschluss. Ein mittig platzierter Risalit markiert den Torzugang. Riegelartige Fensterschlitze laufen als Band ringsum und sind im Mittelteil durch Säulen hervorgehoben. Die Ansicht macht deutlich, dass die Kubatur des Baus die Vorgaben der Wilhelmsburg möglichst integriert, so wie an vielen Teilen des Baus die Fassadenreste nicht abgerissen, sondern in die Erneuerung des Baus mit einbezogen wurden. Abermals nimmt die Abbildung das noch Vorhandene auf, dieses Mal die sogenannte Sternbrücke, die fast ein Viertel des Bildes einnimmt. Diese dreibogige Steinbrücke mit charakteristischen ovalen Durchbrüchen über den Pfeilern war unter Herzog Wilhelm IV. ausgeführt worden und führte auf einen das Schloss umgebenden Wall, den ein weiterer Graben mit einer schmalen zweiten Brücke hinterfing. Dieser Graben wurde nun verfüllt, so dass Sternbrücke und Schloss nahtloser ineinander übergingen, die Gestaltung der Brücke aber blieb wesentlich erhalten. Die Darstellung auf der Medaille hätte zugunsten einer größeren Darstellung des Gebäudes darauf verzichten können, bringt aber Fluss und barocke Brücke in das Bild ein, markiert somit den Ort und mithin einen Autoritäts- und Traditionsrahmen. Die Wortwahl und Platzierung der Umschrift unterstreichen das Erneuerungsnarrativ, unten das Alte, oben das Neue: «Exul fato – Redux virtute» – «Vertrieben durch das Schicksal, rückgeführt durch Tatkraft.»

Diese Umschrift verweist zugleich auf die Kehrseite: Gezeigt wird dort Carl August im strengen Profil und damit in der seit der Antike geläufigsten und traditionsreichsten numismatischen Porträtform.⁸ So wenig barock das Objekt wirken mag, so barock

ist seine Aussagestrategie, kann doch die Kombination vom Porträt des Bauherren mit der unter seiner Regierung errichteten Architektur in Weimar buchstäblich ganz auf die Tradition seit Mitte des 17. Jahrhunderts bauen.⁹ Während sich die Forschung der Nachwelt zu diesem Erneuerungsbau auf die Rollen der Architekten und Johann Wolfgang von Goethes in der Schlossbaukommission konzentrierte, markiert die Medaille eine andere Priorität: Allein der Fürst ist verantwortlich für die Überwindung der Katastrophe und steht damit in der mit Johann Friedrich ansetzenden Tradition. Zu dem Ahnen wurde Carl August in den Folgejahren auch bewusst in Beziehung gesetzt.¹⁰ Die Erneuerung des Schlosses wird hier zum Zeugnis seiner charakterlichen Vorzüge. Carl August erfüllt so zugleich seinen Auftrag als Landesherr, der Residenz Ansehen durch Architektur zu verschaffen – prägnant beschrieb Madame de Staël, die zu dem Entstehungszeitpunkt der Medaille in Weimar weilte, die Dominanz der Residenz, die Weimar nicht wie eine kleine Stadt, sondern wie ein großes Schloss wirken lasse.¹¹ Welche Rolle auch immer bürgerlichen Akteure im Schlossneubau einnehmen mochten, die Medaille unterstreicht das Narrativ fürstlichen Triumphs. Das schlug sich auch in Besitzverhältnissen nieder: Zwar besaß der Medailensammler Goethe gleich zwei Abschlüsse, deren Ausführung aber qualitativ hinter dem Exemplar zurückfallen, das in das großherzogliche Münzkabinett gelangte.¹² Dem Fürsten gebührte auch hier der Vorrang.

So unterschiedlich Taler und Medaille auf den ersten Blick wirken mögen – dort eine barocke Silbermünze, die zwischen den Fingern gedreht werden kann, ohne besondere Rolle eines Bildschöpfers, hier ein schweres, bronzenes Schauobjekt aus klassizistischer Epoche, weg vom Geldwert hin zum souveränen Kunstwerk – so verbindet sie doch weitaus mehr: Beide Darstellungen bekräftigen, was als die Hauptansicht des Schlosses begriffen wird, beide erzählen von Zerstörung und Wiederherstellung, verbinden die konkrete Baumaßnahme mit dem Gewesenen, zielen auf den Fürsten als zentrale Figur und lassen sich vor dem Hintergrund der Erinnerungsstrategie einer Dynastie lesen – und sind nicht zuletzt beide Vertreter desjenigen Mediums, das seit der Renaissance das Medium der Erinnerung *par excellence* darstellt und sie auf Ewigkeit in Erz bewahrt.

Gerade in dieser Strategie der sinnstiftenden Konservierung, die die Katastrophe medial überträgt und ableitet, liegt die besondere Potenz des Weimarer Beispiels im Umgang mit Momenten des Bewahrens und Überlebens. Die eigentliche physische Zerstörung, die Gefahr für Leib und Leben, bleibt nicht am Gebäude sichtbar, sondern wird getilgt: Risse, Brandspuren oder Schutthalden, im wahrsten Sinn des Wortes unansehnlich, werden gerade nicht als demonstrative Vernarbung des Ortes konserviert. Die erhaltenen Bruchstücke, das mit Heil gesegnete Alte, wird möglichst ohne sichtbare Narbe mit dem Neuen verbunden. An der Katastrophe aber wird bewusst festgehalten, indem sie auf ein anderes Medium verschoben und so potent gemacht wird, um den Moment des triumphalen Überlebens zu konservieren und nutzbar zu halten. Es geht nicht darum, nur die Neuigkeit eines Wiederaufbaus zu verkünden, was ein Flugblatt besser erreicht hätte. Vielmehr sollen die Attribute numismatischer Objekte – ihre Materialität, ihr Aufforderungscharakter, ihre Personalisierung, ihr Traditions- und Rechtsrahmen – den Moment der Überwindung möglichst lang in einer gewünschten Art und Weise nachvollziehbar machen. So wird die Katastrophe sinnvoll verständlich als Prüfung für ein von Gott auserwähltes und mit Tugenden gesegnetes Fürstenhaus. Im besten Fall immunisiert sie durch ein Versprechen für die Zukunft: So lange ein Herrscher des Hauses Sachsen-Weimar an diesem Ort regiert, wird Zerstörung keinen Bestand haben.

Anmerkungen

- 1 Zur frühen Schlossgeschichte vgl. Dagmar Blaha, «...in civitate nostra Wimare...» Die Entwicklung Weimars zum Residenzort, in: *Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Roswitha Jacobsen, Jena 1999, S. 43–59; Gerhard Müller, Das Weimarer Schloss als reichsfürstliche Residenz im 16. Jahrhundert. Auf den Spuren eines historischen Phantoms, in: *Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus*, hg. v. Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Rudolstadt/Regensburg 2013, S. 213–228.
- 2 Zur Baugeschichte vgl. Rolf Bothe, *Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 2000; speziell zur Wilhelmsburg vgl. Frank Boblenz, Zum Einfluß Wilhelms IV. von Sachsen-Weimar (1598–1662) auf die Entwicklung der Architektur in Thüringen, in: *Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Jacobsen 1999 (wie Anm. 1), S. 114–147; Kristin Knebel, Ein Schlossbau im europäischen Kontext. Die Pläne der Weimarer Wilhelmsburg von Johann David Weidner aus dem Jahr 1750, in: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hg. v. Hellmut Th. Seemann, Göttingen 2008, S. 105–137.
- 3 Vgl. Dagmar Sommer, *Fürstliche Bauten auf sächsischen Medaillen. Studien zur medialen Vermittlung landesherrlicher Architektur und Bautätigkeit*, Berlin 2007, S. 227–228; Lothar Koppe, *Die Münzen des Hauses Sachsen-Weimar. 1573 bis 1918*, Regensburg 2007, S. 242–243, Nr. 283–285.
- 4 Vgl. Sommer 2007 (wie Anm. 3), S. 39.
- 5 Vgl. Ebd., S. 40 u. 56; sowie Müller 2013 (wie Anm. 1), S. 223.
- 6 Vgl. Andreas Klinger, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen in der Erinnerungskultur der Ernestiner im 17. Jahrhundert, in: *Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst*, hg. v. Volker Leppin, Georg Schmidt u. Sabine Wefers, Heidelberg 2006, S. 361–380, hier S. 374–377, wiederum mit dem Hinweis auf Münzen als Medium dieser Botschaft.
- 7 Vgl. überblickend Bothe 2000 (wie Anm. 2), S. 36–111.
- 8 Vgl. zur Zuschreibung Lothar Frede, *Das klassische Weimar in Medaillen*, Leipzig 1959, S. 49–50, Nr. 9, mit Hinweis auf die Zeichnung Johann Heinrich Meyers zur Rückseite.
- 9 Vgl. die ab 1658 folgenden Weimarer Gedenkmünzen zur Wilhelmsburg bei Sommer 2007 (wie Anm. 3), S. 229–242.
- 10 Vgl. Stefan Gerber, Ahne, Volksfreund und Nationalheld: Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen im «langen» 19. Jahrhundert, in: *Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst*, hg. v. Leppin/Schmidt u. a. 2006 (wie Anm. 6), S. 381–413, hier S. 392–393.
- 11 Vgl. Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, Paris 1813, Bd. 1, S. 138.
- 12 Vgl. Jochen Klauß, *Die Medaillensammlung Goethes*, Berlin 2000, Bd. 1, S. 303, Nr. 1394 a und 1395. Eine Hierarchie der Abschlüge bemerken schon Paul von Bojanowski u. Carl Ruland, *Hundert und vierzig Jahre Weimarer Geschichte in Medaillen und Medaillons 1756–1896*, Weimar 1898, S. 42.