„Ein treues Bild aus früher Zeit.“
Das Werk des Architekten Hugo von Ritgen auf der Wartburg

Band 1: Text

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von

Grit Jacobs, M. A.

geboren am 23.6.1970 in Bad Saarow-Pieskow

Gutachter:

1. Prof. Dr. Dieter Blume, Friedrich-Schiller-Universität Jena
2. Prof. Dr. Reinhard Wegner, Friedrich-Schiller-Universität Jena

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Januar 2015

Modell der Figur des Gottvertrauens mit dem Porträt Hugo von Ritgens
für den großen Festsaal der Wartburg, Konrad Knoll, 1854
Fotografie von Alois Löcherer, München, WSTA, Nachlass Ritgen

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung ..... - 1 -

Überblick über die relevante Literatur ..... - 8 -

Anlage, Frage- und Zielstellung der Arbeit ..... - 13 -

I Ein „feiner Gesellschafter, Gelehrter, Architekt und Maler zugleich“ – Hugo von Ritgens Ausbildung, Tätigkeit als Universitätsprofessor, freischaffender Architekt und Zeichner ..... - 21 -

II Wartburg ..... - 40 -

II.1 Die Vorgänger Ritgens, der Bauherr Carl Alexander und die beteiligten Mitarbeiter und Künstler ..... - 40 -

II.1.1 Die Vorgänger Hugo von Ritgens und die Suche nach dem geeigneten Konzept ..... - 40 -

II.1.2 Nur „keine Ablenkung von rechten Wege“ – Der Konkurrent der ersten Jahre Ferdinand von Quast und die exotischen Entwürfe von Wilhelm Ludwig von Eschwege. - 58 -

II.1.3 „mein lieber architectonischer Freund und Berather“ – Das Verhältnis zum Auftraggeber Carl Alexander ..... - 77 -

II.1.4 Eine „poetische Auffassungsweise, verbunden mit der strengsten Kritik“ – Mitstreiter, Freund und Kritiker Bernhard von Arnswald ..... - 91 -

II.1.5 „Die schaffenden Kräfte der Künstler“ – Architekten, Maler und Bildhauer“ ..... - 100 -

II.2 Die Studien Hugo von Ritgens für die Wiederherstellung der Wartburg ..... - 107 -

II.2.1 Das „Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen“ – Hugo von Ritgens Programm der Wiederherstellung der Wartburg ..... - 107 -

II.2.2 Nicht „blos Architekt und Künstler“, sondern auch „Geschichtsforscher und Archäologe“ – Ritgens Forschungen zur Wartburg ..... - 120 -

II.2.3 Wie „die Hauptgebäude der Wartburg im 12. Jahrhundert ausgesehen haben mögen“ – Die Baugeschichte und die Entwürfe aus dem Jahr 1847 ..... - 137 -

II.2.4 Die „poetische und bedeutsame Decoration der geschichtlich merkwürdigeren Räume“ – Die Studien zur inneren Ausstattung der Gebäude ..... - 153 -

II.3 Die Ausführung ..... **- 163 -**
II.3.1 Der Palas ..... - 163 -
II.3.1.1 Wenn „die jetzt bestellten Kapiteller nicht besser werden“ – Die Rekonstruktion und Ergänzung der Kapitellplastik an den Fassaden des Palas ..... - 163 -
II.3.2 Torhaus, Ritterhaus, Vogtei und Gadem ..... - 296 -
II.3.2.1 „Weniger zu restauriren als zu bewahren und zu erhalten“ – Die Arbeiten an Torhaus, Ritterhaus und Vogtei ..... - 296 -
II.3.2.2 Nur „gemüthliche Wohnlichkeit und durch und durch poetische Stimmung“ – Die Reformationszimmer ..... - 309 -
II.3.2.3 Für „den Architekten ein gewagtes Unternehmen“ – Das Gadem ..... - 338 -
II.3.3 Die Neubauten ..... - 349 -
II.3.3.1 Den „hohen Ernst der Burg zu bewahren und auch den leisesten Schein von Spielerei zu vermeiden" – Der Bau des Bergfrieds ..... - 349 -
II.3.3.2 Die „ganze höhere sittliche Seite des Burglebens“ – Bau und Ausstattung der Neuen Kemenate und des Treppenhauses ..... - 360 -
II.3.3.3 Für „die Vollständigkeit des burglichen Charakters und die Befriedigung der wohnlichen Bedürfnisse“ – Die Dirnitz und die Torhalle ..... - 396 -
II.3.3.4 Wo „Frauen und Fräulein Rosenblätter auf den beneidenswerthen, sich badenden Ritter hinabwerfen“ – Das Ritterbad ..... - 413 -
II.3.3.5 „Die Hauptsache bleibt die Burg.“ – Der Gasthof der Wartburg. ..... - 421 -
III. Zusammenfassung ..... **- 428 -**
Abkürzungsverzeichnis ..... **- 455 -**
Literaturverzeichnis ..... **- 455 -**
Archivalienverzeichnis ..... **- 485 -**

Einleitung

Das in vieler Hinsicht revolutionäre und in die Moderne weisende 19. Jahrhundert gilt als die Blütezeit von Burgenromantik und Burgenrenaissance. Überall in Europa erstanden alte, mitunter längst verfallene Burgen in neuem Glanz, wurden restauriert und prächtig ausgestattet oder sogar völlig neu errichtet. Die Wartburg ist eine von ihnen. In ihrer umfassenden Erneuerung spiegeln sich zahlreiche Wesensmerkmale einer zugleich vorwärts drängenden und rückwärts blickenden Epoche.[1]

Gerade die Jahre der Napoleonischen Fremdherrschaft und die darauf folgenden Befreiungskriege hatten Geschichtsverständnis und nationales Empfinden weiter Kreise des Bürgertums stark gewandelt. Auf der Suche nach Wurzeln und Wegweisern des eigenen Werdegangs sog es die Zeugnisse der Vergangenheit auf, betrachtete das Mittelalter als Zeit heroischer „Größe" und gesunder Harmonie des deutschen Volkes, als Idealzustand der Reichs- und Religionseinheit, in der die Kunst der Verherrlichung des Christentums diente.[2] Historische Bauwerke – sakrale und weltliche – wurden zu steinernen Annalen des Vaterlands und zu nationalen Geschichtsdenkmalen erhoben. Insbesondere im Kölner Dom sah man das Sinnbild von verlorener Glorie der Deutschen und der mit ihr assoziierten gotischen Baukunst. Nachdem Georg Moller und Sulpiz Boisserée den Plan für die Fassade des Bauwerks aufgefunden hatten, begann seine Vollendung.[3]

Aber auch der Adel suchte und fand innerhalb der allgemeinen Retrospektive auf das Mittelalter traditionsreiche Orte mit mittelalterlichen Monumenten, die er erneuerte, um so deutlich darauf hinzuweisen, wem die Rolle des Geschichtsträgers gebührte. Gegenüber dem gestiegenen bürgerlichen Selbstbewusstsein versuchte er durch Präsentation der eigenen Geschichte seine Herrschaft zu legitimieren, den Machtanspruch seiner Dynastien in der Gegenwart unter Verweis auf die Traditionen zu bekräftigen.[4] Mit der Errichtung erster markanter Bauten wurde bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert begonnen: Landgraf Wilhelm IX. von Hessen ließ ab 1793 die Löwenburg in Kassel als Rückzugsort und Grablege erbauen.[5] Die Franzensburg bei Laxenburg wurde durch Kaiser Franz II. von Österreich zwischen 1801 und 1836 ausgebaut und mit einem dynastisch geprägten Programm versehen.[6]

---

[1] Siehe für das Folgende die grundlegenden Überblickdarstellungen: Kitlitschka 1975; Wagner-Rieger 1975; Krause 1975; Crettaz-Stürzel 2003; Crettaz-Stürzel 2007, S. 9-13; Crettaz-Stürzel 2010; Ottomeyer 2010; Speitkamp 2010; Laß 2013; Ottersbach 2013; Crettaz-Stürzel 2013.
[2] Siehe hierzu auch Dolff-Bonekämper 2004.
[3] Siehe etwa Brix/Steinhauser 1978, S. 233-255; einen Überblick zum Dombau gibt auch Scheurmann 2005 a.
[4] Siehe hierzu Crettaz-Stürzel 2007; Crettaz-Stürzel 2013; Laß 2013.
[5] Dittscheid 2003; siehe auch Großmann 2010, S. 338f.; Kat.-Nr. 8.27 (Christiane Lukatis).
[6] Ottomeyer 2011, S. 163f.; Feldhahn 2013, S. 95f.

Zu Ruinen verfallene oder in verschiedenen Stilen gewachsene Burganlagen wurden nach einem Ideal, meist dem mittelalterlichen Wunschbild, erneuert. Der Entscheidung für eine besonders bedeutende und darstellungswürdige Epoche folgte dann die Wahl des Stils, der sie repräsentierte, wobei jüngere Bauteile diesem Ideal oft geopfert wurden.[7] Der Entscheidung für die architektonische Form folgte die Darstellung einer umfassenden Idee, die man mit der ausgewählten Epoche verband und die das jeweilige Bauwerk verkörpern sollte. Diese Idee war nie eine objektive Größe, sondern immer ein subjektives Konstrukt, abhängig von den Persönlichkeiten des Bauherrn und des Architekten.[8] So dienten die Burgen Rheinstein und Stolzenfels der preußischen Prinzen ihrer dynastischen Repräsentation und Präsenz am Rhein; ihre entsprechende architektonische Form erhielten sie durch Architekten wie Carl Friedrich Schinkel und Wilhelm August Stüler.[9] Auf Burg Lichtenstein ließ Graf Wilhelm von Württemberg gar Wilhelm Hauffs „Lichtenstein" durch Carl Alexander Heideloff in ein architektonisches Programm übertragen.[10]

Bei den Innenausstattungen wurden Architektur, Skulptur, Malerei und Kunstwerke genutzt, um durch ihr Zusammenspiel eine vordergründig emotionale Erlebbarkeit der in das Bauwerk hinein interpretierten historischen wie ideellen Inhalte zu erzielen. Die Räume der frühen Burgen des 19. Jahrhunderts besaßen meist einen mit Waffen ausgestatteten Rittersaal oder einen Ahnensaal;[11] nicht selten versetzten sich auch die Besitzer durch Kostüme oder Feste in die mittelalterliche Welt.[12] Später traten zunehmend größere Malereizyklen mit historischen Sujets, Märchen- und Sagendarstellungen hinzu, wie sie etwa Moritz von Schwind für die Räume der Burg Hohenschwangau des Kronprinzen Maximilian von Bayern entwarf.[13] Die adligen Bauherren beschäftigen Künstler und Kunsthandwerker nun auch ganz bewusst im Sinne des traditionellen Mäzenatentums, dem sie sich verpflichtet fühlten.[14] Zahlreiche Burgen und Schlösser wiesen zwei unterschiedliche Sphären auf, in denen es offizielle, von Besuchern zu besichtigende Räume gab, die durchaus „Denkmalcharakter"[15] offenbarten, während sich der Eigentümer selbst in eine ungestörte Privatsphäre zurückziehen konnte.[16]

---

[7] Laß 2013, S. 24f.
[8] Ebenda; Speitkamp 2010, S. 120.
[9] Siehe zu beiden Burgen Rathke 1979; zu Stolzenfels siehe auch Nerdinger 2010, S. 257-260, Kat.-Nr. 3.3 (Hans Dieter Nägelke).
[10] Knop 2009; Ottomeyer 2011, S. 164; Feldhahn 2013, S. 97.
[11] Kitlitschka 1975, S. 50; Ottersbach 2013.
[12] Wie etwa für Burg Rheinstein überliefert ist; siehe Kitlitschka 1975, S. 50; Biehn 1970, S. 133; zu Rheinstein: Rathke 1979, S. 12-45; siehe auch andere Beispiele bei Ottomeyer 2011, S. 164.
[13] Baumgartner 1987; vgl. auch Ottomeyer 2011, S. 164.
[14] Kitlitschka 1975, S. 52.
[15] Ebenda.
[16] Ottomeyer 2011, S. 165.

Naturgemäß führte das Interesse an Geschichte und an ihren materiellen Zeugnissen auch zu wissenschaftlicher Untersuchung und sich entwickelnden Kenntnissen über Kunst und Architektur einzelner Epochen. Der Anspruch an die historisch korrekt ausgeführte Form, die stilistische Vollkommenheit, gewann bei der Erneuerung von Burgen zunehmend an Bedeutung. In den verschiedenen Bauphasen an der berühmten Deutschordensburg Marienburg lässt sich zum Beispiel von 1817 bis in die 1930er Jahre der methodische Wechsel feststellen. Nach den ersten Arbeiten an dem deutschen Nationaldenkmal, die von Theodor von Schön und Carl Friedrich Schinkel geleitet wurden, folgten mit Conrad Steinbrecht und später Bernhard Schmid Architekten, die ihre Arbeit auf eingehende wissenschaftliche Untersuchungen stützten und Resultate vorherigen Bauens zum Teil sogar zurückbauten.[17] Die Wiederherstellungen von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, so zum Beispiel bei Schloss Pierrefonds oder Carcassonne für Napoleon III., die jeweils von gründlichen Forschungen begleitet waren, gehören bis heute zu den eindrücklichsten Belegen dieser Entwicklung,[18] doch trotz aller ernsthaft betriebenen Studien von Burganlagen und ihrer Quellen wurden mit ihnen dennoch ideale Bilder der ausgewählten Epoche geschaffen.[19]

Der Eindruck, den Schloss Pierrefonds und die Wartburg auf König Ludwig II. von Bayern gemacht hatten, war so tief, dass er den Plan zu seinem später sogenannten Neuschwanstein fasste.[20] Seinem Vetter, dem Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, schrieb er im Juni 1868, er werde bei der Ausführung des Baus manche Motive der Wartburg verwerten[21] und hatte zu diesem Zweck auch bereits seinen Hofbaurat Eduard Riedel, den Hofsekretär Düfflipp und den Theatermaler Christian Jank „zur genauesten Besichtigung und Kenntnisnahme“ nach Thüringen gesandt.[22] Die Anleihen, die die Wartburg lieferte, sind unübersehbar.[23] Als eines der berühmtesten deutschen Beispiele des Burgenausbaus im 19. Jahrhundert ist Schloss Neuschwanstein gleichzeitig zum Inbegriff des Märchenschlosses und der Lebensferne geworden, die jegliche Öffentlichkeit ausschloss.

Für die Wartburg war der Entschluss, „dies wieder herzustellen“, bereits im Jahr 1838 gefallen.[24] Zwar hatte eine landesherrliche Verordnung aus dem Jahr 1756 festgelegt, die seit 1741 zum Territorium des späteren Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach gehörende

---

[17] Boockmann 1982; Woźniak 2004; Nerdinger 2010, S. 262-265, Kat.-Nr. 3.2 (Arnold Bartezky).
[18] Zu Pierrefonds: Grodecki 1979; zu Carcassone siehe Nerdinger 2010, S. 262-265, Kat.-Nr. 3.5 (Markus Eisen).
[19] Ebenda.
[20] Petzet 1970, S. 135; aus der zahlreichen Literatur zu Neuschwanstein siehe Hojer 2003; Erichsen 2011; Erichsen 2013.
[21] König Ludwig II. an Carl Alexander, 12.6.1868, in: Pöthe 1998, S. 306.
[22] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 22.5.1868, zitiert nach Gabelentz 1934, S. 253f.; siehe hierzu auch Jacobs 2013 b, S. 106-111.
[23] Petzet 1970, S. 136; Lieb 2005, S. 145-167.
[24] Carl Alexander 1907, S. 5; siehe für das Folgende auch bereits Jacobs 2013 a.

Burg sei als „Denkmahl des Alterthums“ zu erhalten und zu konservieren,[25] doch erlebte sie zwischen 1750 und 1800 eine Verfallsphase, bei der zahlreiche Bauten ausgelöscht wurden. Die Vogtei oder Hofstube an der Westseite der Burg wurde 1778 wegen Baufälligkeit abgerissen.[26] Schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Hauptturm der Burg so baufällig, dass man den oberen Bereich abtrug. Der Turmstumpf, eingebunden in einen ihn umgebenden, imposanten Fachwerkbau – das „gemalte Haus“ oder „Haus Friedrichs des Freidigen“ – blieb bestehen. Johann Wolfgang von Goethe hat dieses alte Gebäude noch gesehen und in einer Zeichnung festgehalten.[27] Endgültig niedergelegt wurde dieser Trakt zwischen 1792 und 1796 und an seiner Stelle ein recht schmuckloser Bau errichtet, den man als Neues Haus Carl Augusts bezeichnete.[28]

Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert mehrten sich zugleich die bildlichen und literarischen Darstellungen; das Interesse an der geschichtsträchtigen Burg war groß geworden.[29] Friedrich Schlegel besang 1802 das alte Ritterleben in seinem Gedicht „Bei der Wartburg“ und beschrieb im folgenden Jahr den Blick dahin: „Schöneres hab’ ich in Deutschland nichts gesehen“.[30] Novalis hatte im Jahr 1800 sein Romanfragment Heinrich von Ofterdingen geschrieben, 1807 war die Burg Schauplatz von Werners Drama „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“. Die Ansichten von Friedrich Heerwart, Carl Wolf von Todenwarth, Georg Melchior Kraus und Carl Horny zeigen die Burg romantisch eingebettet in der Landschaft. Der 1792 erschienene erste Wartburgführer, Carl Salomo Thons „Die Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit“, erfuhr bis 1826 drei weitere Auflagen.[31] Mit Blick auf das Reformationsjubiläum 1817 war die Lutherstube in der Vogtei saniert und erstmals zum reinen Erinnerungsort umgewandelt worden.[32] Im gleichen Jahr gestattete Großherzog Carl August den Burschenschaften anlässlich des vierten Jahrestags der Völkerschlacht bei Leipzig und des 300. Reformationstags, ihr Fest auf der Wartburg zu begehen.[33] Somit wurde diese zu dem Ort, an dem sich bürgerliches Streben für ein vereinigtes deutsches Reich erstmals manifestierte, auch wenn das Ereignis in der hauseigenen Geschichtsschau des 19. Jahrhunderts keine Rolle spielen sollte.[34]

---

[25] Herzog Ernst August Constantin an die Eisenacher Rentkammer, ThHStAW, Eisenacher Bausachen Nr. 1181, Bl. 20.
[26] Thon 1826, S. 196 und den Grundriss der Wartburg, nach S. 208; vgl. auch Abb. 1*.
[27] Johann Wolfgang von Goethe, Wartburg von Nordosten, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmusem, IN 1929 B - C. I, 183; abgebildet bei Schuchardt 1999, S. 33.
[28] Thon 1826, S. 19f.
[29] Siehe für das Folgende Albrecht 1986, S. 95-123; Münkler 2009, S. 306; vgl. auch Schuchardt 1999, S. 9.
[30] Zitiert nach Albrecht 1986, S. 100.
[31] Thon 1792; Thon 1795; Thon 1815; Thon 1826.
[32] Steffens 2002 a; Steffens 2008, S. 161-233.
[33] Steiger 1991; Krauß 1998.
[34] François 2001, S. 161; Berger 2004 b, S. 407; Münkler 2009, S. 324.

Die nach der Auflösung des Weimarer Zeughauses 1801 auf die Wartburg gebrachte Rüstsammlung stellte man 1825 im Palas der Wartburg auf. Im Landgrafenzimmer und im heutigen Sängersaal, damals als erster und zweiter Waffensaal bezeichnet, ist sie „fremden und einheimischen Personen mit aller Bereitwilligkeit gezeigt“ worden.[35]

Die historische Bedeutung der Wartburg wurde von der Öffentlichkeit wahrgenommen und in Kunst und Literatur längst aufgegriffen. Als Aufenthaltsort Martin Luthers war die Burg seit langer Zeit eine viel besuchte Pilgerstätte. Ihre mittelalterliche Geschichte – die Zeit der Landgrafen von Thüringen, der Musenhof Hermanns I., das Wirken der heiligen Elisabeth – das alles wies nicht nur weit über Thüringens Grenzen hinaus, sondern repräsentierte für das traditionsbewusste Fürstenhaus Sachsen-Weimar-Eisenach die ureigene Geschichte. Es war daher naheliegend, der zwar vernachlässigten, mit dem romanischen Palas aber um so bedeutenderen Architektur, den Glanz alter Zeit zurückzugeben. Als der 20-jährige Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach 1841 seine ersten Überlegungen zur Burg seiner Ahnen niederschrieb, erklärte er sie, gestaltet durch ihre „Restauration“, zu einem Museum für die Geschichte seines Hauses, seines Landes, „ja von ganz Deutschland“[36] und stellte damit die Rangfolge sogleich klar. Die „politisch-ideologische“ Entscheidung war damals also schon zu einem Teil getroffen, doch dauerte es noch einige Jahre, bis dann auch die „architektonisch-ästhetische“ Lösung gefunden war.[37]

Zunächst war der Maler Carl Alexander Simon mit seiner Vision vom Denkmal der Dichter und Denker der Vergangenheit und Gegenwart sowie einem Grabmal der Gründer aufgetreten.[38] Nach ihm legte der Eisenacher Baurat Johann Wilhelm Sältzer seine ganz und gar auf Luther bezogenen Ideen einer protestantischen Burg mit Lutherturm vor.[39] 1846 entwarf der von König Friedrich Wilhelm IV. empfohlene Konservator der preußischen Altertümer Ferdinand von Quast ein Bild der Wartburg, das den Geist der Entwürfe Schinkels und der eben wiederhergestellten preußischen Rheinburgen atmete.[40] Schließlich war es der Gießener Architekt und Universitätsprofessor Hugo von Ritgen, der dagegen antrat und eine deutsche Burg „in ihrem Ernst“ und „in voller Treue“ auf der Grundlage intensiver Forschungen wiederherzustellen versprach, der Minnesang und lutherischen Glaubenskampf als bedeutende

[35] Storch 1837, S. 279.
[36] Carl Alexander: Bezügliches auf die Wartburg, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 86r-88v, hier Bl. 86r.
[37] François 2001, S. 160.
[38] Jacobs 2004; Jacobs 2005 a; Klein 2010.
[39] Badstübner 2004 a.
[40] Buch 1990; Findeisen 1994; Findeisen 1995; Badstübner 1996; Jacobs 2010.

Epochen markierte, und ein Gesamtkunstkunstwerk aus Architektur, Malerei und Skulptur wie auch ein vaterländisches Museum schaffen wollte.[41]

Zur Grundsteinlegung des Bergfrieds im Dezember 1853 wurden in der Urkunde die wichtigsten Prämissen des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach für die Wartburgwiederherstellung nun klar umrissen. Weil von der Wartburg „geistige Anregungen und Wirksamkeiten ausgegangen" seien, die „das Seelenleben des ganzen Vaterlandes, ja der ganzen Menschheit berührten und förderten", fasste Carl Alexander den Plan, „diese Burg, welche einst durch ihre Pracht die Bewunderung der ganzen Welt auf sich gezogen" habe, „in ihrem alten Glanze, jedoch so wiederherzustellen, daß sie von den verschiedenen Zeiten, die sie merkwürdig gemacht, gleichmäßig Zeugnis gebe. In ihrer Neugestaltung sollte sie das Bild all dieser Epochen widerspiegeln und doch einen einigen, harmonischen Eindruck gewähren, sollte den äußeren Wandlungen und den geistigen Größen und Dichtungen Rechnung tragen, die in ihr gewaltet, sich in ihr bethätigt hatten." Zusammengefasst waren es vier Gesichtspunkte, von denen die „Restauration" zeugen sollte: „1. die historische und politisch-faktische Bedeutung der Wartburg, 2. ihre Bedeutung für die Entfaltung des Geistes und namentlich der Poesie, 3. ihre Bedeutung für die Reformation und 4. ihre katholisch-religiöse Bedeutung."[42] Im gleichen Jahr hatte Carl Alexander die Wartburg und das Eisenacher Predigerkloster bereits als Sitz des Germanischen Nationalmuseums angeboten,[43] was die politischen und nationalen Intentionen der Wiederherstellung umso deutlicher bewies.

Auch die Vorgehensweise hatte Carl Alexander tief verinnerlicht, und sie war 1853 längst in der Ausführung begriffen: Als ein Bild der bedeutendsten Epochen ihrer Geschichte wurde die Burg unter der Leitung Hugo von Ritgens „im alten Glanze" ganzheitlich und harmonisch neugestaltet. Moritz von Schwind war 1853 beauftragt worden, im Palas die große Zeit der Poesie und des Minnesangs durch das Gemälde vom Sängerwettstreit zu vergegenwärtigen, die Landgrafen durch ihre Sagen im Landgrafenzimmer wieder lebendig werden zu lassen und „die katholisch-religiöse Bedeutung" in Gestalt der heiligen Elisabeth und ihrer Lebensgeschichte vorzuführen. Unter der neuen trapezförmigen Decke des Fest- und Ahnensaals im obersten Geschoss wurden gerade die ersten Skulpturen angebracht, und zeitgleich mit dem Bergfried, der bald als weithin sichtbares Symbol einer mittelalterlichen Burg ins Land ragte, war mit dem Bau der Neuen Kemenate, des privaten Refugiums der großherzoglichen Familie, begonnen worden. Der Palas und die großherzogliche Wohnung wurden im Geiste des Mittelalters ausgestaltet und die Privaträume der großherzoglichen Familie zudem mit hochkarätigen

[41] Krauss 1989; siehe auch Jacobs 2013 a.
[42] Urkunde zur Grundsteinlegung, 10.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, Bl. 175r-176v; abgedruckt auch in Carl Alexander 1924, S. 3f.
[43] Großmann 1997.

Kunstwerken ausgestattet, um dort ein wohnliches, stilistisch geschlossenes und hochwertiges Ambiente zu schaffen.

Das Luthergedenken hatte Carl Alexander ebenfalls schon in den 1850er Jahren ins Auge gefasst. Neben der Lutherstube als dem traditionellen Memorialort für den Reformator sollte zuerst ein Luthersaal mit Historienbildern, später die Einrichtung dreier Reformationszimmer in der Vogtei die Bedeutung der Wartburg für die Reformation demonstrieren. Nach der Vollendung im Jahr 1882 war die Lutherstube schließlich umgeben von den Räumen des Reformationsdenkmals, das die gesamte obere Etage der Vogtei einnahm.[44] An der Südfassade der Vogtei bestimmte seit 1872 der Nürnberger Erker die Ansicht des ersten Burghofs; das sogenannte Pirckheimerstübchen und die Lutherbibliothek befanden sich in der oberen Vogteistube. Die drei Reformationszimmer waren mit Gemälden von Professoren der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar ausgestattet und von Hugo von Ritgen mit passenden Interieurs umgeben worden.[45] Dass der Großherzog die neu gestalteten Räume der Öffentlichkeit niemals zugänglich machte, ließ den Umfang des im 19. Jahrhundert entstandenen Denkmals der Reformation allerdings weitgehend unbemerkt bleiben.

Kurz vor der 800-Jahr-Feier der Wartburg wurden 1867 die Torhalle zwischen dem ersten und zweiten Burghof sowie die Dirnitz als Wohngebäude und neues Domizil für die Rüstsammlung vollendet, und man beging das große Jubiläum, das Carl Alexander sichtlich ergriffen als „Nationalfest“ bezeichnete.[46] 1877 war der Umbau des alten Brauhauses zum Gadem vollendet. Seitdem eine Wasserleitung die Burg versorgte, wurde 1888 mit dem Bau des Ritterbades das letzte Bauwerk der umfassenden Erneuerung und Ergänzung der Wartburg begonnen.[47]

1999 ist die Wartburg als erste deutsche Burg in die Welterbeliste der UNESCO aufgenommen worden: Als ein „hervorragendes Denkmal der feudalen Epoche in Mitteleuropa“, sei sie in vieler Hinsicht „die ideale Burg“. Während „originale Bereiche aus der Epoche des Mittelalters bewahrt wurden, verdankt sie Silhouette und Äußeres im Wesentlichen der Wiederherstellung im 19. Jahrhundert, wodurch die Höhepunkte ihrer militärischen und lehensherrschaftlichen Macht in glänzender Weise demonstriert wurden.“[48]

---

[44] Steffens 2008.
[45] Zu den Gemälden der Weimarer Malerschule: Holsing 2004; Jacobs 2012 b.
[46] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 488.
[47] Lieb 2001.
[48] Begründung des Welterbkomitees der UNESCO, zitiert nach Schuchardt, Günter: Begrüßungsworte anlässlich der Überreichung der Urkunde zur Aufnahme der Wartburg in die UNESCO-Welterbeliste am 15. September 2000, in: Wartburg-Jahrbuch 2000. 9 (2002), S. 225; vgl. auch http://whc.unesco.org/en/list/897 (Aufruf am 11.1.2013); siehe auch Jacobs 2013 a.

Im europäischen Kontext steht sie damit in einer Reihe mit der Festung Carcassonne in Frankreich und der Marienburg in Polen.[49]

Überblick über die relevante Literatur

Die Wartburg in ihrem Facettenreichtum als historisches Bauwerk, Ort bedeutender historischer Ereignisse und Nationaldenkmal wurde in literarischen Werken und wissenschaftlichen Studien unter den verschiedensten Aspekten bearbeitet und reflektiert. Auch ihre Erneuerung im 19. Jahrhundert ist – nachdem das lange gültige Negativurteil über den Historismus einem sachlichen Umgang und einer objektiven Bewertung seiner Leistungen wich – Gegenstand einer Fülle von Untersuchungen gewesen.

Bereits unmittelbar nach Abschluss des Jahrzehnte währenden Wiederherstellungsprozesses erfolgte seine detailreiche Dokumentation in dem von Max Baumgärtel 1907 herausgegebenen Wartburgwerk.[50] Der Band entstand in engster Relation zum Bauherrn Carl Alexander, der das Vorwort beisteuerte, worin er rückblickend seine persönlichen Intentionen und Erinnerungen niederlegte.[51] Die Autoren des Kapitels zur Restaurierung und Erneuerung, Max Baumgärtel und Otto von Ritgen, verfochten ausdrücklich das Konzept der dabei gewahrten historischen Treue. Sie stellten vor allem den wissenschaftlichen Ansatz heraus, mit dem Hugo von Ritgen den Bau auf ein seinerzeit ganz neues, scheinbar sicheres Fundament gestellt hatte.[52] Die Projekte von Ritgens Vorgängern Carl Alexander Simon, Alexander Ferdinand von Quast und Johann Wilhelm Sältzer mussten unter diesem Blickwinkel als untaugliche und daher zum Scheitern verurteilte Versuche erscheinen.[53] Die genannte Betrachtung liefert die bislang umfassendste Wiedergabe von Archivalien und Entwürfen der Wiederherstellungszeit, weshalb sie für die nachfolgenden Autoren noch immer eine ergiebige Quelle darstellt.

Georg Voss beurteilte 1917 in seinem der Wartburg gewidmeten Teilband der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens die Leistungen des 19. Jahrhunderts bereits weitaus distanzierter.[54] Von intensiven Quellenstudien zeugt der von dem Kunsthistoriker und damaligen Burghauptmann Hans von der Gabelentz 1931 in erster Auflage erschienene Band „Die Wartburg. Ein Wegweiser durch ihre Geschichte und Bauten“ und liefert wertvolle Informationen.[55]

---

[49] Beide wurden 1997 in die Welterbeliste aufgenommen, siehe Nerdinger 2010, S. 262-265, Kat.-Nr. 3.5 (Markus Eisen); Dolff-Bonekämper 2004, S. 22.
[50] Baumgärtel 1907; generell zum Wartburg-Werk siehe Wartburg-Jahrbuch 2008. 17 (2010); siehe auch Großmann 2010, S. 328f.; Kat.-Nr. 8.II (G. Ulrich Großmann).
[51] Carl Alexander 1907.
[52] Baumgärtel/Ritgen 1907; siehe zum Folgenden auch Jacobs 2010.
[53] Baumgärtel 1907 a.
[54] Voss 1917.
[55] Gabelentz 1931.

Die vorherrschend negative Sicht auf den Historismus, die unter Berufung auf die gewachsenen Erkenntnisse der Kunstgeschichte „und der ihr verpflichteten Denkmalpflege“[56] zwischen 1952 und 1960 auf der Wartburg mit dem radikalen Rückbau weiter Teile der im 19. Jahrhundert entstandenen Bauten und Ausstattungen einherging,[57] verhinderte jegliche objektive Annäherung, wie Sigfried Asches Wartburgbuch von 1962 eindrücklich beweist[58] und hatte unwiderrufliche bauliche Folgen.

Der erste Band der „Studien zur Kunst der 19. Jahrhunderts“ von 1965 markiert gleichermaßen den Wandel in der Bewertung des Historismus, wie er auch die Schwierigkeit einer objektiven Einordnung des Stils offenlegt, die in der kontroversen Diskussion der Tagung im Jahr 1963 in München und auf Schloss Anif besonders deutlich zutage tritt.[59] Ein grundlegendes Ergebnis dieser Neubewertung, vor allem im Hinblick auf den Burg- und Schlossbau, ist der 1975 ebenfalls in der Reihe der „Studien zur Kunst der 19. Jahrhunderts“ erschienene Band „Historismus und Schlossbau“,[60] in dem Renate Wagner-Rieger und Walter Krause in den einleitenden Kapiteln einen fundierten Überblick über die Forschungslage boten.[61] Neben dem Ringen um adäquate Definition und Ansätze einer Periodisierung der Epoche in Früh-, Hoch- und Spätphase[62] betonte Walter Krause die schöpferische Leistung des Historismus.[63] Klaus Döhmer legte 1976 eine Untersuchung der zeitgenössischen literarischen Quellen zur Genese und Typologie historistischer Stilauseinandersetzungen vor.[64] Michael Brix und Monika Steinhauser veröffentlichten 1978 einen umfassenden Beitrag zur historistischen Architekturdiskussion.[65]

Blickt man in dieser Zeit auf Untersuchungen zur Wartburg, so findet sich Ludger Kerrsens Studie „Das Interesse im Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal“, der hinsichtlich ihrer Wiederherstellung resümierte: „Der Versuch […] das Mittelalter und seine religiös-sittliche Ordnung erneut zum Leben zu erwecken, muß als gescheitert betrachtet werden.“[66] Die nationalpädagogische Illustration zum Ruhme der fürstlichen Familie sei lebensfern und „echte geschichtsmäßige Tradtionen“ verflüchtigten sich in ein pseudomittelalterliches Traumreich.

---

[56] Asche 1962, S. 96.
[57] Siehe hierzu Schuchardt 2002 a.
[58] Asche 1962.
[59] Historismus 1965.
[60] Wagner-Rieger/Krause 1975.
[61] Wagner-Rieger 1975; Krause 1975; siehe auch die Beiträge von Kitlitschka 1975 und Bringmann 1975.
[62] Wagner-Rieger 1975; siehe auch schon Biehn 1970, der zwischen sentimentalischer, eleganter und pathetischer Romantik unterschied.
[63] Krause 1975, S. 20.
[64] Döhmer 1976.
[65] Brix/Steinhauser 1978.
[66] Kerssen 1975, S. 70f.

Die historistische Ausstattung verurteilte er als eine sentimentale Märchenwelt, sodass Carl Alexander für ihn in einer Reihe mit König Ludwig II. von Bayern zu stehen kam.[67]

Demgegenüber zollte die vor dem Lutherjubiläum 1983 durchgeführte Restaurierung der Innenräume des Palas der überlieferten Substanz des 19. Jahrhunderts Respekt als Zeugnis eines bedeutenden Stadiums in der „Geschichte der Denkmalpflege"[68], was sich auch in den entsprechenden Aufsätzen von Roland Möller und Hans Schoder äußert.[69]

1989 lieferte Wilfriede Fiedler in ihrer unveröffentlicht gebliebenen Dissertation einen wertvollen Beitrag zur umfassenden Betrachtung der Wiederherstellungsphase;[70] im gleichen Jahr würdigte Jutta Krauss den 100. Todestag Hugo von Ritgens, und 1990 erschien der von ihr verfasste erste Band der kleinen Schriftenreihe der Wartburg mit dem Titel „Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert".[71]

Günter Schuchardt hat sich der Erneuerung der Wartburg wiederholt gewidmet[72] und nahm auch eine Einordnung der Burg auf der Grundlage von Nipperdeys Aufsatz „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert" vor.[73] Im Kontext der deutschen Erinnerungsorte hat Etienne François die Wartburg behandelt und Herfried Münkler nahm sie in seinen Band „Die Deutschen und ihre Mythen" auf.[74]

Ernst Badstübner, der schon 1985 in dem von Karl-Heinz Klingenburg herausgegebenen Aufsatzband „Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert",[75] die Baukunst des Historismus innerhalb der Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis in den Blick genommen hat,[76] integrierte vor allem diese Aspekte in seine zahlreichen Arbeiten zur Wartburg.[77] Die Wartburg im Forschungsfeld der Geschichte der Denkmalpflege wurde auch im Begleitband der Ausstellung „ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland" behandelt.[78]

Innerhalb der zahlreich veröffentlichten Einzeluntersuchungen erhielten besonders die bis dahin zu kurz behandelten Wiederherstellungsprojekte der Wartburg von Carl Alexander Simon,[79] Johann Wilhelm Sältzer,[80] Ferdinand von Quast[81] und Wilhelm Ludwig von Eschwege[82]

---

[67] Ebenda.
[68] Schoder 1984, S. XIX.
[69] Schoder 1984; Möller 1984.
[70] Fiedler 1989.
[71] Krauss 1989; Krauss 1990.
[72] Schuchardt 1997; Schuchardt 2004 b; vgl. Nipperdey 1968.
[73] Schuchardt 1992; Schuchardt 1998 a; Schuchardt 1998 b; Schuchardt 2002 a.
[74] François 2001; Münkler 2009.
[75] Klingenburg 1984.
[76] Badstübner 1984.
[77] Badstübner 1994 a; Badstübner 1994 b; Badstübner 2001 a; Badstübner 2003; Badstübner 2004 b; Badstübner 2006
[78] Winghardt 2005.
[79] Krauss 2004; Jacobs 2004; Jacobs 2005 a; Klein 2010.

mittlerweile die verdiente Aufmerksamkeit. Ausstellungsprojekte und die in ihrem Kontext entstandenen Publikationen der Wartburg-Stiftung, wie zum 100. Todestag Carl Alexanders im Jahre 2001, zu Bernhard von Arnswald[83] im Jahr 2002 und zu Carl Alexander Simon[84] 2005, leisteten darüber hinaus einen Beitrag zur vollständigen Bearbeitung dieses Teils der Wartburggeschichte.

Stefan Schweizer hat 2004 eine Studie vorgelegt, die sich dem Sängerkriegsfresko von Moritz von Schwind, der Überlieferung und den verschiedenen Deutungsmustern des Sängerkriegs widmete. In seinem ebenfalls 2004 erschienenen Aufsatz „Der Großherzog im Historienbild" untersuchte er die Vergegenwärtigung des Mittelalters als Ausdruck fürstlicher Legitimationsstrategie auf der Wartburg.[85] Anhand der Ausmalung der Elisabeth-Galerie ging er 2007 in einem weiteren Beitrag der Problematik des protestantischen Auftraggebers Carl Alexander und des katholischen Malers Moritz von Schwind nach.[86]

In den letzten Jahren ist vor allem auch die Bauforschung zu wichtigen Ergebnissen gelangt: Elmar Altwasser bewertete die Fassaden des Palas und unternahm im Band „Der romanische Palas. Bauforschung an einer Welterbestätte" den Versuch einer zusammenfassenden Bewertung und Neudatierung der Bauphasen des Palas.[87]

2001 untersuchte Stefanie Lieb das Ritterbad auf der Wartburg und legte 2005 eine umfassende Studie zum Rezeptionsprozess von Einzelformen in restaurierter romanischer und neuromanischer Architektur vor, in der sie diesen Vorgang für die Wartburg und ihre Rezeption in nachfolgenden Bauwerken in den Blick nahm.[88]

Das „Denkmal der Reformation" ist in den letzten Jahren Gegenstand einiger maßgeblicher Untersuchungen gewesen, in denen Anspruch und Umsetzung des Luthergedenkens auf der Wartburg im Hinblick auf den zentralen Ort – die Lutherstube – ebenso in den Blick genommen wurden wie die Ausstattung der gesamten Vorburg im Geiste der Reformationszeit. Martin Steffens beschäftigte sich bereits 2002 mit der Lutherstube,[89] und in seiner 2008 veröffentlichten Dissertation legte er im Abschnitt „Die Wartburg als Luthergedenkstätte" dann die grundlegende Studie zur Thematik vor.[90] Innerhalb der

---

[80] Badstübner 2004 a.
[81] Buch 1990; Findeisen 1994; Findeisen 1995; Badstübner 1996; Badstübner 2008; Jacobs 2011; siehe auch die Tagungsbände zu Quast: Haspel/Laible/Nägelke 2008; Karg 2008.
[82] Steffens 2004 a; Schuchardt 2004 a; Jacobs 2007 a.
[83] Krauss 2001; Schuchardt 2002 b.
[84] Krauss 2005 a.
[85] Schweizer 2004 a; Schweizer 2004 b.
[86] Schweizer 2007.
[87] Altwasser 1994; Altwasser 1995; Altwasser 2001.
[88] Lieb 2001; Lieb 2005; Lieb 2007.
[89] Steffens 2002.
[90] Steffens 2008.

protestantischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts nimmt der Zyklus zur Biografie Martin Luthers, den mit Ferdinand Pauwels, Paul Thumann, Alexandre Struys und Willem Linnig d. J. vier Professoren der Weimarer Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule für die Ausstattung der drei Reformationszimmer geschaffen haben, einen herausragenden Platz ein. Henrike Holsing hat innerhalb ihrer 2004 erschienenen Dissertation „Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts" die einzelnen Gemälde untersucht.[91] Die Sonderausstellung „Luthers Bilderbiografie. Die einstigen Reformationszimmer der Wartburg", die die 18 Historiengemälde in ihrer Gesamtheit erstmals der Öffentlichkeit präsentierte, wurde schließlich 2012 von einem Band begleitet, der auf der Grundlage dieser Arbeiten und weiterer neuer Erkenntnisse die unterschiedlichen Aspekte des Denkmals der Reformation auf der Wartburg noch einmal umfassend beleuchtete.[92]

Die Burgenforschung steht bis heute vor der Schwierigkeit einer objektiven Bewertung der Erforschung der Burgen und des Burgenbaus im 19. Jahrhundert. Aufsätze und sogar Handbücher über Burgen kennzeichnen die umfangreichen Bemühungen der ersten Burgenforscher lediglich als „Irrlehren" und als Ergebnis „einer zügellosen Mittelaltereuphorie und verfälschten Mittelalterrezeption".[93] Derartige Aussagen werden allerdings durch zahlreiche fundierte Untersuchungen widerlegt, die das 19. Jahrhundert als Entstehungszeit der Burgenforschung anerkennen und die Leistungen der Forscher und Architekten als Begründer dieser fachübergreifenden Disziplin würdigen.[94] Ausgehend auch von der Periodisierung von Renate Wagner-Rieger hat Elisabeth Crettaz-Stürzel, die sich vor allem der Burgenrenaissance um 1900 widmet, eine Einteilung in drei sich gegenseitig durchdringende Phasen vorgenommen.[95] Besonders die Tagungen und Symposien der Vereinigungen, die sich der Erforschung von Burgen und Schlössern verpflichtet haben, lieferten in den letzten Jahren wertvolle Beiträge zur Burgenrenaissance des 19. Jahrhunderts, in denen jeweils auch die Erneuerung der Wartburg thematisiert wurde.[96] Zuletzt sei in diesem Zusammenhang auf die umfassenden Ausstellungsprojekte des Deutschen Historischen Museums in Berlin und des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg unter dem Thema „Die Burg" und „Mythos Burg" verwiesen.[97]

---

[91] Holsing 2004.
[92] Krauss 2012.
[93] Zeune 1999, S. 29; siehe auch Zeune 1997; siehe hierzu Leistikow 2007, S. 147f., Anm. 1.
[94] Leistikow 1994; Leistikow 2007; Großmann 2003; siehe jüngst auch Großmann/Ottomeyer 2010 a, S. 11-14; Klein 2010; Crettaz-Stürzel 2010.
[95] Siehe Crettaz-Stürzel 2013, S. 115.
[96] So etwa die Tagung zum Thema Burgenrestaurierung zwischen Romantik und Moderne der Deutschen Burgenvereinigung 1999; das Symposium Burgenrenaissance im Historismus der Wartburg-Gesellschaft 2002; die Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten veranstaltete Tagungen zur Burgenromantik und Theaterwelt im Jahr 2002 und zu Burgen im Historismus im Jahr 2012 mit den jeweiligen Tagungsbänden.
[97] Siehe hier Grossmann 2010, S. 346-353, Kat.-Nr. 8.38 bis 8.47.

Der Person und Regierungszeit Carl Alexanders von Sachsen-Weimar-Eisenach widmete sich die Forschung in den letzten Jahren vermehrt. Unter den erschienenen Biografien des Großherzogs ist besonders die von Angelika Pöthe zu nennen.[98] Anlässlich des 100. Todestages veranstaltete die Stiftung Weimarer Klassik eine Tagung unter dem Titel „Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker", deren Ergebnisse 2004 publiziert wurden.[99] 2010 war es erneut die Klassik Stiftung, die unter dem Titel „Das Zeitalter der Enkel" 20 Beiträge zur „Kultur und Klassikrezeption unter Carl Alexander" in einem Band versammelte.[100] Das Ergebnis all dieser Veröffentlichungen stellt im Wesentlichen eine Neubewertung und kritische Würdigung der Leistungen von Weimars „Silbernen Zeitalter" und dessen Protagonisten dar. Zu nennen sind an dieser Stelle auch die in den letzten Jahren publizierten Briefwechsel des Großherzogs mit Hans Christian Andersen, Fanny Lewald und Walther Wolfgang von Goethe, die einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der Persönlichkeit Carl Alexanders leisten.[101]

Anlage, Frage- und Zielstellung der Arbeit

Bei der Bearbeitung eines Themas wie der umfassenden Erneuerung der Wartburg im 19. Jahrhundert wird eine Fülle von Fragestellungen verschiedenster, ineinandergreifender Fachgebiete unmittelbar berührt. Neben der Einordnung der politischen und dynastischen Bedeutung der Wiederherstellung der Burg und ihrer Rolle als Nationaldenkmal kann man die Umgestaltung der Wartburg als herausragendes Beispiel der Kunst und Architektur des Historismus ebenso bewerten, wie man ihre Position innerhalb der Burgenrenaissance und Burgenrestaurierung oder der sich entwickelnden Denkmalpflege in dieser Zeit beurteilen kann. Während die Inhalte und Ergebnisse der damals angestrengten Untersuchungen und wissenschaftlichen Studien einen Beitrag zur Geschichte, der Kunstgeschichte und der Burgenforschung leisten, beschäftigen die durchgeführten Ausgrabungen und Bauuntersuchungen sowie die Um- und Neubauten innerhalb der Burg die heutige Bauforschung und liefern ihr mit den damals erstellten Bauaufnahmen zugleich wichtige Arbeitsgrundlagen.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht das Werk des ausführenden Architekten Hugo von Ritgen, der mit der Erneuerung und Ausstattung der vorhandenen Bauwerke und dem Neubau mehrerer Gebäude ein „treues Bild aus früher Zeit"[102] schaffen wollte und das Aussehen und die Nutzung der Burg in mehr als vierzigjähriger Tätigkeit nachhaltig prägte. Dabei wird die

[98] Pöthe 1998; siehe auch Lucke 1999.
[99] Ehrlich/Ulbricht 2004.
[100] Seemann/Valk 2010.
[101] Möller-Christensen 1998; Lewald/Carl Alexander 2000; Baerlocher/Rudnik 2010.
[102] Ritgen 1860, S. 50.

Untersuchung auch etliche Fragen und Deutungsansätze der unterschiedlichen Fachgebiete aufgreifen und einordnen müssen.

Die unmittelbare Grundlage und einen zentralen Bestandteil dieser Arbeit bilden zunächst die über 1100 Bau- und Entwurfszeichnungen des 19. Jahrhunderts, die in der Kunstsammlung der Wartburg aufbewahrt werden. Die Auswertung dieses bislang weitgehend unbearbeiteten Bestands bietet erstmals einen Überblick über den komplexen Umfang der Wartburg-Rekonstruktion und ihrer Ausgestaltung und ermöglicht es, Planungsphasen und Entwicklungen detailliert nachzuvollziehen und korrespondierend mit schriftlichen Quellen und dem überkommenen Original zu belegen.

Im Vordergrund steht die Bearbeitung der zahlreichen Entwürfe Hugo von Ritgens zur gesamten Burganlage, zu den Einzelbauten und zur Innenausstattung. Die Zeichnungen von Johann Wilhelm Sältzer und Ferdinand von Quast werden ebenfalls einer genaueren Betrachtung unterzogen, um sie den Arbeiten Ritgens gegenüberstellen zu können. Neben einigen wenigen aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Blättern liefern zahlreiche Aufnahmen der Wartburg aus der Zeit unmittelbar vor der umfassenden Erneuerung nicht nur wertvolle Informationen über den Zustand der Wartburg, sie wurden auch von Hugo von Ritgen abgezeichnet und in seine Entwurfsarbeit einbezogen. Carl Dittmar, der ab 1851 unter Ritgens Leitung zuständige Bauleiter, hat darüber hinaus zahlreiche Detail- und Ausführungszeichnungen gefertigt, die durch die Entwürfe und Bauaufnahmen seines Sohns und Amtsnachfolgers Hugo Dittmar komplettiert werden. Sie stellen den chronologischen Abschluss des im zweiten Band dieser Arbeit zusammengestellten Katalogs der Bau- und Entwurfszeichnungen dar.

In diesem Katalog sind die Zeichnungen zunächst gesichtet, in den Details ihrer Technik, Bezeichnung und Signatur zum Teil erstmals aufgenommen und den einzelnen Bauaufgaben zugeordnet worden. Eine entsprechende Datierung und daraus folgende Einordnung in die einzelnen Planungs- und Ausführungsphasen gelang, wo sie an Hand der Zeichnungen nicht möglich war, vielfach durch die Auswertung der schriftlichen Quellen. Sie bilden den zweiten zentralen Bestandteil dieser Untersuchung.

In den einzelnen Kapiteln werden die schriftlichen Quellen mit den entsprechenden Zeichnungen verschränkt, um so die Entwurfsprozesse und ihre Intentionen in allen Einzelheiten nachvollziehen zu können. Hier sind zunächst die im Archiv der Wartburg-Stiftung befindlichen zahlreichen Niederschriften des Architekten zu seinen Entwürfen zu nennen, wie auch seine Briefe an den Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald, von dem ebenfalls umfangreiche Akten und Tagebuchaufzeichnungen überliefert sind. Besonders die an Carl Alexander gerichteten, oft sehr ausführlichen Schreiben Ritgens, größtenteils im Thüringischen

Hauptstaatsarchiv verwahrt, erhellen den Entwurfsprozess der konkreten Bau- und Wiederherstellungsaufgaben, denn hierin erläuterte Ritgen seine Forschungen und begründete detailliert jede Idee seiner Planungen. Ausgesprochen ertragreich sind in diesem Zusammenhang auch die Briefe von Carl Alexander an Hugo von Ritgen, die sich zudem als ergiebige Quelle für die Beurteilung des Beitrags des Bauherrn an der Wiederherstellung erweisen und einen guten Einblick in das persönliche Verhältnis zwischen Fürst und Architekt vermitteln. Das Konvolut dieser 145 datierten und meist eigenhändigen Schreiben, die Carl Alexander zwischen 1848 und 1889 verfasste, wird im Nachlass Hugo von Ritgens verwahrt, auf den in der Literatur bereits mehrfach zurückgegriffen worden ist.[103] So haben Max Baumgärtel und Otto von Ritgen, der Sohn des Architekten, für ihre Arbeit am Wartburgwerk das zur Verfügung stehende Material ausgewertet.[104] 1980 konnte Gerhard Seib die im Nachlass erhaltenen Entwürfe und Niederschriften für das von ihm erstellte Werkverzeichnis Hugo von Ritgens heranziehen.[105]

Auch für die vorliegende Untersuchung gelang der Zugang zum damals noch in Privatbesitz befindlichen Ritgen-Nachlass, der insgesamt etwa 1200 Zeichnungen, Manuskripte, Briefe, Fotografien und Drucke umfasst. Diese erhebliche Materialfülle nötigte zur gezielten Auswahl, die sich zunächst auf die Briefe der Bauleiter Carl und Hugo Dittmar, des Kommandanten Bernhard von Arnswald und die Korrespondenz Ritgens mit Moritz von Schwind erstreckte und auch die oben angesprochenen Briefe Carl Alexanders an Hugo von Ritgen einbezog. Vor allem aber wurden Ritgens umfangreiche Niederschriften zu seinen wissenschaftlichen Forschungen ausgewählt. Besonders diese Materialsammlungen, Exzerpte aus der Literatur und von Ritgen verfasste, meist nicht publizierte Aufsätze und vorbereitende Studien vermitteln einen Einblick in seine Forschungsarbeit, wie er bisher nicht wahrgenommen wurde.

Nachdem die Wartburg-Stiftung Ende 2012 den Nachlass von Hugo von Ritgen erwerben konnte, ist der mit rund 150 Zeichnungen kleinere Teil bereits bearbeitet. Die Bauaufnahmen und Entwurfszeichnungen für die Wartburg und andere Bauvorhaben sind in den Katalogteil dieser Arbeit eingeflossen. Die Bearbeitung sämtlicher anderer Handschriften, Briefwechsel und Drucke hat sich hingegen als längerfristige Aufgabe erwiesen.[106]

---

[103] So wurden 1924 bereits 70 Briefe Carl Alexanders an Hugo von Ritgen ohne Angabe ihrer Herkunft veröffentlicht; Carl Alexander 1924, S. 5-50.
[104] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 708, Anm. zu S. 290.
[105] Seib 1980 b, S. 47-56.
[106] Der gesamte, durchweg unpaginierte Bestand wird derzeit im Archiv der Wartburg-Stiftung chronologisch und inhaltlich sortiert und untersucht, was erklärt, warum sämtliche Quellen aus dem Nachlass zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht mit vollständigen Archiv-Signaturen oder Paginierungen versehen sind und nachgewiesen werden können.

Das Werk Hugo von Ritgens ist, wie Ernst Badstübner bereits festgestellt hat, nur noch bedingt als eine Leistung der Romantik zu bewerten, sondern vielmehr Ausdruck des sich etablierenden Historismus, „der sukzessive zu einer sich immer verstärkenden Verwissenschaftlichung der Rezeption von Geschichte führte.“[107] Die Kunst des historistischen Architekten bestand darin, so formulierte es Stefanie Lieb, „die romanischen Formen formal und inhaltlich zu ‚begreifen', um sie dann gestalterisch und technisch für das jeweilige Bauwerk passend einsetzen zu können und somit eine neue neuromanische Einheit zu schaffen.“[108] Hugo von Ritgens Anspruch, so Lieb weiter, hat bei den Innenausstattungen allerdings nicht vordergründig in der Orientierung auf formal-stilistische Kriterien gelegen, sondern bestand eher in der Vermittlung von Bedeutungsinhalten in ihrem ikonografischen Kontext. Für den Palas konzipierte er ein „neuromanisches Gesamtprogramm“, in das er die gestalterischen Elemente der Bauplastik, Wandmalerei und Möblierung einbezog, „um eine vermeintlich mittelalterliche Atmosphäre heraufzubeschwören.“[109] Auch Ernst Badstübner hat in diesem Zusammenhang das angestrebte Gesamtkunstwerk thematisiert, einen Punkt dabei aber deutlich hervorgehoben: „Geistige Urheber wie künstlerisch Ausführende waren nach der Vollendung davon überzeugt, dass man mit der Restauration die Burg, den Palas und im Inneren vor allem den Festsaal, tatsächlich eine völlige Neuschöpfung, habe wieder erstehen lassen und ihnen das mittelalterliche Wesen, künstlerisch wie bedeutungstragend, zurückgegeben hätte.“[110] Der Autor nahm hier auf die Bemerkungen Ritgens Bezug, mit denen er hinsichtlich des Palas die Treue der Wiederherstellung herausstellte und vor allem die Ausschmückung des Festsaals im Palas der Wartburg „im Geiste des Mittelalters“ hervorhob.[111] Obwohl in einer solchen Aussage noch viel romantisches Gedankengut feststellbar sei, erkenne man doch daran, dass Ritgen seine kunsthistorischen Muster zu benennen wusste, gleichermaßen „den Historisten, der die Vorbilder genau studiert und auf ihre Richtigkeit bei der nachbildenden Verwendung hin geprüft hat.“[112]

Während die „Potenzierung des dominanten, hier als romanisch erkannten und anerkannten Stils“ sich in der Architektur der Hofburg und vor allem in den Neubauten feststellen lässt, sollte für die spätmittelalterliche Vorburg die Bewahrung des Erhaltenen – die Befreiung von stilwidrigen Zusätzen vorausgesetzt – im Vordergrund stehen.[113] Ein beinahe „heutiges Verständnis von Denkmalpflege“ möchte Ernst Badstübner bei Ritgens Einordnung

[107] Badstübner 2003, S. 285f.; hier in Bezug auf die Gestaltung des Festsaals formuliert.
[108] Lieb 2005, S. 25.
[109] Lieb 2005, S. 122f.
[110] Badstübner 2006, S. 16.
[111] Ritgen 1860, S. 49f.
[112] Badstübner 2006, S. 16f.
[113] Ebenda.

des Palas als historischem Denkmal anklingen hören, den er ausdrücklich von einem Neubau wie der großherzoglichen Wohnung auf der Wartburg zu unterscheiden wusste. „Die Erneuerung der Wartburg," so sein Fazit, „war historistisch intendiert, aber auch denkmalpflegerisch motiviert."[114]

Wie im Detail die Herangehensweise des historistischen Architekten und romantisch agierenden Künstlers, Gelehrten und Burgenforschers aussah, der auf der Grundlage seiner wissenschaftlichen Arbeit und deren Erkenntnissen nicht nur Gebäude im Stil der ausgewählten Epoche, sondern auch komplexe künstlerische Ausstattungen entwarf, soll in dieser Arbeit einer material- und quellengestützten Analyse unterzogen werden.

Ein erstes Kapitel richtet den Blick auf Hugo von Ritgens Werdegang, seine Ausbildung sowie die in dieser Zeit bearbeiteten Themen. Ohne auf die Wartburg als bedeutendste Lebensaufgabe Ritgens einzugehen, werden seine Tätigkeit als freischaffender Architekt und Universitätsprofessor, die von ihm errichteten Bauten und Restaurierungsprojekte wie auch die Inhalte seiner Forschungen vorgestellt.

Der zweite der Wartburg gewidmete Teil greift zu Beginn mit den Arbeiten von Carl Alexander Simon und Johann Wilhelm Sältzer noch einmal auf die vor Hugo von Ritgen tätigen Künstler und Architekten zurück, um vor allem die Verschiedenartigkeit der Ideen aufzuzeigen, die sie – jeweils nach einer durchaus gründlichen Erforschung der zur Verfügung stehenden Quellen und der Architektur – mit der Burganlage verbanden. Besonders Simons Vorstellungen regten Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach 1841 zu ersten generellen Überlegungen an; ein Jahr später formulierte der Erbgroßherzog bereits einen eigenen Plan für die Erneuerung der Burg. Johann Wilhelm Sältzers Wirken für die Wartburg ist zum einen wegen der zahlreichen Bauaufnahmen der Burg von Bedeutung, zum anderen lieferte auch er eine umfassende Studie über den Palas und verknüpfte sie mit seinen Vorstellungen und Entwürfen zur Wiederherstellung der Wartburg.

[114] Ebenda.

Die Entwürfe, die Ferdinand von Quast 1846 für die Erneuerung der Burg vorlegte, können im Zusammenhang mit den erstmals formulierten Anforderungen des großherzoglichen Hauses betrachtet werden. Mit dem Wirken Hugo von Ritgens steht Quasts Arbeit bereits in unmittelbarer Verbindung, denn er war über zwei Jahre in Konkurrenz zum preußischen Konservator tätig und versuchte sich vor allem mit seinem umfassend angelegten Konzept gegen ihn durchzusetzen. Auch die persönliche Beziehung zu seinem Freund und Unterstützer Bernhard von Arnswald gilt es zu beleuchten und die auf der Wartburg tätigen Bauleute und Künstler wie Michael Welter vorzustellen.

Bedeutend ist vor allem die Beziehung zum Bauherrn Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, worüber die Korrespondenz zwischen Bauherr und Architekt Auskunft gibt. Welchen Einfluss der Bauherr letztlich auf die Grundgedanken der Wiederherstellung und deren praktische Umsetzung nahm und wie der Architekt seine Konzepte und Entwürfe bei Carl Alexander vertrat, ist hier in einem Überblick zu betrachten und findet seinen Niederschlag jeweils auch in den Kapiteln zur praktischen Ausführung der Erneuerungsarbeiten.

Ausgehend von einer ausführlichen Betrachtung des von Hugo von Ritgen formulierten Wiederherstellungsprogramms und der daraus resultierenden generellen Auffassung, wie bedeutende historische Bauwerke restaurieren werden sollten, werden in einem weiteren Teil die Voraussetzungen untersucht, die der historistische Architekt für eine solche Restaurierung erbrachte. Zur Beantwortung der Frage nach den Quellen, aus denen Hugo von Ritgen sein Wissen schöpfte und wo er Anregungen und Vorbilder für die Architektur, Skulptur, Malerei, Textilien und Möbel fand, werden die Forschungen in den verschiedenen Fachgebieten, die genutzte Literatur und deren Ergebnisse – in Gestalt der rekonstruierten Baugeschichte und der Wiederherstellungsentwürfe – eingehend beleuchtet.

Auf welche Art und Weise Ritgen diese Erkenntnisse in seinen Entwürfen verarbeitete, wird vor allem anhand der praktischen Ausführung untersucht, die den umfangreichsten Teil der Arbeit darstellt. Er gliedert sich zunächst in die Betrachtung des Palas und führt weiter zu den Gebäuden der Vorburg und zum Gadem. Während die Erneuerung dieser Bauten den Blick auf den Umgang mit der erhaltenen Architektur zu erhellen vermag, erfasst die Analyse des Trakts von Bergfried, Neuer Kemenate und Dirnitz die Neubauten, denen sich der Gasthof und das Ritterbad anschließen.

Für jede dieser Bauaufgaben wird, basierend auf der gründlichen Auswertung der überlieferten Entwürfe und Quellen, der Werdegang von der Erforschung und den Studien über die entwickelte Idee bis hin zum ausgeführten Werk betrachtet.

Der Palas ist das älteste und bedeutendste Bauwerk, dessen Erneuerung mit der Ergänzung der Kapitellplastik schon begonnen hatte, bevor Hugo von Ritgen auf der Wartburg tätig wurde. Von Interesse ist, ob sich unter seiner Leitung signifikante Änderungen in der Vorgehensweise feststellen lassen. Hier erschien vor allem die grundlegende Untersuchung der ergänzten Bauzier des Palas mit Blick auf ihre Motive und deren Vorlagen sinnvoll, die neben dem entsprechenden Kapitel in einem separaten Katalogteil im zweiten Band dieser Arbeit zusammengefasst werden.

Eine wesentliche Aufgabe innerhalb der architektonischen Erneuerung und Ergänzung des Palas stellte der Ausbau der Festsaaletage dar, letztlich der Ort für das umfangreichste Ausstattungsprogramm, das Hugo von Ritgen für den Palas entwerfen und ausführen konnte. Bereits in der Planungsphase kollidierten Ritgens Vorstellungen für die Ausgestaltung und Ausmalung dieses Saales mit den Ideen Moritz von Schwinds. Wie Ritgen nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit Schwind sein umfassendes Verständnis von der historisch korrekten Ausstattung und dem Rang der Malerei innerhalb eines Raumprogramms entwickelte, wird in einem gesonderten Kapitel nachvollzogen. Nachdem das komplexe ikonografische Programm der Ausstattung des Festsaals ausführlich analysiert und beschrieben worden ist, wird der Sängersaal untersucht, in dem Schwind zwar 1855 das gesamte Raumprogramm bestimmte, für den Ritgen jedoch ebenfalls Ausstattungsentwürfe vorlegte und 1857 schließlich die Dekoration der Sängerlaube entwerfen konnte. Diesem Raum folgt die Betrachtung der Kapelle, des Landgrafenzimmers und der Räume der unteren Palasetage.

Ritgens Tätigkeit in der Vorburg erstreckte sich in der Vogtei im Wesentlichen auf die Entwürfe für die Ausstattung der Reformationszimmer, die seine einzige nicht dem hohen Mittelalter verpflichtete Arbeit für die Wartburg darstellte. Wie er sich der Reformationszeit und ihrer Kunst näherte und damit als Katholik erstmals ein originär protestantisches Thema bearbeitete, kann vor allem anhand einer im Nachlass überlieferten, bislang unbekannten Niederschrift aufgezeigt werden. Nachdem bereits die Zugbrücke errichtet und die Fenster des Ritterhaushauses neoromanisch überformt worden waren, entstand 1884 die Idee, dem Torturm über der Zugbrücke romanische Formen zu geben. Dieses Projekt illustriert anschaulich den Anspruch, nicht nur die Silhouette der Burg durch einen dritten Turm zu ergänzen, sondern auch dem Charakter der Burg als befestigtem Wohnsitz mehr Ausdruck zu verleihen.

Dieser „burglich“ genannte Aspekt war für Ritgen von großer Bedeutung und fand seinen Niederschlag vor allem bei den Neubauten des Bergfrieds, der Torhalle und der Dirnitz. In den entsprechenden Kapiteln ist zu prüfen, auf welche Weise das Aussehen und die Funktion der verlorenen Gebäude der Burg rekonstruiert wurden und wie sich hier der Eindruck der Wehrhaftigkeit mit der erwünschten Wohnfunktion der Bauten vereinigen ließ.

Die Neue Kemenate war hingegen als ausschließlicher Wohnbau für die großherzogliche Familie geplant. Für dieses neu errichtete Bauwerk hat Hugo von Ritgen ein ausgesprochen breit angelegtes Ausstattungsprogramm im Geiste des Mittelalters entwickelt, das es ebenfalls vom Entwurf bis zur Ausführung und hinsichtlich seiner Intention zu beleuchten gilt.

In einem dritten Teil werden schließlich die Ergebnisse zusammengeführt und unter den verschiedenen Aspekten einer ausführlichen Schlussbetrachtung unterzogen.

I Ein „feiner Gesellschafter, Gelehrter, Architekt und Maler zugleich“[115] – Hugo von Ritgens Ausbildung, Tätigkeit als Universitätsprofessor, freischaffender Architekt und Zeichner

Hugo von Ritgen war zeitlebens bestrebt, nicht „blos theoretischer Lehrer, sondern auch praktischer Baumeister“[116] zu sein und versuchte deshalb, seine Arbeit auf möglichst viele Tätigkeitsfelder auszudehnen, zu denen die eigene Forschung und Lehre an der Universität und die Arbeit als freischaffender Architekt in Gießen und für verschiedene Bauherrn gehörten. In seinem Nachlass sind mehrere eigenhändige Niederschriften überliefert, in denen er die Ergebnisse seiner Tätigkeit als Architekt und Wissenschaftler dargelegt hat. So stellte er ein „Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat“ zusammen[117] und schrieb nach 1874 eine Autobiographie nieder, die vielen seiner biografischen Abrisse als Quelle zu Grunde gelegen hat.[118] Hier betonte er etwa, sein „Streben nach möglichster Vielseitigkeit der Ausbildung“, habe vor allem schon 1834 in Paris reiche Unterstützung gefunden, „denn ähnlich den Meistern der Renaissance, wollte er den ganzen Menschen in sich ausbilden, feiner Gesellschafter, Gelehrter, Architekt und Maler zugleich sein.“[119]

Am Beginn von Ritgens Karriere stand zunächst eine theoretische Auseinandersetzung mit historischen Konstruktionsformen und ihrer Ästhetik in Bezug auf ihre Anwendung in der Zeit der zunehmenden Industrialisierung. Wesentlich beeinflusst wurde Ritgen hierbei von den Forschungen seines Lehrers Georg Moller und der aktuellen Debatte um die Polychromie antiker Bauten, die ihm durch Jakob Ignaz Hittorf in Paris bekannt geworden ist und zu der Gottfried Semper mit seiner Schrift „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten“[120] einen bedeutenden Beitrag geleistet hat, den Ritgen selbst intensiv nutzte. Der entscheidende Moment in seiner Laufbahn war jedoch die Begegnung mit der Wartburg, die er

---

[115] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[116] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 16.5.1852, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 207r-212r; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 332.
[117] Hugo von Ritgen: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat, WSTA, Nachlass Ritgen.
[118] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen. Auch sein Sohn, Hugo von Ritgen jun. hat eine Biografie seines Vaters niedergeschrieben, die in den „Ritgenschen Familiennachrichten“, einer Chronik aller Mitglieder der Familie überliefert ist; Hugo von Ritgen jun.: Dr. phil. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Professor der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen, Großh. Hessischer und Großh. Sachsen-Weimarischer Geheimer Rat; Ritgensche Familiennachrichten, Stamm B, Abschnitt B 1 (Hugo von Ritgen), S. 2-11; Wartburg-Stiftung, Bibliothek.
[119] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[120] Semper 1834.

im Rahmen der Gothaer Architektenversammlung im Jahr 1846 kennen lernte. Als hier die Entwürfe Ferdinand von Quasts und Johann Wilhelm Sältzers vorgestellt wurden, die durchaus nicht die Zustimmung der deutschen Architektenschaft erlangten, muss Ritgen seine Chance gesehen haben, mit einem eigenen Konzept für die Wiederherstellung der Burg in den Diskurs einzutreten. Von diesem Moment an beschäftigte er sich intensiv mit der Erforschung und daraus folgenden Wiederherstellung der Wartburg, dem mittelalterlichen Burgenbau und der Ausstattung mittelalterlicher Räume. Gleichwohl die Tätigkeit auf der Wartburg nun einen wesentlichen Teil seiner Zeit beanspruchte, er in den folgenden Jahrzehnten etliche Aufträge für die Wiederherstellung anderer Burgen und Schlösser erhielt, setzte er seine Tätigkeit in Gießen weiterhin fort. Die Verbindung von Lehre und Praxis ist für Ritgen schließlich so bedeutend gewesen, dass er das großherzogliche Angebot, in Weimar als Hofbaurat tätig zu werden, 1860 ablehnte.[121]

Die Fragen nach einer zweckmäßigen, am Bedürfnis orientierten Architektur und ihrer künstlerischen Ausformung stellte er sich bei den Studien zur Geschichte des Wohnbaus, zu denen er nun durch die Beschäftigung mit der Architektur des Mittelalters und vor allem ihrer Ausstattung angeregt wurde. Die Forschungen, die Ritgen in erster Linie betrieb, um sie für die Wiederherstellung der Wartburg zu nutzen, bildeten nicht nur eine wichtige Basis, sie lieferten auch die entscheidenden Anknüpfungspunkte. Da für ihn die Architektur der Antike und des Mittelalters eine ausgewogene Verbindung von Bedürfnis, Zweckmäßigkeit und künstlerischer Ausprägung repräsentierte, konnte sie auch die Grundlage für die geeigneten Bauformen der Gegenwart liefern. Die von ihm überlieferte Maxime galt letztlich ebenso für einen Neubau wie für die Wiederherstellung eines mittelalterlichen Bauwerks: „Zu studieren, nicht zu kopieren, gelte es die alten Muster. In das Verständnis des Geistes der Zeit einzudringen, ihre wohnlichen Bedürfnisse zu veredeln, Dekoration und Ornamentik in sinniger Weise der Bedeutung des Hauses und Raumes anzupassen; das sei die Aufgabe des Architekten bei der künstlerischen Ausbildung eines Wohnhauses“.[122] In seinen diesbezüglichen Niederschriften, Vorträgen und publizierten Aufsätzen konzentrierte sich Ritgen allerdings mehr auf die breite Darlegung der historischen Grundlagen, als auf die Entwicklung daraus resultierender Bauformen für die Gegenwart. Gleichwohl nach 1874 die Herausgabe einer „Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses“ geplant war,[123] hat er seine Forschungen nicht zum Abschluss gebracht. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens wandte er sich vor allem der historischen Erforschung und

[121] Siehe hierzu Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[122] Bericht über den Vortrag Hugo von Ritgens „Ueber die Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses“, in: Deutsche Bauzeitung 2 (1868), S. 475.
[123] Darauf verweist eine Bemerkung in seiner Autobiografie: Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.

Wiederherstellung verschiedener hessischer Burgen zu, über die er zwischen 1879 und 1883 Aufsätze publizierte. Ob zum Zeitpunkt seines Todes tatsächlich ein Band über den Kreis Gießen für die Reihe „Die Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen" druckfertig vorgelegen hat, ist eher zu bezweifeln.[124] Ritgens Arbeit über „die erste Anlage Gießens und seiner Befestigungen"[125] aus dem Jahr 1885 könnte einen Teil der Studien hierzu darstellen; darüber hinaus fand sich allerdings kein Hinweis auf ein Manuskript oder entsprechende Niederschriften und Vorbereitungen, die die Arbeit an einem solchen umfassenden Werk bezeugen würden.[126]

Ritgen hat selbst betont, schon während seines Studiums 1830 habe ihn die „Liebe zur Kunst" bewogen, von der Medizin zur Architektur zu wechseln.[127] Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Aquarellieren soll er von Heinrich Schilbach und August Lucas in Darmstadt erhalten haben.[128] Von beiden Künstlern befanden sich zahlreiche Blätter in der privaten Kunstsammlung Ritgens.[129] Beredtes Zeugnis seiner lebenslangen Beschäftigung auf diesem Gebiet waren 200 Aquarelle und Zeichnungen, die sein Sohn Otto 1917 dem Oberhessischen Museum in Gießen zum Geschenk gemacht hat;[130] 170 Blätter sind in diesem Bestand erhalten geblieben.[131] Ritgen zeichnete in erster Linie Landschaften; sein wohl häufigstes Sujet ist die Burg in der Landschaft gewesen.[132] Über die Versuche hinaus in diesen Bildern besondere Stimmungen wiederzugeben oder die Architektur in der sie umgebenden Natur festzuhalten, vermitteln die Zeichnungen letztlich auch einen Eindruck davon, wohin Ritgen reiste und welche Denkmäler ihm bekannt waren. Neben zahlreichen Darstellungen aus Hessen und von der Wartburg, sind es auch die Nord- und Ostsee, Italien und Südtirol, die er zum Bildinhalt machte.[133]

Auf sein frühes Selbstverständnis als bildender Künstler verweist auch ein vermutlich im Familienbesitz befindliches Gemälde von Wilhelm Trautschold, dessen Abbildung in der

---

[124] Buchner 1890, S. 8.
[125] Ritgen 1885.
[126] Auch Haupt 1827, S. 390 gibt an, das Projekt sei über erste Vorarbeiten nicht hinaus gekommen.
[127] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[128] Haupt 1929, S. 385; Heinrich Schilbach (1798-1851) seit 1828 Hoftheatermaler in Darmstadt; siehe Tietze, Andrea, „Schilbach, Johann Heinrich", in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 754-755 Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118754955.html; August Lucas (1803-1863) hielt sich bis 1834 in Italien auf, kann Ritgen also erst zu dieser Zeit unterrichtet haben; siehe Thieme-Becker Bd. 23 (1929), S. 429, siehe auch Hugo von Ritgen jun.: Dr. phil. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Professor der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen, Großh. Hessischer und Großh. Sachsen-Weimarischer Geheimer Rat; hier wird nur Schilbach genannt; vgl. auch Wille 1984, S. 8f.
[129] 1984 wurde dieser Teil der Sammlung aus dem Privatbesitz ausgestellt und damit erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, siehe hierzu Wille 1984.
[130] Siehe hierzu Sommer 1917 und vor allem Häring 1980.
[131] Siehe das Bestandsverzeichnis bei Möller 1980; einige Aquarelle und Bleistiftzeichnungen aus dem Nachlass befinden sich auch in der Kunstsammlung der Wartburg.
[132] Über Ritgen als Zeichner siehe Fiensch 1980, siehe mit besonderem Blick auf die Wartburgdarstellungen auch Häring 1982.
[133] Ebenda; siehe auch noch einmal Möller 1980.

Familienchronik, den sog. Ritgenschen Familiennachrichten, zu finden ist.[134] Es zeigt Hugo von Ritgen mit seiner Frau im Jahr ihrer Hochzeit 1838 vor einer mittelalterlichen Kirche, deren Bild er bereits zum Teil auf die Leinwand der neben ihm befindlichen Staffelei gebracht hat. Ritgen hält in der rechten Hand den Pinsel, in der linken Hand bezeichnenderweise eine Palette und einen Spazierstock. Dieses Gemälde zeigt also den jungen Künstler Hugo von Ritgen, der zugleich einen gewissen Wert auf modische Kleidung legte, was ihm in der Familie den Beinamen „der kostbare Pariser" eingebracht haben soll.[135] Albrecht Haupt vermerkte hierzu: „bis in seine späten Jahre kannte man seine etwas gesucht elegante Erscheinung in hohem Hut, kurzem Überzieher, Lackschuhen mit dem ‚Nadelschirm' unterm Arm, wie er denn stets auf seine höfische Form sah, die ihm freilich bei seinem Verkehr in Weimar und auf der Wartburg unentbehrlich war."[136] Dass sein Bemühen, ein „feiner Gesellschafter" zu sein, durchaus erfolgreich war, bestätigte Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, der in seinen Erinnerungen nicht zuletzt die ausgesuchten Umgangsformen seines Architekten hervorhob.[137]

Joseph Maria Hugo Ritgen wurde 1811 in Stadtberge in Westfalen geboren. 1814 wurde sein Vater Ferdinand Ritgen als ordentlicher Professor der Medizin nach Gießen berufen. Für seine wegweisenden Techniken in der Geburtshilfe wurde Ferdinand von Ritgen 1839 in den erblichen Adelstand erhoben.[138] 1828 hatte auch Hugo mit einem Medizinstudium begonnen, das er 1830 zu Gunsten des Architekturstudiums aufgab. Ab 1831 studierte er bei dem in Darmstadt lehrenden Georg Moller Mathematik, darstellende Geometrie, Perspektive und architektonische Konstruktionen. Bei Joseph Daniel Ohlmüller und Leo von Klenze in München, so berichtet er selbst, habe er seine Ausbildung weiter vervollkommnet.[139]

Dass seinem Lehrer Georg Moller und dessen intensiver Beschäftigung mit der Konstruktionslehre ein nicht geringer Einfluss auf den jungen Architekten zuzuschreiben ist, zeigte sich bald deutlich, denn Ritgen widmete in seinen „Thesen zur Erlangung der Doctorwürde in der Philosophie", die er am neunten August 1833 öffentlich verteidigte, zwei Punkte dem von Georg Moller definierten Netz- oder Knotensystem.[140] Dieses so bezeichnete

---

[134] Ritgensche Familiennachrichten, Stamm B, Abschnitt B 1 (Hugo von Ritgen), S. 6; Wartburg-Stiftung, Bibliothek.
[135] Haupt 1927, S. 390f.
[136] Ebenda.
[137] Carl Alexander 1907, S. 8; vgl. hier Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[138] Siehe etwa: Hugo von Ritgen jun.: Ferdinand August Maria Franz von Ritgen. Dr. med. et phil. Professor der Medizin in Gießen und Geheimer Rat (1787-1867) ebenfalls in den Ritgenschen Familiennachrichten überliefert; Ritgensche Familiennachrichten, Stamm B, Abschnitt B 2 (Ferdinand von Ritgen), S. 2-15; Wartburg-Stiftung, Bibliothek.
[139] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[140] Ritgen 1833, These I und II; zu Georg Moller siehe Frölich/Sperlich 1959; siehe auch Weiß 2004.

gotische Konstruktionssystem erläuterte Ritgen im zugehörigen Vortrag[141] und referierte nahezu wortgleich die Ansätze seines Lehrers.[142] Er führte vor allem England als Beispiel hervorragender „Gewerbsbaukunde“ an, das dank seiner Ingenieure zu einem ersten Handelsstaat mit modernen Bauten, Häfen, Schiffen, Kanälen, Dampfmaschinen und Fabrikgebäuden aufgestiegen sei. Die Beschäftigung mit der Konstruktion und ihren naturwissenschaftlichen und mathematischen Grundlagen müsse im Vordergrund dieses Zweigs der Baukunst stehen. Moller habe mit seinen Forschungen den Blick wieder auf das Netz- oder Knotensystem gerichtet, dessen Kenntnis einst mit der letzten gotischen Form verloschen sei. Wie sein Lehrer kennzeichnete Ritgen die Renaissance vor allem als Periode der Trennung von Theorie und Praxis: „Ein verkehrtes Streben nach Gelehrsamkeit leitete die Baumeister. Arm an praktischen Kenntnissen, suchten sie alle Kunst in Anwandlung der antiken Säulenordnungen, und, – suchend verloren sie die Kunst. Wir aber, die wir vorurtheilsfrei die Baukunst aller Völker und Zeiten kennen lernen können, wir, denen der jetzige hohe Stand der mathematischen und Naturwissenschaften jeden möglichen Vorschub leistet, wie viel mehr müssen wir durch jenes Construktionssystem erreichen können als jene Baumeister des Mittelalters.“[143] Für die moderne Baukunst, mit dem Anspruch an Festigkeit und Bequemlichkeit, besonders die Gewerbsbaukunst mit der Verbindung von Leichtigkeit und Festigkeit, sei das von Moller definierte Netz- oder Knotensystem tauglich, da es auch eine Materialersparnis mit sich bringe.[144]

Dass Ritgen noch im gleichen Jahr eine ausgedehnte Studienreise nach Belgien und Nordfrankreich antrat, um sich dort mit den Leistungen der modernen Ingenieursbaukunst zu beschäftigen, erscheint als logische Folge. Besonders prägend war allerdings der längere Aufenthalt in Paris, während dessen ihm die Aufnahme als auswärtiger Schüler an der Pariser École Polytechnique und der École des Beaux-Arts ermöglicht wurde.[145] Vor allem aber begegnete er Jakob Ignaz Hittorff, in dessen Haus Ritgen auf zahlreiche Künstler, Gelehrte und Schriftsteller traf. „Untersuchungen und Beurtheilungen der neuesten Bauten, Betrachtung der neuesten Kupferwerke über Architektur und bildenden Künste“, schrieb er, „wechselten dort mit Gesang der Damen und mit musikalischen Vorträgen von Liszt und Chopin“. Architekten und Maler, unter ihnen Franz Christian Gau, Jean-Baptiste Lepére, Charles Le Roux, Felix Duban und Jean-Auguste-Dominique Ingres hätten ihn unterrichtet. Auch Heinrich Heine und Victor Hugo lernte er persönlich kennen.[146] Mit einiger Sicherheit konnte sich Ritgen auch mit den

[141] Hugo von Ritgen: Niederschrift zu den Thesen zur Erlangung der Doktorwürde, WSTA, Nachlass Ritgen.
[142] Siehe Moller 1833, SI-IV.
[143] Hugo von Ritgen: Niederschrift zu den Thesen zur Erlangung der Doktorwürde, WSTA, Nachlass Ritgen.
[144] Ebenda.
[145] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[146] Ebenda.

Erkenntnissen Hittorffs zur Polychromie in der Antike vertraut machen, die gerade in dieser Zeit und noch in den folgenden Jahrzehnten in einer heftigen Debatte diskutiert wurden.[147]

1835 veröffentlichte Ritgen seine Habilitationsschrift „Beiträge zur Würdigung des Anteils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Charakters neuer, zeitgemäßer Baukunst",[148] in der er die Forschungen auf Grundlage von Mollers Studien zur Konstruktionslehre vertiefte und sie mit den Eindrücken und Erkenntnissen seiner Reise verschmolz. In seinem Vorwort zitierte Hugo von Ritgen zunächst ein allgemeines Urteil vom Niedergang der Architektur: „'Der hohe schaffende Geist der im klassischen Alterthume, wie im romantischen Mittelalter die Baukunst zu ihrer höchsten, zeitgemäßen Vollendung brachte, der sie auch eigener Kraftfülle zur großartigsten, erhabensten der Künste erhob, ist – nicht mehr. Sich selbst unklar, ohne Vertrauen auf innere Kraft, bewegt sich die Baukunst unserer Zeit nur in Nachahmung und Zusammenstellung ihrer eigenen früheren Gebilde und fern liegt die Zeit, da sie noch neue eigenthümliche, ästhetisch vollendete Werke schuf. Vergebens wagt sie den Wettlauf mit ihren Schwestern, der Malerei und Sculptur, sie bleibt zurück, während jene mächtig vorschreiten.'"[149] Schon mit diesem ersten Absatz gab Ritgen die Inspirationsquelle der hauptsächlich im Vorwort dargelegten Gedanken preis, denn Gottfried Semper brachte genau diesen Vorwurf an die zeitgenössische Architektur in seiner ersten, 1834 erschienenen Veröffentlichung „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten" zur Sprache.[150] Semper hatte in Paris bei Franz Christian Gau studiert und war schon einige Jahre vor Ritgen auf Hittorff getroffen. Wohl unter dem Eindruck von dessen Studien zur Polychromie hatte er sich auf seiner von 1830 bis 1833 währenden Reise nach Griechenland, Italien und Sizilien seinen eigenen Forschungen zur Polychromie gewidmet.[151]

Ritgens geradezu flammendes Plädoyer für eine neue Baukunst, die nicht sklavisch alten Formen folgen, sondern auf der Grundlage neuer Materialen und geeigneter Konstruktionsformen eine ihr eigene Ästhetik entwickeln solle, hat ihren gedanklichen, manchmal auch wörtlichen Ursprung in Sempers Schrift. Ihm folgend postulierte Ritgen, der „erste Grund des Bestehens der Kunst, insbesondere der Baukunst, ist das Bedürfnis. Das wichtigste Bedürfnis eines Volkes aber ist seine Religion und Staatsverfassung", aus deren Anforderung im Altertum wie im Mittelalter alle Kunst hervorgegangen sei.[152] Die Reformation habe zu einer Lockerung der engen Verzahnung von Staat und Kirche geführt und die neue Lehre habe die persönliche Freiheit hergestellt. „Das große und allgemeine Interesse ward: Das

[147] Siehe hierzu Kruft 1986, S. 318f.; S. 355-357.
[148] Ritgen 1835.
[149] Ritgen 1835, S. III.
[150] Semper 1834.
[151] Auch zu Sempers Schriften und Architekturtheorie siehe Kruft 1986, S. 355-357.
[152] Semper 1834, S. VIIIf.

Wohl des Einzelnen im Wohle des Ganzen."[153] In der Gegenwart als einer Zeit des Übergangs entwickle sich das öffentliche Leben reich und kräftig, während das Privatleben nach kleiner, stiller, aber gemütlicher Häuslichkeit trachte.[154] Betrachte man von diesem Standpunkt aus die Architektur, stehe sie keineswegs „klein und verächtlich und characterlos da" wie das eingangs formulierte Urteil glauben machen wolle. In Ländern wie Deutschland, Frankreich, England und Amerika habe die immer weiter entwickelte Forschung in Mathematik, Naturwissenschaften und Chemie zu den bedeutendsten Erfolgen geführt; die Bauten der Fabriken, Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Kettenbrücken etc. seien wichtige Werke des Jahrhunderts. Andererseits übe die „Verfeinerung der Sitten und des gesellschaftlichen Verkehrs durch die hohe Stellung des weiblichen Geschlechts in der Gesellschaft" einen großen Einfluss auf die Vervollkommnung der Wohnungen aus. „Einfachheit, Anmuth und Bequemlichkeit vereinigen sich täglich mehr und mehr".[155]

Wolle die Architektur jedoch eine schöne Kunst bleiben, müsse sie auch weiterhin ästhetischen Ansprüchen genügen und nicht nur dem Nützlichen und Notwendigen dienen. Allerdings könne es die heutige Architektur „nicht leugnen, dass sie kaum noch den Namen der schönen Kunst verdient."[156] Eben jene Fabrikgebäude, Dampfmaschinen oder Eisenbahnen seien „grossartig nur in ihrer mechanischen Wirkung, aber aller Schönheit, allen poetischen Schmuckes entkleidet." Die Meisterwerke des Altertums passten freilich auch nicht in die Gegenwart und „diese sclavisch nachzuahmen ist ein Unsinn; leider aber ein sehr beliebter Unsinn!"[157] Mit der „Stimme aus dem Jahr 1834", die ihm aus der Seele gesprochen habe, kam nun Semper direkt zu Wort, dessen provokanten Angriff auf die „halb banquerotte Architektur", die sich durch zwei Sorten von Papier zu helfen suche, Ritgen wörtlich wiedergab.[158] „Die erste sind die *„Durand' schen Assignaten*, die dieser Schachbrettkanzler für mangelnde Ideen in Cours setzt. Sie bestehen aus weissen Bögen, die nach Art der Stickmuster oder Schachretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen."[159] Mit der zweiten Papiersorte, die das „durchsichtige Oelpapier" biete, „durchläuft der Kunstjünger die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art […] in der frohen Erwartung, dass die Bestellung einer Walhalla à la Parthénon [...] nicht lange ausbleiben könne."[160] „Fast unbegreiflich scheint es, wie diese Sucht der Nachahmung des Alten

[153] Ritgen 1835, S. Ivf.; Semper 1834, S. IX.
[154] Semper 1834, S. X.
[155] Ritgen 1835, S. VII.
[156] Ritgen 1835, S. VIII.
[157] Ebenda.
[158] Ebenda, S. IXf.
[159] Ritgen 1835, S. IXf.; Semper 1834, S. VI.
[160] Ebenda; Semper 1834, S. VII.

eingewurzelt ist!“[161] In der allgemeinen Not an schöpferischen Ideen sei die Renaissance schon ein drittes Mal wiedererstanden. „Indische, persische, ägyptische, chinesische Formen und Verzierungen sind eben aus der Mode“ und schon kämen „Muster der Architektur aus Peru, Chili, Mechiko oder gar aus Patagonien“.[162] So hoffte Ritgen schließlich, dass am Ende dieser Entwicklung die Besinnung auf das „Bedürfniss einer neuen, eigenthümlichen Architektur unseres Jahrhunderts“ stehe, und sich damit „auch das Bedürfniss neuer dieser Architektur angemessener Formen, Verzierungen und Farben“ vereine.[163] Der Weg zum reinen Charakter der Architektur seines Jahrhunderts müsse der zunehmenden Industrie und den Erkenntnissen der Naturwissenschaften folgen. „Auf das Genaueste bekannt geworden mit den eigentümlichen Eigenschaften des Holzes, der künstlichen Steine und der Metalle, sowie der einem jeden derselben eigenthümlichen Gesetze der Statik, haben wir Baumaterialien erhalten, die uns in den Stand setzen, auf weit leichtere und wohlfeilere Weise den Anforderungen unserer Bedürfnisse zu genügen, als durch Quadersteine und Marmor.“[164] Der Architekt solle deshalb „nur offen und ehrlich“ sein, „er zeige seine Construktionen so wie sie sind, ohne Verkleidung und falschen Schein. Jegliches Material zeige sich unverhüllt in den ihm zweckmäßigsten und eigentümlichsten Formen und Verhältnissen, so wird allen Anforderungen der Festigkeit, Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit entsprochen werden und nirgends wird es dabei an Originalität fehlen.[165] Und Ritgen fuhr fort: „Auch der Schönheit […] muss Genüge geleistet werden. Die wahre Einfachheit, die erste Schönheit, wird wie von selber erlangt werden, indem uns die Idee des schaffenden Künstlers in ursprünglicher Reinheit und Einfalt verwirklicht entgegentritt. Zugleich aber bleibt auf dieser einfachen Form dem Drange nach Verzierung ein großes Feld voll der mannigfaltigsten Formen und Farben.“[166]

Die Vorrausetzung eines jeden Gebäudes sei das Bedürfnis, Festigkeit und Dauer auf der Grundlage der richtigen Konstruktion die Bedingungen seiner Existenz.[167] Nach den Regeln der Statik legte Ritgen in der Einleitung nun fünf Konstruktionssysteme fest, unter denen er den Hebel und die Gewölbe benannte, deren sekundäre Arten das Hänge- und Sprengwerk, die unverschieblichen Dreiecke und die Netz- und Körperbildung ausmachten. Während er die ersten drei Systeme als bekannt voraussetzte, markierte er die Herkunft und Verwendung des

[161] Ritgen 1835, S. X.
[162] Ritgen 1835, S. Xf.
[163] Ebenda.
[164] Ebenda, S. XIf.
[165] Ebenda, S. XIVf.; siehe Semper 1834, S. XI: “Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe, durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stickerei des Zierraths hingeben darf.“
[166] Ritgen 1835, S. XV.
[167] Ritgen 1835, S. 2.

Netz- und Knotensystems und des Systems der unverschieblichen Dreiecke aus der Gotik und wandte sich zunächst noch einmal ausführlich Mollers System zu.[168] Bevor Ritgen seine Arbeit schließlich in die Besprechung der Holz- und Metallkonstruktionen einteilte und das System der unverschieblichen Dreiecke als für die Gegenwart sinnvoll einzusetzendes Prinzip untersuchte, formulierte er die Bedingungen an die „Festigkeit, Zweckmässigkeit (Bequemlichkeit), Dauerhaftigkeit und endlich auch der Schönheit" einer Konstruktion. Die Möglichkeiten, wie frei sichtbare Konstruktionen gegen zerstörende äußere Einwirkungen zu schützen waren und gleichermaßen den Anforderungen an die Schönheit Genüge gerecht zu werden, boten Ritgen die Gelegenheit, sich mit Hilfe der Erkenntnisse Sempers über farbige Anstriche, also die Polychromie, zu äußern.[169] Die Anspielungen auf Brunelleschi, Alberti, Bramante und Michelangelo oder Winckelmann entstammen gedanklich ebenso Sempers Schrift,[170] wie der Hinweis auf die Tradition der farbigen Behandlung architektonischer Elemente bis in die Zeit der Frührenaissance.[171] Der mehrmalige Verweis auf Hittorff und dessen Verdienste „um die Auffindung und neue Anwendung der antiken Polychromie und Lavamalerei" geht auf Ritgens persönliche Bekanntschaft mit dem Architekten und dessen Studien zur Farbigkeit der antiken Architektur während der Pariser Zeit zurück.[172]

Mit dieser Arbeit hat Ritgen sich als Befürworter der These der Polychromie positioniert und zugleich versucht, einen eigenen Beitrag zur aktuellen Debatte über zeitgemäße Konstruktionsweisen auf der Grundlage mittelalterlicher Vorbilder und ihrer Anwendung in der Architektur zu leisten. Sein Bemühen wurde durchaus wahrgenommen, denn in der Rezension in der Allgemeinen Bauzeitung bescheinigte man ihm, dass er seinen Zweck, „die Ehre der neueren Architektur [zu] retten […] mit großem Eifer verfolgt hat, wiewohl man bei genauerer Prüfung finden wird, daß er am Ende denselben außer Auge gelassen habe."[173] Die Arbeit wurde im Grunde positiv bewertet, allein mit dem was Ritgen zur Polychromie geäußert hatte, konnte sich der Rezensent „nicht ganz einverstanden erklären" und gab zu bedenken, dass man „in deren Anwendung überhaupt sehr behutsam verfahren werden müsse", sie also nur die untergeordneten architektonischen Teile betroffen habe.[174]

---

[168] Ritgen 1835, S. 4-8.
[169] Ritgen 1835, S. 16; vgl. Semper 1834, S. XI und S. 3.
[170] Semper 1834, S. 16f.
[171] Semper 1834, S. 15, Anm. S. 20.
[172] Ritgen 1835, S. 19-21.
[173] Literatur- und Anzeigeblatt für das Baufach als Beilage zur allgemeinen Bauzeitung, Nr. 5, Februar 1838, S. 50-52, hier: S. 50.
[174] Ebenda, S. 51; siehe hierzu vor allem die 1835 erschienene Schrift Franz Kuglers, der die oben formulierte These für Bemalung von Architektur vertrat; Kugler 1835, S. 45-51, hier: S. 45; siehe auch Kruft 1986, S. 356f.

Vielleicht hätte Ritgens Weg tatsächlich ebenso „zu moderner ingenieurmäßiger Architektur“ führen können,[175] doch widmete er sich in den folgenden Jahren zunächst seiner Arbeit an der Universität Gießen; als Privatdozent hielt er 1835 Vorlesungen über darstellende Geometrie, Situationszeichnen und Landbaukunst. Nach dem Staatsexamen wurde er 1837 Repetent im Baufach, 1838 außerordentlicher und 1843 dann ordentlicher Professor der Baukunst an der Gießener Universität. 1838 ehelichte er Johanna Zimmermann, aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor.[176] In dieser Zeit gehörte er als Mitglied des Lokalgewerbevereins Gießen zu den Begründern der Gießener Gewerbeschule und war schon 1837 Mitglied des Großherzoglich hessischen Gewerbevereins.[177]

Seit 1838 betätigte er sich auch als freischaffender Architekt und führte vor allem etliche Wohnhäuser in Gießen aus. Neben der Leichenhalle im dorischen Stil, die Ritgen bereits 1833 oder 1834 auf dem Friedhof von Gießen erbaut haben soll,[178] ist der Umbau der dortigen Friedhofskapelle der erste nachweisliche Auftrag. Zwischen 1840/41[179] realisierte er hier die Aufstockung des aus dem frühen 17. Jahrhundert stammenden Bauwerks.[180] Er schuf ein symmetrisches Fachwerk mit gleichmäßig verteilten Andreaskreuzen und gefasten Hölzern, das möglicherweise ursprünglich ziegelsteinsichtige Füllungen aufwies. Michael Imhof ordnet den Bau deshalb als eines der frühesten Beispiele des „technischen“ Fachwerks ein.[181]

In dem eigenhändig verfassten „Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat“ findet sich eine große Zahl von vornehmlich in Gießen errichteten Gebäuden, zu denen Ritgen zwar jeweils die Bausummen angab, aber komplett auf eine Datierung verzichtete. Da bislang nur wenige Entwürfe bekannt und die meisten Bauten zudem nicht erhalten geblieben sind, fällt eine genaue Einordnung des Geleisteten schwer. Sehr wahrscheinlich schon zwischen 1840 und 1842 entstanden immerhin zwei Fabrikgebäude: Die Zigarrenfabrik Georg Philipp Gail, die Ritgen umbaute und mit einem neuen Trakt versah,

---

[175] Imhof 1996, S. 272.
[176] Zwei starben schon im Säuglingsalter; Anna von Ritgen (1840-1917) Großherzoglich-Weimarische Stiftsdame; Hugo von Ritgen (1846-1934) Architekt; Otto von Ritgen (1848-1924), Architekt in Berlin; Otto von Ritgen verfasste gemeinsam mit Max Baumgärtel das Kapitel „Die Wiederherstellung der Wartburg.“ im Wartburgwerk; Baumgärtel/Ritgen 1907; siehe hierzu Jacobs 2010, S. 227-231; vgl. auch die kurze Biografie im Wartburg-Jahrbuch 2008. 17 (2010), S. 303-305 .
[177] Siehe auch die Urkunde zur 50-jährigen Mitgliedschaft im Großherzoglich hessischen Gewerbeverein, 21.6.1887; Ernennungsurkunde zum Ehrenpräsidenten des Lokalgewerbevereins Gießen, 15.1.1888, WSTA, Nachlass Ritgen.
[178] Haupt 1927, S. 385, Seib 1980 a, S. 47.
[179] Seib 1980 a, S. 48, siehe auch Seib 1980 b, S. 23.
[180] Imhof 1996, S. 273; Imhof bezeichnet die Friedhofskapelle auch als Leichenhalle und datiert sie deshalb auf 1833/34; die Leichenhalle ist allerdings der oben genannte, untergegangene Bau Ritgens; vgl. Seib 1980 a, S. 47.
[181] Zur Definition des „technischen“ Fachwerks siehe Imhof 1996, S. 650, vgl. auch S. 211.

begann 1840 mit der Produktion.[182] Wohl 1842 war der Neubau der Tabakfabrik von Georg Heinrich Schirmer vollendet.[183] Bei diesen Bauten habe sich Ritgen bemüht, „durch möglichst hohe und gut ventilierte Räume die Arbeiter gegen die Einflüsse des Tabakstaubes zu schützen.“[184] Abgesehen von einem weiteren Fabrikgebäude und der Errichtung einer Buchdruckerei,[185] waren es bürgerliche Wohnhäuser, die Ritgen in Gießen erbaute. Gerhard Seib, der auf der Grundlage der Informationen aus Ritgens Nachlass und eigener Recherchen ein erstes Werkverzeichnis zusammengestellt hat, gibt ein Haus für den Kaufmann Müller in der Gießener Frankfurter Straße aus dem Jahr 1845 an,[186] der früheste durch Zeichnungen datierbare Bau ist das Wohnhaus des Kaufmanns Fulda aus dem Jahr 1848 (Kat.-Nr. 1232 Abb., 1233).[187]

1846 war Ritgen bereits auf der Architektenversammlung in Gotha mit seinem Vortrag über die Portalarchitektur der Kirche in Großenlinden in Erscheinung getreten, die aus seiner Zusammenarbeit mit Johann Valentin Klein erwachsen war, dessen Ergebnisse Ritgen der Öffentlichkeit vorstellte.[188] Die Erforschung der Symbolik mittelalterlicher Architektur und Bildzeugnisse verfolgte Ritgen später selbst intensiv weiter und begann vor allem spätestens zu diesem Zeitpunkt mit seinen umfangreichen Forschungen über Burgenkunde und die Ausstattung mittelalterlicher Räume, die letztlich prägend für seine sämtlichen wissenschaftlichen Forschungen sein sollten.

Neben seiner aufwändigen Tätigkeit für die Wiederherstellung der Wartburg war er bis 1869 der einzige Professor an der Gießener Universität, der die Fächer darstellende Geometrie und Situationszeichnen, Baukonstruktions- und architektonische Kompositionslehre mit Entwerfen, Freihandzeichnen und Malen, Geschichte der Baukunst und Kunstgeschichte unterrichtete. Er war weiterhin als freischaffender Architekt tätig und errichtete etliche Wohnhäuser in Gießen, wie etwa 1867 die Villa des Tabakfabrikanten Gail, für die sich Pläne im Nachlass erhalten haben (Kat.-Nr. 1234 Abb., 1235). Auch Zeichnungen für das Grabmal der Familie sind überliefert; Ritgen realisierte diese Anlage gemeinsam mit dem Bildhauer Franz Küsthardt zwischen 1871 und 1876 (Kat.-Nr. 1236-1238, Abb.). Ansonsten fanden zahlreiche

---

[182] http://denkxweb.denkmalpflege-hessen.de/ (Eintrag zu Gießen, Sachgesamtheit Gail'sche Zigarrenfabrik, Flur: 14; Flurstück: 1/14, Bestandteil der Gesamtanlage Sandkauterweg 25

[183] http://denkxweb.denkmalpflege-hessen.de/ (Eintrag zu Gießen, Ostanlage 7, Sachteil Portal, Flur: 19; Flurstück: 282/1, Portal der Zigarrenfabrik Schirmer), abgerufen am 20.2.2014

[184] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.

[185] Neubau der „Tabakfabrik von Braubach und Comp.“; Umbau des „Buchdrucker Briel’schen Hauses“ und Errichtung einer Buchdruckerei; siehe Hugo von Ritgen: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat, WSTA, Nachlass Ritgen.

[186] Seib 1980 a, S. 47.

[187] Zu den Gießener Wohnhäusern siehe auch Gravert 1953, S. 122-124.

[188] Ritgen 1846; siehe auch hierzu Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).

Um- und Einbauten in Gießener Wohnhäusern unter seiner Leitung statt, für andere Bauten lieferte er lediglich die Entwürfe.[189]

Als Carl Alexander 1853 dem Germanischen Nationalmuseum die Wartburg und das Eisenacher Predigerkloster als Sitz anbot,[190] wurde Hugo von Ritgen zu den Verhandlungen entsandt.[191] Nachdem das Museum seinen Sitz in Nürnberg fand, war Ritgen Mitglied des Verwaltungsausschusses und fungierte im Gelehrtenausschuss als Experte für die Geschichte des Burgenbaus.[192]

Eine ebenso „natürliche Folge der Herstellung der Wartburg",[193] war die Tatsache, dass er etliche Restaurierungen von Burgen und Schlössern übernehmen konnte. Die meist adligen Bauherren bedachten ihn darüber hinaus auch mit anderen Bauaufträgen.[194] Bereits im Juni 1849 berichtete er Carl Alexander von einem Besuch auf Schloss Braunfels, das wenige Jahre zuvor von Fürst Ferdinand zu Solms-Braunfels umgestaltet worden war.[195] Er hatte die dort aufbewahrten Reliquien der hl. Elisabeth gesehen und beschrieb Carl Alexander auch den umgestalteten Rittersaal. An der weiteren Wiederherstellung des Schlosses war er, so schilderte es Ritgen in seiner Autobiografie, ebenfalls beteiligt.[196] Zur Familie des Fürsten zu Solms-Braunfels unterhielt Ritgen verhältnismäßig engen Kontakt und verdankte ihnen unter anderem auch eine mittelalterliche Handschrift, die man mit der Tochter heiligen Elisabeth Gertrud in Verbindung brachte. Er schenkte sie Carl Alexander, der sie in der Elisabethkemenate im Palas aufbewahrte.[197]

In die Jahre 1858/1859 datiert ein polygonales Fachwerktürmchen über einem Kellerhals in der Lauterbacher Burg der Freiherren von Riedesel zu Eisenbach, das mit zahlreichen Zierformen versehen ist. Elemente wie der Taustab und die Andreaskreuze, die mit Hölzern angereichert wurden, die ein Rautenmotiv ausbilden, finden sich auch an den späteren Fachwerkgebäuden, deren Wirkung durch die verschiedenen Zierformen und Motive deutlich malerischer ist, die gezielt Anklänge an die gotische Architektur vermitteln und auch Elemente der Architektur Ungewitter und Eisenlohrs verarbeiteten, so Imhof. Dennoch habe Ritgen „ein

---

[189] Hugo von Ritgen: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat, WSTA, Nachlass Ritgen, vgl. Gravert 1953, S. 122-124; Seib 1980 a, S. 47-51.
[190] Siehe hierzu Großmann 1997.
[191] Hugo von Ritgen: Ein Beitrag zur Geschichte des Germanischen Museums. Promemoria, WSTA, Nachlass Ritgen.
[192] GNM 1856, S. 88.
[193] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[194] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[195] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.6.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 221r-224v.
[196] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[197] Siehe zur Ausstattung der Elisabethkemenate in Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).

ausgesprochen eigenwilliges Fachwerk“ gebaut.[198] Die gleichen Auftraggeber ließen in Schloss Eisenbach bei Lauterbach offenbar etliche Baumaßnahmen durch Ritgen projektieren und leiten. Er realisierte hier um 1860 den neogotischen Trakt eines Saalbaus,[199] eventuell auch die Brücke vor der Kernburg und Innenausstattungen.[200] Umfangreichere Restaurierungsarbeiten wurden zwischen 1856 und 1858 auch in Schloss Ludwigseck durchgeführt.[201] Ein Entwurf für das Grabmal von Ludwig Freiherr von Riedesel zu Eisenbach ist in Ritgens Nachlass überliefert (Kat.-Nr. 1231).[202]

Zwischen 1858 und 1860 entstand im Auftrag des Grafen Carl von Schlitz genannt Görtz, mit dem Ritgen in Kontakt stand, der repräsentative Bau der sogenannten Villa Wittgenstein oder Berleburg in Schlitz, die unter Ritgens Fachwerkbauten das bedeutendste Beispiel darstellt.[203] Korrespondenzen und Pläne zu diesem Bau haben sich im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt erhalten.[204] Gerhard Seib hat 1980 auch Abbildungen von sechs damals noch im Nachlass befindlichen Entwürfen veröffentlicht,[205] von denen heute noch einer überliefert ist (Kat.-Nr. 1245, Abb.).[206] Ritgen selbst bezeichnete die Villa „als sehr originell im veredelten Stile der Bauernhäuser des Fuldathales ausgeführt.“[207] Als Teil einer dreiseitig umbauten Gutsanlage mit Wirtschaftsgebäuden ist sie mit einem zweigeschossigen Anbau, an den sich ein niedrigerer Fachwerkbau anschließt, versehen. Der ungefähr quadratische Hauptbau erhebt sich auf einem steinernen Sockelgeschoss über dem sich die Fachwerketagen erstrecken. Die heute noch im Nachlass erhaltene Zeichnung zeigt einen Detailentwurf für eine Veranda an der Fassade des Gebäudes, über der sich ein Balkon befindet. An der Nordwestecke des Baus befindet sich ein polygonaler Erker. Die Andreaskreuze und Streben sind jeweils genast und werden durch Hölzer ergänzt, die Rauten und Dreiecke bilden, das Motiv des Taustabs findet sich an den Füllhölzern und Eckständern. Ganz ähnlicher Verzierungen wurde sich auch beim Umbau eines

---

198 Imhof 1996, S. 277.
199 Biehn 1975, S. 108.
200 Seib 1980 a, S. 53.
201 Hugo von Ritgen: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. auch Seib 1980 a, S. 53; zu Schloss Ludwigseck siehe Knappe 2000, S. 172.
202 Vgl. auch Seib 1980 a, S. 53, der S. 49, Abb. 3 eine Frontalansicht des Grabmals abbildet.
203 Seib 1980 a, S. 53 nennt noch weitere Bauten in Schlitz, so z. B. Umbauten am Wirtschaftshof der Hallenburg und zweier Scheunen; zum sog. „Schwarzschen Anbau am Steinweg in Schlitz“; vgl. auch Sippel 1982, S. 8; abgebildet auch bei Imhof 1996, S. 279; siehe auch Volker Puthz: Graf Carl, Hugo von Ritgen und die Baukunst. Ein Schlitzer Standesherr äußert sich zu Modeerscheinungen der Architektur seiner Zeit, zugleich ein Beitrag über Hugo von Ritgen in Schlitz. In: Schlitzer Bote, Dienstag 26. September 2006. http://archiv.schlitzerbote.de/SBLokales.nsf/6095d2e43d693e79412567110054 3f07/a2f927f8413bd3e9c12571f5005d6a39?OpenDocument (abgerufen am 15.11.2013).
204 Siehe hierzu Imhof 1996, S. 274-276; Anm. 182, Anm. 184.
205 Seib 1980 b.
206 Ebenda, Abb. 22.
207 Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen.

Fachwerkhauses in Schlitz-Hutzdorf bedient, der Hugo von Ritgen zugeschrieben wird.[208] Die Giebelfenster und Gauben, die an der Villa Wittgenstein mit spitzbogigen Kleeblattfenstern ausgestattet sind, fanden sich am wenig später ausgeführten Gasthof der Wartburg wieder, dessen Fachwerkteile ebenfalls gotischen Charakter aufweisen sollten.[209] Zwischen 1880 und 1883 führte Ritgen im Auftrag der Grafen Schlitz genannt von Görtz außerdem eine durchgreifende Renovierung der Stadtkirche in Schlitz durch.[210]

Ein in Privatbesitz befindliches Blatt zeigt einen Fachwerkgiebel am Schloss von Beichlingen, von dem Seib vermutete, er könne in den 1870er Jahren ausgeführt worden sein.[211] Dazu gehört eine Zeichnung zum Schlossbrunnen in gotischen Formen, die sich nun im Bestand der Kunstsammlung der Wartburg befindet (Kat.-Nr. 1224).

Die Grafen von Giech beauftragten Hugo von Ritgen zwischen 1861 und 1867 mit umfangreichen Baumaßnahmen in Schloss Thurnau bei Kulmbach. Für Schloss Wiesentfels, wo Ritgen ebenfalls schon zwischen 1861 und 1867 tätig war, hat sich eine Zeichnung für einen Treppenturm erhalten, die auf das Jahr 1871 datiert ist (Kat.-Nr. 1248, Abb.).[212]

Sein Ruf als Architekt der Wartburg und die enge Verbindung zum preußischen Königshaus hat 1869 zur Berufung in die Jury zur Beurteilung der Entwürfe für den Berliner Dom geführt.[213] Im Auftrag der späteren deutschen Kaiserin Augusta, der Schwester Carl Alexanders, entwarf Hugo von Ritgen seit 1868 die neoromanische Ausstattung und Ausmalung der Kapelle des Augustahospitals im Invalidenpark in Berlin.[214] Eine im Nachlass überlieferte Zeichnung zeigt den Altar, der von einem großen, von Säulen gestützten Rundbogen mit Zickzackband gerahmt wird (Kat.-Nr. 1225, Abb.). Der Altar mit dem Kruzifix erhebt sich vor einem leuchtend blauen Hintergrund, der auf Höhe der Kapitelle der neoromanischen Arkade noch einmal mit einem Teppichbehang versehen ist. Auch der obere Bereich der übrigen Wände ist mit Teppichen oder Teppichimitationen ausgestattet, auf denen vegetabile Ornamente, Adler und Löwen dargestellt sind, darunter erscheint eine bemalte Lambris und zum Altar eine

---

[208] Dass es sich bei diesem Haus um den Umbau eines 1848 errichteten Gebäudes handelt, überliefert Sippel 1982, S. 6; zur Villa der Witwe Lachmann, Mühlenstr. 1, siehe Seib 1980 b, S. 20-22; Imhof 1996, S. 276; vgl. auch Volker Puthz: Graf Carl, Hugo von Ritgen und die Baukunst. Ein Schlitzer Standesherr äußert sich zu Modeerscheinungen der Architektur seiner Zeit, zugleich ein Beitrag über Hugo von Ritgen in Schlitz. In: Schlitzer Bote, Dienstag 26. September 2006. http://archiv.schlitzerbote.de/SBLokales.nsf/6095d2e43d693e794125671100543f07/a2f927f8413bd3e9c12571f5005d6a39?OpenDocument (abgerufen am 15.11.2013).
[209] Siehe Kap. II. 3.3.5 (Gasthof).
[210] Seib 1980 a, S. 53.
[211] Seib 1980 b, S. 23, Abb. 30.
[212] Seib 1980 a, S. 55.
[213] Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen, WSTA, Nachlass Ritgen; siehe auch die Schreiben des preußischen Ministers für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten etc. Heinrich Friedrich von Itzenplitz an Hugo von Ritgen, 1.2.1869, 11.2.1869, WSTA, Nachlass Ritgen.
[214] Seib 1980 a, S. 54; Langreuter 1980, S. 74.

Schranke aus kleinen neoromanischen Säulenstellungen mit romanischen Vierpässen. Es erstaunt, wie stark Ritgen sich in der Gestaltung an die Ausstattung der Wohnräume in der Neuen Kemenate der Wartburg anlehnte; er hatte zu diesem Zweck sogar Teile der Wandvertäfelungen kopieren lassen, um sie zu verarbeiten.[215] Die Zeichnung zur Eingangstür in die Kapelle (Kat-Nr. 1226, Abb.) erweist sich als Kopie einer Tür in den Sängersaal im Palas der Wartburg (Kat.-Nr. 336, Abb.).[216]

1869 hat Hugo von Ritgen die Entwürfe zur Kapelle des Berliner Augustahospitals, Ansichten der Wartburg und verschiedene Zeichnungen zu einer Villa suburbana auf der internationalen Kunstausstellung in München ausgestellt. Wenngleich sie dort nicht optimal präsentiert waren, fand er doch, seine Entwürfe könnten sich neben den anderen ausgestellten Zeichnungen durchaus sehen lassen.[217] Ein Rezensent der Münchener Kunstausstellung konnte sich hingegen eines „befremdenden Eindrucks" nicht erwehren, da Ritgens Arbeiten für ihn „im seltsamen Widerspruche zu dem bedeutenden Rufe" stünden, den er sich unter den deutschen Architekten durch die Restaurierung der Wartburg erworben habe. Die Blätter seien „nichts weniger als bedeutend" und überraschten zudem „– selbst als Skizzen betrachtet – durch die auf auffallend niedriger Stufe befindliche Technik der Darstellung."[218]

Die verschiedenen in München ausgestellten Darstellungen zur Villa suburbana, von denen sich immerhin eine erhalten hat,[219] sind sicherlich Zeugnisse von Ritgens Studien zum Wohnbau gewesen, dem er sich seit einiger Zeit verstärkt zuwandte. In einem Manuskript mit dem Titel „Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen", propagierte er den Bau der ländlichen Villa als eine der letzten lohnenden Aufgaben für den Architekten, weil es ihm hier noch gestattet sei, „sich über die Schranken engherzigen Speculationsgeistes kühn zu freiem höhern Schaffen zu erheben."[220] Er markierte die notwendigen Räumlichkeiten eines solchen Hauses und die daraus folgende Beschränkung auf zwei Stockwerke und kam hinsichtlich des Stils eines solchen Bauwerks zu folgendem Schluss: „Er sei der in der Gegend übliche und ihr angemessene. Nichts beweist in der Tath mehr die gänzliche Zerfahrenheit und Gedankenlosigkeit unserer modernen Kunstübungen als die Musterkarte aller Stylarten welche die neue entstandenen Vorstädte vieler unserer deutschen Städte zeigen." Vielleicht gelänge zuerst an der Villa die Auffindung und Ausbildung einer

---

[215] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 17.6.1869, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 146/1869.
[216] Lediglich die Devise „VIGILANDO ASCENDIMUS" ist durch „EHRE SEI GOTT IN DER HÖH" ersetzt worden.
[217] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.9.1869, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 148/1869.
[218] Deutsche Bauzeitung 3 (1869), S. 558.
[219] Der Grundriss des Erd- und ersten Geschosses einer Villa suburbana ist überliefert; siehe Kat.-Nr. 1252, Abb.
[220] Hugo von Ritgen: Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen, WSTA, Nachlass Ritgen.

Bauform, die den klimatischen Verhältnissen, den einheimischen Baustoffen und den Bedürfnissen entspreche. Allerdings müsse sie nicht so originell sein, dass sie auf bewährte und zweckmäßige Formen verzichte, besser versäume man „nichts was rein nothwendig und constructiv ist, aber idealisieren wir dann das Bedürfnis und bilden wir die statischen nothwendige Kernform jedes Structurtheiles dann entsprechend zur Kunstform aus, in dem wir die Hülle so gestalten, das dadurch die Eigenschaft und Verrichtung des Kerns unmittelbar verkündet wird."[221] In seinem Vortrag „Ueber die Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses", den er auf der Architektenversammlung 1868 in Hamburg hielt, ließ er ganz ähnliche Maximen vernehmen.[222] Hier stellte er die Frage, warum in der Gegenwart trotz des allgemeinen Verlangens, „in der Wohnung alle Genussmittel des Lebens vereinigen zu können, doch so wenig bequeme, geschweige denn schöne Wohnungen gefunden werden. Eine bestimmt ausgeprägte, für Zeitalter und Land charakteristische ‚Sitte des Hauses' sei nicht mehr vorhanden, es fehle jener allgemeine Begriff für das wohnliche Bedürfniss", der den Häusern vergangener Epochen zu Grunde gelegen habe, so dass der Künstler der Vergangenheit ihn nur zu veredeln und weiter auszubilden hätte. Wenn von einem Konflikt zwischen Bedürfnis und Kunst in der Architektur nicht geredet werden könne, weil „die Baukunst eine Tochter des Bedürfnisses sei und bleibe, die ihre wesentlichen ästhetischen Motive aus der Nothwendigkeit heraus zu entwickeln habe", so sei dies beim bürgerlichen Wohnhaus im Besonderen der Fall. Während er in seiner Abhandlung zur ländlichen Villa unter den beispielgebenden Bauten etwa die Landhäuser des Plinius zu ausgedehnten Vergleichen herangezogen hatte,[223] scheint er in seiner Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses einen Abriss über Bauten der Antike bis hin zu kleinen adligen Wohnungen des 16. und 17. Jahrhunderts an Hand von Abbildungen gegeben zu haben. Zur charakteristischen inneren Einrichtung und passenden Beleuchtung der Räumlichkeiten übergehend, dokumentierte er schließlich am Beispiel der Wartburg, wie er selbst versucht habe, die Ergebnisse seiner Studien über die Wohnhäuser der Vorzeit praktisch anzuwenden.[224] Über „die zweckmäßige Erleuchtung der Wohnräume" hat Ritgen 1865 eine Studie nach einem Vortrag veröffentlicht, den er auf der Wiener Architektenversammlung gehalten hat.[225] Auch diese Arbeit stand unter der Prämisse, dass es die Architektur des Mittelalters gewesen sei, die „sich am strengsten an die Anforderungen des Lebensbedürfnisses und der Zweckmässigkeit,

[221] Ebenda.
[222] Der Vortrag selbst wurde nicht publiziert, siehe für das Folgende das Resümee in: Deutsche Bauzeitung 2 (1868), S. 475f.
[223] Hugo von Ritgen: Die städtische Villa, WSTA, Nachlass Ritgen.
[224] Bericht über den Vortrag Hugo von Ritgens „Ueber die Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses", in: Deutsche Bauzeitung 2 (1868), S. 476.
[225] Ritgen 1865 b.

und diesen mit dem geringsten Aufwande von Mitteln entspricht."[226] Nach ausführlichen Berechnungen zum Maß für die Beleuchtungsstärke von Wohnräumen je nach ihrer Nutzung und die daraus folgende Bestimmung der Fenstergrößen, beschrieb Ritgen hier als eines der „Beispiele schöner angenehmer Beleuchtung aus dem Mittelalter" wiederum den Speisesaal im unteren Geschoss des Palas der Wartburg und lieferte als Abbildung seinen Entwurf für die Einrichtung der Fensterpartie.[227]

Ritgens Beschäftigung mit dem Bau von Wohnhäusern und deren Einrichtung und Beleuchtung hatte ihren Ursprung im Studium der antiken und vor allem der mittelalterlichen Architektur, die ihm immer wieder als Belege zweckmäßiger und ästhetisch befriedigender architektonischer Lösungen dienten und die Grundlage seiner Entwürfe – vor allem für die Wartburg – bildeten. Wie eng diese Studien miteinander verknüpft waren, zeigt sich an dem zweiten Vortrag, den er 1864 auf der Wiener Architektenversammlung gehalten hat. Hier hatte er sich mit seinem Vortrag „Ueber die Formen mittelalterlicher Zinnen als Anhaltspuncte für die Bestimmung ihrer Erbauungszeit" einem burgenkundlichen Thema zugewandt und eine breite Kenntnis der Zinnenformen verschiedenster Burgen und mittelalterlichen Bauten unter Beweis gestellt.[228] Die Höhe der Fenster und die daraus resultierenden Innenarchitektur belegte er erneut mit der von ihm entworfenen Einrichtung der Ostseite des Speisesaals des Palas der Wartburg.[229]

Als 1874 die Ingenieurwissenschaft und Baukunst nach Darmstadt übersiedelten, übernahm Hugo von Ritgen die Professur für Kunstgeschichte an der Gießener Universität. Da Kunstgeschichte kein Examensfach war, hielt er zwar regelmäßig Vorlesungen, doch scheint der geringere Arbeitsaufwand ihm die Möglichkeit zu anderen Tätigkeiten und Forschungen eröffnet zu haben. 1878 übernahm er den Vorsitz des Gießener Gewerbevereins wie auch der Handwerkerschule. Als Mitglied des oberhessischen Vereins für Localgeschichte, des späteren oberhessischen Geschichtsvereins, dessen Vorsitz er seit 1883 inne hatte, veröffentlichte er in den Jahresberichten seine historischen Forschungen zur Geschichte und Beschreibung der Burg Münzenberg,[230] der Burg Gleiberg und der Stadt Staufenberg und ihrer beiden Burgen.[231] 1885 erschien ein Artikel über „Die erste Anlage Gießens und seiner Befestigungen".[232] Mit den Arbeiten über die Burgen gingen jeweils Bemühungen zu deren Wiederherstellung einher. Die Burgen in Staufenberg waren 1858 von den Prinzen Heinrich und Ludwig von Hessen, dem

[226] Ritgen 1865 b, S. 114.
[227] Ritgen 1865 b, S. 121f.; siehe zum Speisesaal Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[228] Ritgen 1865 a.
[229] Ritgen 1865 a, S. 20, Fig. 46.
[230] Ritgen/Irle 1879.
[231] Ritgen 1880/81a; Ritgen 1883.
[232] Ritgen 1884/85.

späteren Großherzog erworben worden, die in Gießen studiert hatten.[233] Hier war Ritgen bereits zwischen 1860 und 1862 mit etlichen Entwürfen für die Arbeiten an der Oberburg beauftragt worden; nach seinen Plänen sind offenbar auch die Tore, das Wohngebäude, die Mauern und Wehrgänge der Unterburg wiederhergestellt worden.[234] Eine im Nachlass überlieferte Zeichnung zeigt den Eingang in ein Fachwerkhäuschen auf dem Burghof (Kat.-Nr. 1246, Abb.) Für die Restaurierung von Burg Münzenberg legte er 1879 Pläne vor, deren Ausführung allerdings unterblieb.[235]

Mit besonderer Hingabe widmete sich Ritgen der Burg Gleiberg, die bis 1879 im Besitz des preußischen Königshauses war (Kat.-Nr. 1240, 1241, Abb.).[236] 1868 erreichte er, dass die Nutzung als Steinbruch unterbunden wurde und Gelder für die nötigsten Sicherungsarbeiten bereitgestellt wurden. Als die Burg mit dem dazu gehörigen Gelände 1879 durch Schenkung an einen Privatmann gelangte, übergab der sie dem Gleibergverein, mit der Auflage die Bedingungen der preußischen für die Erhaltung und Sicherung der Burg zu erfüllen. Als Mitglied des Oberhessischen Vereins für Localgeschichte, der Aktien am Gleibergverein hielt, wurde Ritgen mit einem Gutachten über den Zustand der Burg beauftragt. Er leitete die ersten Bestandssicherungen und beschaffte Geld, damit zwischen 1881 und 1882 die Wiederherstellung des Nassauer Baus und seiner Inneneinrichtung nach seinen Entwürfen erfolgen konnte.

Auch die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Ritgen als Professor der Kunstgeschichte in Gießen. Seit 1854 war er Großherzoglich-Sächsischer Baurat,[237] war 1866 zum Großherzoglich-Sächsischen Geheimen Baurat und 1873 zum Geheimen Baurat des hessischen Großherzogtums ernannt worden. 1886 erhoben ihn die Großherzöge von Sachsen-Weimar-Eisenach und von Hessen und bei Rhein zum Geheimen Rat. [238] An seinem Lebensende konnte er auf zahlreiche Ehrungen zurückblicken.[239]

---

[233] Ritgen 1883, S. 62.
[234] Seib 1980 a, S. 51.
[235] Ebenda. S. 52.
[236] Siehe für das Folgende Führer Gleiberg 1905, S. 40-43.
[237] Siehe die Ernennungsurkunde vom 24.4.1854, WSTA, Nachlass Ritgen.
[238] Siehe hierzu Langreuter 1980.
[239] Der Aufnahme Hugo von Ritgens in den Sachsen-Weimarischen Hausorden der Wachsamkeit oder vom weißen Falken im Jahr 1851 folgte 1867 die Ernennung zum Komtur und 1878 die Verleihung des Sterns zum Komturkreuz; weitere Orden und Ehrungen: 1856 preußischer Roter Adlerorden vierter Klasse; 1868 preußischer Königlicher Kronenorden dritter Klasse; 1886 preußischer Königlicher Kronenorden zweiter Klasse; 1858 luxemburgischer Orden der Eichenkrone (Ordre de la couronne de chêne); Ritterkreuz 1. Klasse des Dienstordens Philipps des Großmütigen; 1867 Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Eisenach; sämtliche Urkunden hierzu im WSTA, Nachlass Ritgen.

Nach dem feierlichen Dienstjubiläum im Jahr 1886 beging Hugo von Ritgen 1888 das 50-jährige Jubiläum seiner Promotion und Professur und seine goldene Hochzeit. Nachdem er im selben Jahr noch mit dem Bau des Ritterbades auf der Wartburg beginnen konnte, starb er am 31. Juli 1889 nach kurzer schwerer Krankheit.

II Wartburg

II.1 Die Vorgänger Ritgens, der Bauherr Carl Alexander und die beteiligten Mitarbeiter und Künstler

II.1.1 Die Vorgänger Hugo von Ritgens und die Suche nach dem geeigneten Konzept

Als Beginn der Wartburgwiederherstellung wird gemeinhin das Jahr 1838 angegeben, in dem – so überlieferte es Carl Alexander selbst – seine Mutter Maria Pawlowna mit dem auf der Wartburg ausgesprochenen Satz, „Du solltest einmal daran denken, dies wieder herzustellen“[240] die entscheidende Anregung gegeben haben soll. Der Fürst, der schon als Kind und junger Mann die Burg häufig besucht hat,[241] setzte diese Episode an den Beginn seiner „Erinnerungen an die Wiederherstellung der Wartburg“, die er an seinem Lebensabend verfasste. Bei einem Gang durch den Festsaal des Palas habe seine Mutter diesen Gedanken ausgesprochen und er selbst sich „von dem Augenblick an mit der Ausführung desselben“ beschäftigt.[242]

Auf die Bedeutung der Architektur und Geschichte der Wartburg und die Möglichkeit einer Wiederherstellung wurde das großherzogliche Haus wohl bereits im Sommer 1838 durch Carl Alexander Simon hingewiesen, der in begeisterten Briefen von seinen Entdeckungen auf der Wartburg berichtete.[243] Noch im gleichen Jahr wurde Johann Wilhelm Sältzer mit Entwürfen für die Wiederherstellung des Palas und des angrenzenden Gebäudes beauftragt. 1839 beendete Carl Alexander Simon seine Studie „Die Wartburg. eine archäologische Skizze“,[244] die sich in der eingereichten Form bereits als gekürzte Version erweist, in der die Einrichtung einer Zentralgalerie der vaterländischen Altertümer im Palas und im Ritterhaus stehen geblieben, die spektakuläre Vision von der Wartburg als einem Grabmal der Dichter, Denker, Weisen und Mäzene des Mittelalters und der Gegenwart in einer Denkmalskirche im Süden der Burg aber gestrichen war. Die Hauptforderung Simons, dass auf der Burg niemand wieder wohnen dürfe, ging aus der offiziellen Studie bereits klar hervor.

---

[240] Carl Alexander 1907, S. 5.
[241] Erster Besuch des drei Jahre alten Carl Alexander in Begleitung seiner Eltern am 11.6.1821, WSTA, Gästebuch Nr. 39, Bl. 4r; weitere Einträge ebenda: 6.-18. 7.1823, Bl. 5v; Juli 1825, Bl. 7r (erster eigenhändiger Eintrag); Juli 1825, Bl. 7r; Juli 1828, Bl. 10r; 8.6.1833, Bl. 12v; 6.5.1836, Bl. 13v; 23.6.1837, Bl. 14v; 24.6.1837, Bl.15r; 1.11.1838; Bl. 16r.
[242] Carl Alexander 1907, S. 5.
[243] Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 12.6.1838; 20.8.1838, GSA 85/29, 3; Carl Alexander Simon an Christian Wilhelm Schweitzer, Ende August 1838, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 185r-188; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 290-291.
[244] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, WSTA, Hs 3496a.

Simons Forschungen muss man als ersten bedeutenden Versuch einer Datierung würdigen, die auf Untersuchungen am Bau, Quellen- und Literaturstudium sowie der Auswertung älterer Darstellungen basierte.[245] Die Form der ausführlichen Niederschrift setzte Maßstäbe auch für die folgenden Architekten, die sich um die Wiederherstellung der Wartburg bemühten, denn sowohl Johann Wilhelm Sältzer und als auch Hugo von Ritgen legten umfangreiche Studien vor. Sältzers Arbeit ähnelte sogar im Titel der Schrift Simons, denn er nannte sie „Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze".[246] Neben äußerst aussagefähigen Bauaufnahmen des Zustands der Burg, namentlich des Palas, die Sältzer seit 1838 fertigte, unterzog er in seiner Studie vor allem das Hauptgebäude der Burg einer detaillierten Beschreibung. Auch ihm stand eine Idee vor Augen, die er dem Großherzog mit dieser Arbeit nahe zu bringen versuchte: die Vergegenwärtigung der protestantischen Bedeutung, der durchaus die anderen bedeutenden Momente der Geschichte der Wartburg geopfert werden konnten und die ihren besonderen Ausdruck in einem Lutherturm finden sollte.

Simons Wirken für die Burg ist vor allem auch für die Auseinandersetzung Carl Alexanders mit der Materie der Wiederherstellung seiner Burg von Bedeutung, denn unmittelbar nachdem der Maler 1841 noch einmal an ihn schrieb und ihm die Aquarelle der einst für die Wartburg geplanten Fürstengruft sandte, zeichnete Carl Alexander die ersten grundlegenden Überlegungen und Maßgaben für die bevorstehende Erneuerung auf. Johann Wilhelm Sältzer schien ihm zu diesem Zeitpunkt geeignet zu sein, einen Restaurationsplan auszuarbeiten. Als Sältzer 1846 schließlich seine Studie vorlegte, war Ferdinand von Quast bereits beauftragt und die Arbeit des mittlerweile pensionierten Architekten wurde kaum mehr zur Kenntnis genommen, auch wenn man ihn weiter auf der Burg zu Rate zog. Hugo von Ritgen hat Sältzers Kenntnisse und Bauaufnahmen geschätzt und ihm wenigstens Teile seiner eigenen Studie zur kritischen Lesung gegeben.

„Wohnen kann hier Niemand wieder!"[247] – Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze.

Der 1805 in Frankfurt (Oder) geborene, in Berlin und München bei Peter Cornelius ausgebildete Maler Carl Alexander Simon hatte sich 1835 mit seiner Frau in Weimar niedergelassen und an der Ausgestaltung der Dichterzimmer im Residenzschloss mitgearbeitet.[248] Im Wielandzimmer, das Friedrich Preller d. Ä. mit fünf Szenen aus dem „Oberon" geschmückt hatte, gestaltete Simon Wand- und Deckenmalereien, die als seine

[245] Klein 2010, S. 284.
[246] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501.
[247] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, WSTA, Hs 3496a, Bl. 77.
[248] Zur Biografie siehe Krauß 2004; Krauß 2005 b.

qualitätsvollsten Werke gelten.[249] 1838 erhielt er von Großherzogin Maria Pawlowna den Auftrag für ein Historienbild, dessen Sujet er frei bestimmen konnte. Da Simon sich für ein Gemälde entschied, das den legendären Sängerwettstreit darstellt,[250] hielt er sich für seine Studien auf der Wartburg auf. Im November 1838 schrieb er enthusiastische Zeilen an Erbgroßherzog Carl Alexander, denn beim Anblick der „Ruinen der heiligen Burg" riss Simon „die Feinheit, mit welcher die Muse der Geschichte ihr Bildnis auf sie gezeichnet, und mit bedeutungsvollen Spuren dem alten Felsen eingeprägt, zur Bewunderung hin. Sie hat den rohen Stein zu einem göttlichen Epos gemacht, dessen Sprache ebenso wenig einer Deutung bedarf, als die ewige Lobpreisung der Natur."[251] Für die Wiederherstellung der Burg sei ein Baumeister von Nöten, „der von den Lippen der Geschichte" lesen könne, „ein Künstler, der jenen Polypen gleicht, die stets die Farbe der jenigen Gegenstände annehmen an die sie sich hängen". Diesen Baumeister „unter eine äußerst strenge ästhetische Kontrolle zu setzen", sei natürlich dem Erbgroßherzog vorbehalten. „Ja, gnädiger Herr," schwärmte Simon, „Sie werden der erste sein der dem deutschen Geiste Gerechtigkeit widerfahren läßt, der dem Volke den Schrein öffnet, in dem es die Dokumente seiner Größe findet, den Riesengeist entfesseln, der bisher in unwürdigen Banden lag." Dass diese aufrüttelnden Worte bei Erbgroßherzog Carl Alexander Gehör fanden, lässt sich vermuten, denn die ersten Befehle für Entwürfe zur Umgestaltung des Palas und des Neuen Hauses der Wartburg ergingen im gleichen Monat an Johann Wilhelm Sältzer.[252]

Carl Alexander Simon arbeitete indes weiter an seinen Studien, von denen er dem Kunsthistoriker Ludwig von Schorn berichtete.[253] „Was mir dunkel geblieben ist über die Wartburg, hat mir bisher kein geschriebenes Dokument aufklären können. Die lokalen Untersuchungen, nemlich die gänzliche Bloßlegung des Grundes, auf welche ich die letzte Hoffnung setzte, werden meine Mittel nicht erlauben."[254] Simon hatte zu diesem Zeitpunkt auch die von Sältzer eingereichten Pläne gesehen, hielt sie aber für verfrüht, denn man solle nicht eher Entwürfe fertigen, „als ein geschichtlicher Plan vorliegt, der gegen den Wechsel der Zeit und des Geschmacks zur steten Norm dienen muß." Vielleicht könne sein Aufsatz „die

---

[249] Hecht 2000, S. 79-84; Hecht 2005.
[250] Carl Alexander Simon: Der Sängerkrieg, 1838, Öl auf Leinwand, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0148; zum Gemälde vgl. Jacobs 2005 b.
[251] Siehe auch für das Folgende in diesem Absatz: Carl Alexander Simon an Carl Alexander, November 1838, ThHStAW, HA A XXVI Nr. 1576, Bl. 3r-5v.
[252] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 2.
[253] Ludwig von Schorn (1793-1842), siehe Dilk, Enrica Yvonne, „Schorn, Johann Karl Ludwig von", in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 483-484 [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd116922850.html.
[254] Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 10.3.1839, GSA 85/29, 3.

Nothwendigkeit eines solchen ins kleinste Detail gehenden Werks beweisen und einige Materie dazu liefern."[255]

Im September 1839 legte er seine Denkschrift „Die Wartburg. eine archäologische Skizze" vor, die das Ergebnis detaillierter Forschungen war und das erste umfassende Konzept für die Wiederherstellung der Wartburg enthielt.[256] Er habe diese Schrift verfasst, schrieb er an Schorn, „um dem Prinzen einen Grund für alle künftigen Restaurazionsspekulationen zu sichern und ihn festzustellen gegen falsche Meinungen. Ich bilde mir nicht ein, diese Absicht erfüllt zu haben, noch weniger, den Weg zu zeichnen, auf welchem jene Pläne gehen müßten. Ich liebte das Unternehmen zu sehr, als daß ich mich nicht selbst dabei vergeßen hätte. Ich bin beruhigt, denn ich habe das Meinige gethan."[257] Schorn leitete die zwei Hefte mit der Bemerkung an Carl Alexander weiter, die Abhandlung schiene ihm als „Grundlage für die gesamte Restauration dienen zu können"; ein „umfassender und großartiger Geist" des Autors sei nicht zu verkennen.[258]

Zu Simons Niederschrift sind verschiedene Texte und Zeichnungen überliefert, die eine Materialsammlung und zwei vollständige Abschriften mit einem dazugehörigen Zeichnungsband umfassen, die die an Carl Alexander gesendete Fassung der Arbeit darstellen dürften.[259] Nach einer Einleitung widmete sich das erste Kapitel der Erbauung der Burg, im zweiten untersuchte Simon die Authentizität der Ruinen. Die allgemeine Einteilung und der Grundriss wurden im dritten Kapitel behandelt, im vierten und fünften ging es um die einzelnen Gebäude und den Palas und dessen innere Einteilung. Bereits während seiner Studien für die „archäologische Skizze" hatte er die äußere Gliederung des Palas mit drei Stockwerken erkannt,[260] denen jeweils eine offene Galerie vorgelagert war und sich parallel in ein gründliches Quellenstudium vertieft. Vor allem seine Materialsammlung offenbart die Fülle an Literatur, die er hierfür heranzog. Simon war die Mehrheit des zahlreich überlieferten älteren Schrifttums zur Wartburg ebenso bekannt wie die jüngeren Beschreibungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert.[261] Um mehr über das Aussehen und die Einrichtung der mittelalterlichen Wartburg zu erfahren, nahm er die Dichtungen der Minnesänger zu Hilfe und nutzte vornehmlich die Abhandlung Heinrich Leos,

---

[255] Ebenda.
[256] Vgl. hierzu ausführlich Jacobs 2004 und Jacobs 2005 a.
[257] Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 27.9.1839, GSA 85/29, 3.
[258] Ludwig von Schorn an Carl Alexander, 16.10.1839, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 89r-90r.
[259] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze. 1839, Text- und Zeichnungsband WSTA, Hs 3496a und b; Carl Alexander Simon, Materialsammlung zu: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, WSTA, Hs 3496b beiliegend. Eine weitere Abschrift des 19. Jahrhunderts ist ohne Zeichnungsteil erhalten, WSTA, Hs 3496; zu den einzelnen Handschriften vgl. auch Jacobs 2004 a.
[260] Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 20.8.1838, GSA 85/29, 3; Carl Alexander Simon an Christian Wilhelm Schweitzer, Ende August 1838, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 185r-188; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 290-291.
[261] Vgl. Jacobs 2004 a, S. 115-119.

„Über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert“, die mit Hilfe der mittelhochdeutschen Dichtungen das Aussehen von Burgen zu ermitteln suchte.[262] Genauso gründlich beschäftigte er sich mit einer Vielzahl älterer bildlicher Darstellungen der Wartburg und unternahm den Versuch einer chronologischen Ordnung, um daraus einen Grundriss der Burg mit den Gebäuden aller Bauphasen zu erstellen.[263] Simon entwarf eine Baugeschichte der Wartburg von deren Gründung bis zur Gegenwart und fertigte deshalb zu jedem „Bauabschnitt“ Rekonstruktionszeichnungen an. Bei der Beschreibung und Deutung des Hauptgebäudes der Burg im sechsten Kapitel der Skizze zeichnete er Grundrisse und Detailzeichnungen aller Stockwerke. Im siebenten Kapitel stellte er einen kurzen chronologischen Überblick aller Bauphasen vor (Abb. 6*).

Das letzte Kapitel enthält die Ideen zum „Wiederbau der Wartburg“, in dem sich die Vorschläge zur Einrichtung des Palas als Zentralgalerie finden. Simon formulierte hier mit Nachdruck, dass auf der Wartburg nie wieder wirkliches Leben einziehen könne. Ein „Grab“ müsse sie bleiben, in dem allein die bildende Kunst als Vermittlerin zwischen der Geschichte und dem Volk regieren könne.[264] Allein der Kunst solle es übertragen werden, dem „Ungebildeten“ die heroischen Taten der Vorzeit verständlich zu machen. Der Blick in die Vergangenheit sollte das Volk Moral und Tugend lehren und dabei vornehmlich das Empfinden für die Leistungen der eigenen – nationalen – Denker, Weisen und Helden wecken. Da aber das „Wesen der Kunst, der Historie“ für Simon nur Bedeutung hatte, „in so fern es Theil der Offenbarung ist, zur Religion wird – die Religion selber ist“, konnte auch nur die Epoche den Zweck erfüllen, in der „das ganze Leben sich aus der Religion bildete“ – das Mittelalter.[265] Obwohl er versucht hatte, alle Gebäude der Burg zu rekonstruieren und sie in den vermeintlichen Phasen ihrer Baugeschichte darzustellen, legte er nahe, bezüglich ihrer Erhaltung eine Auswahl zu treffen: „Wird von diesem Denkmal einst nichts mehr als der Palas in ursprünglicher Klarheit sich aus dem einsamen Hügel erheben, so wird er dem Zweck, den man bei der Erhaltung der Alterthümer vorzüglich im Auge haben soll, durch Erweckung der Tugend ein Lehrer der Nachwelt zu sein, um so gewisser erfüllen, um so reiner und getrennter von irdischen Bedingungen es dasteht.“[266] Die „Erhaltung der Alterthümer“ durfte im gleichen Atemzug ihre Zerstörung bedeuten. Aber auch Geschichte konnte nicht allgemein, sondern nur selektiv vermittelt werden; glaubt man Simon, kann man nur am Tugendhaften lernen. „Nicht was gewesen ist, ist die Geschichte, sondern was groß gewesen ist“, hatte er schon 1838 an

[262] Leo 1837; auch genutzt: Lachmann 1833; Hagen 1838.
[263] So aus Merian 1690 und Koch/Juncker 1710; vgl. Jacobs 2004 a, S. 156f.
[264] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, WSTA, Hs 3496a, Bl. 77-87.
[265] Carl Alexander Simon an Christian Wilhelm Schweitzer, Ende August 1838, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 185r-188, hier: Bl. 187r; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 290f.
[266] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, WSTA Hs 3496a, Bl. 75-76.

Ludwig von Schorn geschrieben.[267] Eine „lehrreiche Ergötzlichkeit“ sei es zwar, durch die Gassen Pompejis zu gehen und bei den kleinen Menschlichkeiten eines vergessenen Volkes einzukehren, doch diene ein solches Herangehen keineswegs dem Zweck der Geschichte. Der Anblick von Wasch- und Badehäusern ziehe die Helden zu den niedrigen Kreaturen hinab, verhindere Bewunderung und Nachahmung. „Nicht an Scheuern, Vorratshäusern, Festungswerken, nur an Kirchen, Palästen und an den Orten des Friedens, der Ruhe und des geistigen Genusses wird man die Physiognomie der Muse wieder finden.“[268]

Dass Carl Alexander Simons Niederschrift ursprünglich noch deutlich umfangreicher gewesen ist, lässt sich mit Hilfe einer weiteren Handschrift nachvollziehen.[269] In einer Konzeptschrift besteht ein großer Teil aus Simons Handschrift, einige Seiten gehören zu einer von einem Schreiber ausgeführten Abschrift, in der Simon Streichungen und Korrekturen vorgenommen hat. Bis auf wenige Fehlstellen[270] ist dieses Konzept zwar identisch mit der Reinschrift, einzig hier finden sich aber die sämtlich durchgestrichenen Passagen, in denen die Fürstengruft beschrieben ist. Nachdem die erste Abschrift, die ja zu großen Teilen im Konzept erhalten ist, fertiggestellt war, muss Simon zu dem Entschluss gekommen sein, seine Studie nochmals zu überarbeiten. In der Folge entstand die Endfassung der „archäologischen Skizze“, in der zwar die gedankliche Grundlage dessen, was er für die zukünftige Wartburg plante, unverändert stehen blieb, der entscheidende und spektakuläre Teil der Umsetzung, die Fürstengruft, aber getilgt worden war. Was den Maler zu dieser Entwurfsänderung bewegte, lässt sich heute nicht mehr klären. Vielleicht wurde ihm, als er seine Schrift verfasste, die Unausführbarkeit eines so kühnen Gedankens bewusst. Als er 1841 einen Brief an Carl Alexander sandte, dem er die Titelblätter der zwei Bände der „archäologischen Skizze“ beilegte, die die Fürstengruft darstellen, bemerkte er, dass er sie nunmehr „zur Ergötzung“ schicke, ohne an eine Ausführung zu glauben. „Es war ein Traum, der sich vielleicht im Bilde schöner ausnahm als in der Vorstellung.“[271]

Ursprünglich sollte neben einer Zentralgalerie im Palas und im Ritterhaus auch eine Grabkapelle im südlichen Teil der Burg errichtet werden und damit restaurierte Architektur, Museum und neu geschaffenes Denkmal an einem Ort vereinigen. Zur Fürstengruft schrieb Simon: „Die Wartburg, jetzt nur ein geistiger Wallfahrtsort für Weise, Gelehrte, Gläubige wird aber dann erst das in meiner Vorstellung vollendete sichtbare Walhalla, ein vollkommener

[267] Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 20.8.1838, GSA 85/29, 3.
[268] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, WSTA Hs 3496a, Bl. 11.
[269] Carl Alexander Simon: Konzeptschrift zu: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, WSTA, Hs 3497.
[270] Es sind vorhanden (Seitenzählung nach der vollständigen Abschrift Hs 3496 a): Bl. 1, S. 2, 1-3. Zeile; Bl. 7, 11. Zeile bis Bl. 89.
[271] Carl Alexander Simon an Carl Alexander, 12. 2. 1841, ThHStAW, HA A XXVI Nr. 1576, Bl. 91r-97v , hier: Bl. 97r.

Friedhof des Alterthums, ein allgemeiner Sammelplatz der Tugenden der Nation werden, wenn sie alle Schätze, die sie ausgesäet und darum erndten muß, wieder in sich vereinigt hat. Und diese Schätze sind das Größte und Ehrwürdigste – es sind die Gräber ihrer Fürsten, Helden, Weisen! Welcher Ort hat wie sie das Recht zu sagen: ich war der Schooß meiner Fürsten, Helden und Weisen – ich bin ihre Gruft! Wohlan! Man stelle ihr ihr Eigenthum zurück, die Steine und Särge ihres edlen Geschlechtes. Es wird in dem Felsen seiner Wiege einen beständigen und würdigern Ruheplatz finden, als in dem düsteren Thale."[272] Der durch das nördliche Tor in Simons Wartburg eintretende Besucher sollte vor der Größe seiner Vergangenheit erschauern, die sich im südlichen Teil in einer Denkmalskirche manifestiert, denn es sollte sich „aus der Mitte der südlichen Mauer eine einfache Kapelle nach dem Geschmacke der ersten Taufkapellen der Kristen erheben, sich nach Osten und Westen in zwei lange geschlossene Kreuzgänge auszweigen, die ihr Licht von Süden empfangen, während die Kapelle von dem Empor herab erläuchtet würde. In der unteren Gruft werden die alten Gründer der Burg Ludwig I und II ruhen in steinernen Bildern. In den Kreuzgängen werden in weißen Stein gehauen (vielleicht nach Vorbildern zu Reinhardsbrunnen die freilich auch nur Kopien sind) die Fürsten liegen. Da wird die entzückte Nachwelt Hermann und Sophia in der Mitte seiner Sänger, Amalie und Carl August zwischen Goethe, Schiller, Herder, Wieland schlafen sehen. Vor dem geschlossenen Kreuzgange, der nur von der Kapelle zugänglich, könnten offene Arkaden herlaufen, in denen diejenigen des Volkes, welche sich durch Tugenden oder Talente würdig gemacht haben, in dem irdischen Walhalla, den Meth der Unsterblichkeit zu trinken, begraben würden." Erhabene Gründer, Förderer der Poesie und schließlich die Poeten und Denker bevölkern diesen „Sammelplatz der Tugenden der Nation", der die mittelalterlichen Ahnen mit den Großen der jüngsten Vergangenheit vereint. Diese „Tugenden der Nation" werden beispielhaft vorgeführt an den Tugenden des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach und seiner Vorfahren.

Die Architektur der von Simon konzipierten Trikonchenanlage verbirgt nicht ihre Verwandtschaft mit den Kölner Kirchen St. Maria im Kapitol oder Sankt Aposteln, die er vielleicht aus eigener Ansicht, zumindest jedoch aus der Lektüre von Boisserées Werk „Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Nieder-Rhein" kannte, das ihm für seine Studien zur Verfügung stand.[273] Betrachtet man die zwei Zeichnungen, die einst der Skizze vorangestellt werden sollten, gerät man in Zweifel, ob die Architektur des Palas, die Simon doch so hoch schätzte, noch ihre einzigartige Wirkung hätte entfalten können. Die geschwungene Architektur der Kreuzgänge, in deren Mitte die Grabkapelle thront, wäre ohne Zweifel das

[272] Auch für alles Folgende in diesem Absatz: Carl Alexander Simon: Konzeptschrift zu: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, WSTA, Hs 3497.
[273] Abbildungen der Kirchen in Boisserée 1833, Tf. II-IX; Tf. XVI-XX; auf die Vorbildwirkung der Kölner Bauten verwies bereits Fiedler 1989, S. 34 und Anm. 28.

dominierende Bauwerk der Anlage geworden (Abb. 7*). Von einer Burg hätte sich nicht länger sprechen lassen, das strahlende Weiß der Mauerwerks in Simons Zeichnung lässt an Marmor, nicht an Sandstein denken. Hoch und transzendent schwebt ein neoromanischer Wartburgtempel über dem tiefgrünen Wald.

In seinem ausführlichen Brief an Erbgroßherzog Carl Alexander vom 12. Februar 1841,[274] setzte Simon sich auch mit den neuesten Forschungen zur Wartburg auseinander und äußerte herbe Kritik an den Ankermauern und Strebepfeilern, die zur Sicherung des Palas eingebracht worden waren. Der Palas habe „durch allzugroße Ängstlichkeit des Architekten den Hauptzug des romantischen Charakters die Leichtigkeit seiner Laubengänge eingebüßt".
Der bisherigen Leitung mangele „auf der einen Seite […] an Kenntnis des Althertums und der Geschichte, auf der anderen an Geschmack, Energie – Pietät". Simon empfahl, „jedes wichtigere zu restaurierende Glied in einer Zeichnung vorlegen und nach derselben anfertigen zu lassen, bei Ausführung der Ornamente aber ein strenges Nachahmen des Vorhandenen zu befehlen. Neue Motive zu erfinden, ist Aufgabe eines Genius und Nachbildung nach Zeichnungen bis zu einem gewissen Grade gefährlich. Es ist das erste Gebot bei der Restauration des Alterthums: Erhalte, was irgend zu erhalten ist; das Schadhafte ergänze streng nach dem Vorhandenen. Das Fehlende muß im Geiste des Alterthums gedacht, der Idee unserer Zeit angepaßt werden und selbst gegen antiquarische Wahrheit denjenigen Werth erhalten, welchen ihm Tradition und Geschichte gegeben haben."[275]

Ob „der Wartburgs-Restauration nicht auch ein tieferer, edler Zweck unterlegt werden könnte"[276] – Die Niederschriften Carl Alexanders aus den Jahren 1841 und 1842

Wahrscheinlich unmittelbar nach Erhalt von Simons Brief verfasste Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach nun eigene Gedanken und Fragen zur Wartburgwiederherstellung.[277] In diesem Schreiben setzte er sich mit Carl Alexander Simons Plänen auseinander und sann darüber nach, ob eine „Restauration sich a, auf alle Gebäude der Wartburg erstrecken (jetzt oder später) oder ob sie b, nur auf den Palas oder das Ritterhaus beschränkt seyn sollte" und ob sie auch diejenigen Gebäude einbeziehen solle, die aus einer späteren als der romanischen Zeit stammten, „jedoch auch durch sich an sie knüpfende historische Erinnerungen der Erhaltung würdig sein dürften." Vor allem aber fragte er sich, „ob der Wartburgs-Restauration nicht auch ein tieferer, edler Zweck unterlegt werden könnte als der welcher [bei] einem gewöhnlichen

[274] Carl Alexander Simon an Carl Alexander, 12. 2. 1841, ThHStAW, HA A XXVI Nr. 1576, Bl. 91r-97v.
[275] Carl Alexander Simon an Carl Alexander, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 91r-97v, hier: Bl. 92v-93r.
[276] Carl Alexander: Bezügliches auf die Wartburg, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 86r-88v, hier Bl. 86r und v.
[277] Wenn nicht anders angegeben, auch für alles Folgende in diesem Absatz: Carl Alexander: Bezügliches auf die Wartburg, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 86r-88v.

Wiederherstellen äußerer architektonischer Verhältnisse leitet.“ Deshalb schrieb er weiter: „Meine Idee ist nämlich, nach und nach die Wartburg zu einem Museum unseres Hauses, unseres Landes, ja von ganz Deutschland zu gestalten.“ Zwar sei dies „eine weitgreifende Idee, eine vielleicht zu ausgebreitete, dennoch aber eine dem historischen Punkte durchaus würdige.“ Dem „Lauf der ferneren Jahre, dem allein und nicht einer übereilenden Gegenwart“ solle die Restauration der Wartburg vorbehalten sein. Als nächste Aufgabe stünde deshalb an, „einem geschickten Architekten“ den Auftrag zu erteilen, „einen allgemeinen (vielleicht sich auf alle Gebäude der Wartburg beziehenden) Restaurationsplan auszuarbeiten, sowohl in Bezug auf das Äußere, als auch auf das Innere, und zwar ausführlich.“ Die Fertigung dieses Plans sei von Männern wie Ludwig von Schorn und Clemens Wenzeslaus Coudray zu leiten,[278] der Rat von anderen Sachkundigen außerdem einzuholen. „Soviel ich mich erinnere“, fuhr der Erbgroßherzog fort, „so ist man bei den Restaurationsarbeiten im vorigen Jahre auf Punkte gestoßen, welche eine von der Meinung, die man aus gefertigten Rissen sich gebildet hatte, abweichende Wirklichkeit zeigt. Da dieser Umstand leicht von wichtigem Einfluß auf das Ganze sein dürfte, so könnte man die Arbeit an dieser Stelle einstellen, bis man sich durch die Meinung Sachkundiger belehrt und gesichert hat.“ Die bereits begonnene Ergänzung der Fenster der Westseite des Palas könne hingegen fortgesetzt werden. Carl Alexanders Gedanken führten weiter zu der Frage, ob die Einrichtung einer Kommission sinnvoll sei, die ihn bei der Leitung der Wiederherstellung der Wartburg, die er selbst inne haben wollte, unterstützen könnte, war sich in diesem Punkt allerdings unschlüssig. Als geeignete Fachleute für den Fall der Gründung nannte er erneut Oberbaudirektor Coudray, den Kunsthistoriker Ludwig von Schorn und fügte nun den Namen Johann Wilhelm Sältzers hinzu. Der bereits für die Wartburg tätige Carl Spittel könne den Plan zwar ausarbeiten, „besser allerdings würde es sein, wenn Sachkundigere damit beauftragt würden, z. b. Sälzer (die Dispensation seiner übrigen amtlichen Arbeiten, wenigstens zum Teil, wird dann nötig).“[279]

Im folgenden Jahr verfasste Carl Alexander einen 23 Punkte umfassenden Plan,[280] der deutlich praktischer angelegt war, denn hier legte er grundsätzliche Maßnahmen fest, zu denen etwa die „Eröffnung sämtlicher Arkaden nach dem Hof wie nach dem Abgrund zu“ und die „Wiederherrichtung der inneren Räume“ des Palas gehören sollten. Im mittleren Saal, dem heute sogenannten Speisesaal, sollten Decke, Säule und Estrich erneuert werden, der erste Waffensaal, also das Landgrafenzimmer, „in der Beletage zu einem Speisesaal“ eingerichtet, und der große

[278] Clemens Wenzeslaus Coudray (1775-1845) war bis zu seinem Tod im Jahr 1845 großherzoglicher Oberbaudirektor, zu dessen Zuständigkeit die Wartburg gehörte; zu Coudrays Werk jüngst umfassend: Bothe 2013.
[279] Carl Alexander: Bezüglich auf die Wartburg, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 86r-88v.
[280] Carl Alexander: Restaurationsplan, 1842, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 219r-220v; siehe auch Baumgärtel 1907, S. 296; Fiedler 1989, S. 68, Anm. 51.

Saal daneben (der spätere Sängersaal) zunächst „Waffensaal“ bleiben. Für die Kapelle plante er den Einbau eines hölzernen Gewölbes und eine neue Ausschmückung. Der große Festsaal sollte „durch 4 Säulen in 3 Theile getheilt, die Decke in Basiliken Art behandelt“, das Dach des Palas erniedrigt und mit Blitzableitern versehen werden. Zum Maßnahmenplan gehörten auch die Errichtung des Bergfrieds, „an der Stelle errichtet wo das neue mit dem alten Haus sich vereinigt“, der Umbau und der Schmuck des Neuen Hauses „in byzantinischer Art“ und die nachfolgende Einrichtung als Fürstenwohnung „in demselben Geschmack“. Carl Alexanders Vorstellungen reichten bis zur Errichtung eines viereckigen Torturms mit Balkon, einer Teilung der Burg in drei Höfe, von denen einer zum Garten werden sollte und zum Umbau des Brauhauses.

Ob Carl Alexander diesen Plan verfasste, während der von Carl Alexander Simon wie auch von Bernhard von Arnswald vorgeschlagene Georg Friedrich Ziebland aus München beauftragt war,[281] ist nicht sicher. Ziebland hat zu Beginn des Jahres 1842 fünf Wochen auf der Burg verbracht, in denen er Vermessungen und Untersuchungen durchführte und sich mit der Geschichte des Baus vertraut machte.[282] Arnswald überliefert, er habe in der Folge einen Architekten aus Erfurt namens Wolfram mit der Ausführung seiner Entwürfe beauftragt, dann aber nie wieder etwas von sich hören lassen und auch auf die Anfragen des großherzoglichen Hauses nicht mehr reagiert.[283]

Im Sommer des Jahres 1842 hatte Carl Alexander allerdings selbst längere Zeit auf der Burg verbracht[284] und es ist sehr gut vorstellbar, dass er seinen Maßnahmenplan in diesen drei Wochen oder unmittelbar danach niederschrieb, denn einige seiner Anordnungen zeugen von der genauen Kenntnis der Lokalität.[285] Nachdem Carl Alexander sich also gründlich mit der Burg beschäftigt hatte, war er in der Lage, konkrete Vorstellungen zu entwickeln und formulierte sie in diesem Plan. Die Einrichtung der Fürstenwohnung im neoromanischen Stil im Neuen Haus, die Errichtung des Bergfrieds an der benannten Stelle, Um- und Ausbau des Palas sowie die Teilung der Burg in mehrere Höfe gehörten fortan zu den integralen Bestandteilen der Planungen.

---

[281] Bernhard von Arnswald, Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 19; vgl. auch Simons Schreiben, in dem er sowohl Sulpiz Boisserée als auch Ziebland als Kenner der Materie benennt; Carl Alexander Simon an Carl Alexander, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 91r-97v.
[282] Bernhard von Arnswald, Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 22-26.
[283] Ebenda.
[284] Ebenda, Bl. 26.
[285] So etwa die Angaben zur Erneuerung der Decken im Landgrafenzimmer und in der Elisabethgalerie im Palas, zur Installation von Blitzableitern oder zur Entfernung der Treppe am Palas; Carl Alexander: Restaurationsplan, 1842, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 219r-220v, hier: Bl. 220v.

Während die Arbeiten bis 1843 unter der Leitung Johann Wilhelm Sältzers fortgesetzt wurden, war Carl Alexander Simon schon 1842 nach vielfachen Differenzen aus dem Projekt ausgeschieden und hatte Weimar verlassen.[286] Bernhard von Arnswald hatte nach dem Tod des Kastellans 1841 seine Stelle als Kommandant der Wartburg angetreten, und während Carl Alexander darauf gehofft hatte, dass Georg Friedrich Ziebland dem Projekt der Wartburgwiederherstellung entscheidende Impulse vermitteln würde, wurde der damals in Weimar ansässige und bereits für die Wartburg tätige Carl Spittel[287] beauftragt, genaue Bauaufnahmen zu fertigen, um sie Ziebland zur Verfügung zu stellen.[288] Carl Spittel vollendete die Serie der Bauaufnahmen 1842, sie liefert die Grundrisse aller Etagen des Palas und des Neuen Hauses (Kat.-Nr. 37, 38, Abb.), einen Längsschnitt beider Bauten nach Westen (Kat.-Nr. 39, Abb.), Schnitte durch den Süd- und Nordteil des Palas und den Südturm (Kat.-Nr. 40, Abb.) und die Aufrisse der Ost, Süd- und Nordseite des Landgrafenhauses (Kat.-Nr. 41-43, Abb.). Den Blättern Johann Wilhelm Sältzers, die den Zustand des Palas zwischen 1838 und 1840 dokumentieren, sind die Zeichnungen Spittels zur Seite zu stellen, da sie sie vielfach ergänzen. Gleiches gilt für die Aufnahmen, die Spittel von den Bauten der Vorburg geschaffen hat. Hugo von Ritgen hat sie benutzt; etliche Kopien nach Spittels Zeichnungen sind überliefert.

„Auch mal eine andere Ansicht!“[289] Johann Wilhelm Sältzer. Bauaufnahmen, Entwürfe, und die Denkschrift „Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze"

Johann Wilhelm Sältzer[290] wurde 1780 in Madelungen geboren; seit 1804 arbeitete er als Baukondukteur in Weimar, ab 1809 war er für das fiskalische Bauwesen in Eisenach zuständig.[291] Die ersten Arbeiten an der Burganlage wurden unter seiner Leitung durchgeführt, zwischen November 1838 und April 1839 legte er Bauaufnahmen des Palas und des Neuen Hauses, verschiedene Entwürfe wie 1838 „einen Restaurationsplan vom Landgrafenhaus, einen Veränderungsplan zum Neuen Angebäude [Neues Haus, d. V.], und einen Vorschlag zur Sicherstellung der sehr aus dem Lothe gewichenen westlichen Hauptmauer des

[286] Krauß 2004 a; S. 98, vgl. auch Krauß 2005, S. 19f.
[287] Spittel war Bau-Kondukteur in Weimar; siehe Staatshandbuch 1851, S. 70; ab 1855 in Jena, Staatshandbuch 1855, S. 126; Bau-Inspektor in Jena. Staatshandbuch 1859, S. 138; siehe auch Vogel 2009, S. 20, Anm. 1, S. 69.
[288] Ebenda, Bl. 21f.
[289] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 5.
[290] Der vollständige Name Johann Wilhelm Friedrich Sältzer führte zu verschiedenen Varianten; so erscheint häufig auch Friedrich Wilhelm Sältzer; die Nennung Johann Wilhelm Sältzer folgt der Angabe im Staatshandbuch 1840, S. 74; vgl. auch Staatshandbuch 1843, S. 78; Sältzer signierte seine Zeichnungen außerdem mit J. W. Sältzer.
[291] 1816 wurde er zum Bauinspektor, 1826 zum Baurat ernannt. Er starb 1853 in Rudolstadt; vgl. Eberhardt/Heß 1967, S. 195; Badstübner 2004 a, S. 160; vgl. auch Reiß 2006, S. 262.

Landgrafenhauses“ bei der großherzoglichen Oberbaubehörde vor.[292] Dem sollen die Befehle für weitere Anschläge zur Restaurierung von Neuem Haus und Landgrafengebäude gefolgt sein. 1839 fügte Sältzer die Verankerungen der Westmauer des Palas und Backsteinmauern ein. 1840 wurden die Ankermauern zur Sicherung im zweiten Geschoss gebaut und mit der Öffnung der Arkaden im ersten Geschoss des Palas begonnen.[293]

Zwar hatte das großherzogliche Haus bereits 1842 damit, dass Ziebland mit den Entwürfen für die Wiederherstellung beauftragt war, der Entscheidung Ausdruck verliehen, dass ein anderer renommierter Architekt die Aufgabe übernehmen sollte, doch war man in diesem Fall nicht erfolgreich gewesen. 1843, als noch immer kein geeigneter Kandidat gefunden war, widmete sich der mittlerweile pensionierte Baurat noch einmal verstärkt der Rekonstruktion und Wiederherstellung der Wartburg. Sehr wahrscheinlich zu Beginn oder in den ersten drei Monaten des Jahres 1846 beendete er seine Arbeit an der Denkschrift „Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze“,[294] die sowohl eine detaillierte Beschreibung und Deutung des Palas, als auch umfangreiche Wiederherstellungsvorschläge enthält. Zu diesem Zeitpunkt hatte Ferdinand von Quast den Auftrag erhalten, der im Frühjahr 1846 seine Entwürfe einreichte.

Zum Konvolut der Zeichnungen Johann Wilhelm Sältzers gehören neben den Darstellungen des Zustands der Burg verschiedenste Entwurfszeichnungen, deren zeitliche Einordnung nicht immer mit Sicherheit vorzunehmen ist, da Sältzer fast vollständig auf die Datierung seiner Blätter verzichtete (vgl. Kat.-Nr. 105-111). Etliche im Sammlungsbestand verwahrte Entwurfszeichnungen sind in die Jahre 1838 und 1839 zu datieren, und auch nach der Vollendung seiner Denkschrift und der dazugehörigen Entwürfe sind wahrscheinlich noch weitere Zeichnungen entstanden.

Die Bauaufnahmen des Palas von Johann Wilhelm Sältzer gelten als die genauesten vor der umfassenden Wiederherstellung.[295] Ein signierter Grundriss der Wartburg mit Aufrissen, der 1838 aufgenommen worden sein muss, zeigt die Bauten von der Hofseite aus gesehen (Kat.-Nr. 5 Abb., 6). Die später rot eingefügten Zahlen beziehen sich auf die Ausgrabungsarbeiten in den Höfen zwischen 1845 und 1846.[296] Ein Aufriss der Westseite des Palas könnte aus dem gleichen

---

[292] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 2; Badstübner 2004 a, S. 160.
[293] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 16f.
[294] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 40; hier verweist Sältzer auf sein Alter von 66 Jahren; vgl. auch Johann Wilhelm Sältzer an Carl Alexander, 16.3.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl.84r-85r.
[295] Schuchardt 2004 b, S. 207; zu den Zeichnungen vgl. auch Altwasser 2001, S. 60; zur Genauigkeit von Sältzers Aufnahme der Westfassade (Kat.-Nr. 32) siehe Altwasser 1995, S. 14f.
[296] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 710, Anm. zu S. 298; als Entstehungsdatum der Zeichnung wird hier 1826 angenommen.

Jahr stammen (Kat.-Nr. 30, Abb.) und eine weitere Ansicht (Kat.-Nr. 31, Abb.) ist unmittelbar nach Beginn der Öffnung der Bogenstellungen in der Erdgeschossarkade gezeichnet worden, denn die südlichste ist hier bereits freigelegt. Auch die zwei südlichen Felder der Erdgeschossarkade sind auf der in den September 1840 datierten Zeichnung bereits freigelegt und ergänzt, ebenso wie ein mittleres Feld in der Elisabethgalerie (Kat.-Nr. 32, Abb.). Hinzu kommen Grundrisse der Geschosse des Palas und des Neuen Hauses (Kat.-Nr. 33, Abb.), ein Längsschnitt durch den Palas und Schnitte durch dessen Südteil, wobei auf einer Zeichnung auch die Maße der Säulen in einzelnen Räumen angegeben sind (Kat.-Nr. 35, 36, Abb.).

Eingangs seiner Niederschrift „Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze" resümierte Sältzer zunächst die seit 1838 geleistete Arbeit und erläuterte auch die Motivation seiner Abhandlung: Nach eingehenderen Untersuchungen des Baus sei ihm klar geworden, dass er mit den zuvor gefertigten Plänen „durchaus nicht zufrieden seyn" könne, ja er müsse sich eingestehen, dass er „den Typus des herrlichen Bauwerks nicht begriffen" habe.[297] Auch wenn er fürchtete, mit seinen Ergebnissen „den Forderungen der Archäologen nicht zu entsprechen", so könnten doch seine Bemühungen, „den Zustand des Landgrafenhauses, vor der Restauration, der Zukunft treu zu überliefern", später einmal von Nutzen sein. Seinen Entwürfen solle hingegen „nur der Werth zugesprochen werden", dass man „auch einmal eine andere Ansicht!" haben könne: Den Landgrafen Ludwig II. und Hermann I. sei „die Wartburg das herrlichste Monument, und dessen Erhaltung die heilige Pflicht unserer Zeit. Aber Luther, der von da aus Licht und Freiheit über die deutsche Welt verbreitete? Sollte es tadelnswerth erscheinen, daß ich den Ort seines segensreichen Strebens durch einen himmelanstrebenden mehr kirchlichen als burglichen Turm bezeichnet?"[298]

Sechs Zeichnungen hat Ernst Badstübner als zur Denkschrift gehörend identifiziert (Kat.-Nr. 89-94, Abb.). Wenn auch nicht gleichlautend bezeichnet, so erweisen sie sich doch als die von Sältzer in der Abhandlung beschriebenen.[299] Drei der sorgfältig ausgeführten Blätter zeigen den Zustand des Palas im Jahr 1838 (Kat.-Nr. 89-91), wie die Bezeichnungen angeben.[300] In seiner Denkschrift erläuterte er sie gründlich und stellte Vermutungen über die Funktion der einzelnen Räume und vorgefundenen Situationen an. So begann er zunächst mit einer genauen Beschreibung der Westseite des Palas, wie er sie damals vorgefunden und aufgenommen habe

[297] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 4.
[298] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 6.
[299] Badstübner 2004 a, S. 164f.
[300] Badstübner 2004 a, S. 163f. vermutet, dass Sältzer sie unter Zuhilfenahme entsprechender älterer Zeichnungen für seine Niederschrift angefertigt hat.

(Kat.-Nr. 89, Abb.).[301] Die Ostansicht des Palas und des Neuen Hauses (Kat.-Nr. 90, Abb.)[302] wird gefolgt von Grundrissen aller Etagen der beiden Gebäude (Kat.-Nr. 91, Abb.), die Sältzer in seiner Skizze ebenfalls einer sehr genauen Erläuterung unterzog.[303] Hier erweist sich noch ein weiteres Blatt, sowohl durch Form und Sorgfalt der Ausführung, als auch durch eine Bemerkung Sältzers in seiner Denkschrift, dieser Serie zugehörig.[304] Es handelt sich um eine Darstellung, die im unteren Bereich Längs- und Querschnitte des Palas vor und im oberen Bereich nach seiner Wiederherstellung zeigt (Kat.-Nr. 95, Abb.).

Ebenso ausführlich sind die drei Restaurierungsentwürfe erläutert, die sich auf den Palas, das Neue Haus und einen Turm beschränken. Ein erster Entwurf zeigt die Westansicht dieses Traktes nach der geplanten Restaurierung (Kat.-Nr. 92, Abb.). Der Palas weist weitestgehend hergestellte Strukturen auf, wie die drei Bögen der Erdgeschossarkade und vier gleichartige Arkadenstellungen im ersten Stock. Das nördliche und südliche Feld enthält je ein kleineres dreibogiges Fenster. Die Festsaaletage ist durch zwei südliche und nördliche Biforien gegliedert, in deren Mitte sich vier Viererbögen befinden. Auffällig ist die Symmetrie, die zwischen Erdgeschoss und erstem Geschoss und innerhalb der Gliederung des ersten Geschosses vorherrscht. Die Rekonstruktion der nördlichsten Bogenstellung der Elisabethgalerie wurde durch die noch vorhandene Freitreppe aus dem Jahr 1624 erschwert.[305]

In seiner Studie über die bauhistorische Bewertung der Westfassade des Palas hat Altwasser hinsichtlich vorgenommener Veränderungen an der Baugestalt, der Symmetrie der einzelnen Bogenstellungen untereinander und ihrer Rekonstruktion, gravierende Eingriffe festgestellt. Auf der Grundlage von Sältzers Blatt aus dem Jahr 1840 (Kat.-Nr. 32, Abb.), das es durch seine Genauigkeit ermöglichte, die Ansicht mit dem steingerechten Aufmaß von 1991 zu kombinieren,[306] ergab sich vor allem für die nördliche Bogenstellung der Elisabethgalerie eine sehr bemerkenswerte Veränderung: Die Lisene, die dieses Bogenfeld im Norden begrenzte, lag ursprünglich 0,65 bis 0,70 m weiter nördlich, als sie es heute tut. Über diesem Bogenfeld wies der originale Rundbogenfries außerdem 12 Bögen auf. Der heutige Fries hat nun, analog zu den beiden benachbarten südlichen Bogenstellungen, 11 Bögen. Die Lisene ist also nach Süden versetzt worden, um eine Symmetrie innerhalb der Bogenstellungen in dieser Etage und zur

---

[301] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501. Bl. 8-14.
[302] Ebenda, Bl. 8-15.
[303] Ebenda, Bl. 16-33.
[304] In seiner Beschreibung gibt Sältzer an: „In diesen Grundrissen sowohl als Durchschnitten, sind das ursprüngliche Mauerwerk licht, das späterer Zeiten dunkler und das Neueste schieferschwarz angedeutet."; vgl. ebenda, Bl. 16.
[305] Die genaue Datierung in das Jahr 1624 wurde, laut Sältzer, durch eine dort eingeschnitzte Jahreszahl ermöglicht; vgl. ebenda, Bl. 10.
[306] Vgl. Altwasser 1995, S. 14; vgl. auch Altwasser 2001; S. 62f.; zur Vorgehensweise siehe Altwasser 1994.

Erdgeschossarkade darunter zu erzeugen.[307] Sowohl die zeitliche Stellung dieses Umbaus, 1843, als auch Entwürfe für die Westfassade erweisen Johann Wilhelm Sältzer als den Urheber dieser Vereinheitlichung der Architektur, denn die Verschiebung der romanischen Lisene und die Verringerung des Rundbogenfrieses um ein Feld findet sich allein in seinen Entwürfen kontinuierlich wieder.

Auf Sältzers Blatt wird der Palas durch einen Rundbogenfries in der zweiten Etage abgeschlossen (Kat.-Nr. 92, Abb.). Nördlich an den Palas schließt sich ein Turm an, der im Erdgeschoss einen zentralen Zugang aufweist. Im dritten Stock erhält der die Form eines Oktogons, das durch Lisenen und Rundbogenfriese gegliedert ist. Wilfriede Fiedler hat hier bereits auf die Ähnlichkeit mit den Türmen der Marienkirche zu Gelnhausen verwiesen.[308] Das umgebaute Neue Haus ist zweietagig mit Rechteckfenstern und von Zinnen bekrönt. Im Norden wird es durch zwei oktogonale Türmchen abgeschlossen. Als eine Variante dieses Entwurfs erweist sich ein weiteres Blatt (Kat.-Nr. 96, Abb.), das in der unteren Zeichnung zudem noch einmal eine Darstellung des Vorzustandes gibt. Die Grundstrukturen der Gebäude im Entwurf sind dieselben. Eine signifikante Veränderung zeigt sich allerdings in der Rekonstruktion der Fenster und Türen des Palas. Während in der einen Zeichnung (Kat.-Nr. 92, Abb.) die kleine Tür nördlich des großen Eingangs in das Sockelgeschoss vermauert angegeben ist, ist sie in diesem Entwurf geöffnet. Ein zweiter Eingang befindet sich nun auch im nördlichen Bereich des Erdgeschoss des Palas. In der zweiten Etage variieren die nördlichen und südlichen Fenster beträchtlich.

Die Entwürfe werden durch eine Westansicht von Palas und Neuem Haus vervollständigt (Kat.-Nr. 93), zu der Sältzer schrieb: „Bei der Veränderung des neuen Angebäudes […] war ich im Zweifel, ob ich es im Style des Landgrafenhauses, oder im nachfolgenden gothischen behandeln, und da mir zur Unterbrechung der jetzt zu einfachen Linie, ein Thurm unerläßlich schien, welche Form ich diesem geben sollte.“ Dieser Lutherturm sollte den Übergang zwischen byzantinischem und gotischem Stil bilden.[309] Ein nächster Entwurf gibt die Grundrisse aller Etagen des restaurierten Palas wieder (Kat.-Nr. 94, Abb.). Der Grundriss für das zweite Geschoss zeigt in der einen Variante die Restaurierung der Etage mit, in der anderen ohne die Kapelle am Südende des Gebäudes. Sältzer begründete diese zwei Möglichkeiten mit der Überlegung, „ob das Motiv der Geschichte der erhabenen Gründer der Wartburg, oder der Reformationsgeschichte entlehnt werden“ solle, „ob Einzelnen, mit der Geschichte der Wartburg vertrauten, oder Tausenden

[307] Altwasser 1995, S. 14f.
[308] Fiedler 1989, S. 41.
[309] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 35f.; ähnlich formuliert auch in: Johann Wilhelm Sältzer an Carl Alexander, 16.3.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 84r-85r.

genügt werden soll, […] denen die Wartburg deshalb ein heiliger Ort, weil in deren Capelle Luthers kräftige Worte gehört".[310]

Fünf weitere Blätter im Sammlungsbestand sind mit den Buchstaben B-F beschriftet. Wilfriede Fiedler hat drei von ihnen (Kat.-Nr. 100-102, Abb.) als Varianten der Entwürfe der Denkschrift eingeordnet.[311] Eines zeigt den Palas mit drei Stockwerken, die durch gekuppelte Fenster und Bogenstellungen gegliedert sind (Kat.-Nr. 100, Abb.). In der mittleren Etage sind alle Felder gleichmäßig mit fünfbogigen Fenstern ausgestattet. Das oberste Stockwerk hat im Norden und Süden zwei Biforien und im zentralen Teil vier vierbogige Fenster. Der obere Abschluss ist mit einem Würfelfries versehen. Das neue Eingangsportal in das Gebäude befindet sich an der nordwestlichen Ecke im Erdgeschoss. Das Neue Haus schließt sich direkt an den Palas an, wird aber optisch von ihm getrennt, da ein schmaler Streifen mit einem Eingang und zwei kreuzförmigen Schlitzfenstern folgt. Der zweigeschossige Bau ist dann durch zwei Wandvorlagen gegliedert. Zwei Lisenen teilen die untere Etage in drei Abteilungen, in der mittleren liegt der Eingang. Analog zum Landgrafenhaus ist jedes Bogenfeld mit einem Rundbogenfries versehen. Der obere Abschluss wird auch hier durch einen Würfelfries gebildet. Am nördlichen Ende ragt ein Turm mit hoher Spitze aus dem Gebäude, der durch Lisenen, Rundbogenfries und Biforium gegliedert ist. Eine weitere Zeichnung zeigt das Gebäude von Norden und zur Hälfte von Westen, die andere Hälfte stellt den Ist-Zustand des Neuen Hauses dar (Kat.-Nr. 101, Abb.). Hier erweist sich vor allem, dass Sältzer an diesem Gebäude nur wenige Veränderungen vornehmen wollte, indem er die vorhandenen Strukturen nutzte und nur minimal eingreifen wollte, um einen stilistischen Gesamteindruck zu erzeugen. Der Giebel des Neuen Hauses sollte allerdings in diesen Entwürfen deutlich flacher als in Wirklichkeit erbaut werden. Für eine etwaige Beibehaltung des spitzen Giebels lieferte er jedoch auch Ausführungsmöglichkeiten. Die Zeichnung (Kat.-Nr. 102, Abb.) zeigt den spitzen Giebel gestaffelt in einer Variante mit und ohne Turm. Die mit E und F beschrifteten Blätter zeigen zum einen den Durchschnitt durch die Galerien des Palas mit den Verankerungen zur Sicherung des Gebäudes, zum anderen einen Vorschlag für die Decke des Festsaals im obersten Stock des Palas mit spitzem und flachem Giebel (Kat.-Nr. 103-104).

Die maßgeblichen Entwürfe haben im September 1846 dem in Gotha tagenden Architektenverein vorgelegen, der sie allerdings keiner ausführlichen Beurteilung unterzog und sich intensiv mit Quasts Projekt beschäftigte. Sältzers Pläne zu realisieren, würde „fast noch größere Schwierigkeiten" verursachen, stellte Puttrich lediglich in seinem Gutachten fest. Durch

[310] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 38.
[311] Fiedler 1989, S. 41.

den entworfenen „Treppenthurm [würde] der nördliche Giebel des Landgrafenhauses von der Hofseite her verdunkelt werden."[312]

Johann Wilhelm Sältzers Entwurf für die Wiederherstellung der gesamten Wartburg

Eine besondere Stellung nimmt der „höchst phantasievolle Entwurf" ein, der eine Ansicht der Wartburg von Osten und zwei Grundrisse zeigt (Kat.-Nr. 97, Abb.).[313] Sältzer hat hier erstmals die Wiederherstellung der gesamten Burganlage in den Blick genommen. Der Aufriss zeigt im Nordbereich einen viereckigen zinnenbekrönten Torturm, an den sich im Osten der Elisabethengang anschließt. Auf der Schanze erhebt sich ein quadratisches Gebäude, aus dessen Mitte ein achteckiger Turm ragt. Die Legende weist das Gebäude als Stall für 12 Pferde aus, in dem in der oberen Etage die Stallbediensteten untergebracht werden sollten. An der nordwestlichen Ecke des wiederhergestellten Palas erhebt sich ein hoher Rundturm, der eine schlanke Version des Schlossturms in Weida darstellt.[314] Vom Palas durch eine offene Bogenstellung getrennt, erstreckt sich weiter nördlich ein zweigeschossiger Bau mit Rundtürmchen als Wohnung für den Erbgroßherzog. Die Grundrisse zeigen, dass ihm gegenüber im Westen ein spiegelbildliches Bauwerk geplant war, in dem die Wohnung der Erbgroßherzogin unterbracht werden sollte. Die Burganlage ist mit diesen Gebäudetrakten in einen Vorder- und einen Haupthof geschieden. An der Ostseite der erbgroßherzoglichen Wohnung befindet sich ein polygonaler Erker, dem im westlichen Bau in der oberen Etage offenbar ein Balkon entspricht.

Indem Sältzer mit diesem sehr detaillierten Entwurf versuchte, die Wiederherstellung der Burg in ihrer Gänze zu erfassen, berücksichtigte er auch die unterschiedlichen Maßgaben des großherzoglichen Hauses für die Wiederherstellung, die spätestens seit 1846 in Ludwig Puttrichs Gutachten der Pläne Ferdinand von Quasts endgültig festgeschrieben worden sind,[315] die jedoch zuvor bereits bekannt waren, wie nicht zuletzt ein Schreiben bezeugt, dass Bernhard von Arnswald bereits im Februar 1846 an Quast übermittelt hatte: Eine Teilung der Höfe und damit die Absonderung des Wirtschafts- vom Hoftrakt sollte durch die Erweiterung des Neuen Hauses nach Westen gewährleistet werden, das Neue Haus selbst zur großherzoglichen Wohnung dienen. Der Hauptturm sollte wieder errichtet und ein Badehaus erbaut werden.[316] Sältzer ist hier, mit Ausnahme des Bads am südlichen Ende des Palas, allen Anforderungen gerecht geworden. Eine Entstehung dieses Entwurfs im Laufe des Jahres 1846, nachdem

[312] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v, hier: 21v.
[313] Badstübner 2004 a, S. 165.
[314] Siehe Puttrich 1847, S. 22, Tf. 15.
[315] Vgl. hierzu die Richtlinien für die Pläne Ferdinands von Quast nach dem Gutachten von Ludwig Puttrich in Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[316] Vgl. hierzu Jacobs 2007 a, S. 29f.

Ferdinand von Quast seine farbigen Entwürfe, die ebenfalls die gesamte wiederhergestellte Burganlage darstellen, eingereicht hat, liegt nahe. Zudem hatte Sältzer im Juni 1846 angekündigt, versuchen zu wollen, „die Wartburg im Ganzen zu bearbeiten."[317] Vielleicht stellte er die Zeichnung auch erst nach der Präsentation der Entwürfe Quasts, deren Diskussion während der Gothaer Architektenversammlung im September, oder nach Puttrichs zusammenfassendem Gutachten fertig. Ein Schreiben, das Ludwig Puttrich an Carl Alexander richtete, stützt die Vermutung: Im April 1847 nahm Puttrich auf diesen Entwurf Bezug und bekundete, Sältzer habe „den Schloßturm zu Weyda recht gut benutzt", weshalb „auch sein Plan, wenn auch unter einigen Modificationen, den Beifall der hiesigen Architekten gefunden hat."[318] Sältzer und Puttrich standen in Kontakt, denn der Eisenacher Architekt hatte bereits im Oktober 1846 Bauaufnahmen der Wartburg an Puttrich nach Leipzig geschickt,[319] wie auch Hugo von Ritgen beklagte.[320] Puttrich publizierte 1847 die Aufnahmen des Palas vor und nach der Restaurierung von Johann Wilhelm Sältzer in seinem Band „Mittelalterliche Baudenkmale im Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach."[321] In diesem Zusammenhang würde sich auch die Frage nach der Urheberschaft des polygonalen Erkers an der Ostseite des neuen fürstlichen Wohngebäudes erübrigen, der ja sowohl auf diesem Blatt Sältzers, als auch in den Entwürfen von Ferdinand von Quast erscheint (vgl. Kat.-Nr. 112, 113 Abb.).[322] Sältzer hätte somit dieses, die Ansicht der Ostseite prägende Element von Quast übernommen, das schließlich Ritgen an der Neuen Kemenate realisieren sollte.[323]

In einem Schreiben an Hofrat Vent teilte Sältzer Ende September 1847 mit, er müsse seine Ansicht über den von ihm geplanten Balkon im nördlichen Bereich des Sängersaals im mittleren Geschoss der Ostfassade des Palas ändern (Kat.-Nr. 97, Abb.). Das Vorhandensein eines Aborts sei dort nun „außer alle Zweifel gesetzt", weshalb „ein Söller in unmittelbarer Nachbarschaft nicht angenommen werden kann"; er plädierte nun auch für ein Biforium an dieser Stelle.[324]

Zwei weitere Zeichnungen könnten in Zusammenhang mit dem beschriebenen Blatt gestellt werden, da sich auf einem Entwurf für die Wiederherstellung des Palas, neben einem Längsschnitt, Entwürfen für die Überdachung des Festsaals und dem Aufriss der Westseite auch ein Aufriss der Südseite des Palas befindet, neben dem der charakteristische Rundturm zu sehen

---

[317] Johann Wilhelm Sältzer an Johann Carl Christian Vent, 12.6.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 166r.
[318] Ludwig Puttrich an Carl Alexander, Datum 16.4.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 62r-63v.
[319] Johann Wilhelm Sältzer an Johann Carl Christian Vent, 9.10.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 208 r und v.
[320] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.10.1846, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 1.
[321] Puttrich 1847, Tf. 3a, 3b und 3c.
[322] Vgl. Badstübner 2004 a, S. 165-169.
[323] Das vermutet auch Fiedler 1989, S. 41.
[324] Johann Wilhelm Sältzer an Johann Carl Christian Vent, 30.9.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 134r.

ist (Kat.-Nr. 98). Er ist auch im Grundriss der obersten Etage, die das nördlich anschließende Haus in Umrissen zeigt, angegeben. Eine weitere Variante der Umwandlung des Neuen Hauses mit nahezu rundem Turm und Erker an der Ostseite könnte das Blatt vorstellen, das die mittlere und obere Etage im Grundriss zeigt (Kat.-Nr. 99).

Noch im Jahr 1847 wurde Sältzer zu den Beratungen über die Vorgehensweise bei der Wiederherstellung hinzugezogen. Bernhard von Arnswald überliefert etwa, dass Erbgroßherzog Carl Alexander 1847 Pläne „für den großen Saalbau" von Johann Wilhelm Sältzer, Oberbaudirektor Carl Heinrich Ferdinand Streichhan, Baukondukteur Heinrich August Hecht und von Hugo von Ritgen vor Ort mit allen Beteiligten diskutierte.[325] Sältzer nahm auch an der im September 1847 abgehaltenen Architektenversammlung in Mainz teil, während derer Hugo von Ritgen die Entwürfe Ferdinand von Quasts öffentlich kritisierte und ihnen seine eigenen Entwürfe für die Wartburg gegenüber stellte. Ritgen war nach der Begegnung mit dem Eisenacher Baurat in Mainz irritiert, wie er Bernhard von Arnswald mitteilte, denn der „alte Sältzer schien etwas unwohl und verstimmt zu sein, auch war er minder offen und herzlich […] als früher".[326] Indem Ritgen betonte, er sei sich „keines Unrechts gegen ihn bewußt", übersah er wohl, dass Sältzer spätestens jetzt erkannt haben musste, wie ernsthaft sich Ritgen um einen Auftrag für die Wiederherstellung der Burg bemühte. Im Jahr vor seinem Tod intervenierte Sältzer gegen Ritgens Entscheidung, die unter seiner Leitung eingefügten Ankermauern zur Sicherung des Palas entfernen zu lassen. Oberbaudirektor Streichhan wurde deshalb mit einem Gutachten beauftragt, gegen das Ritgen sich 1852 in einer ausführlichen Niederschrift rechtfertigte.[327]

II.1.2 Nur „keine Ablenkung von rechten Wege"[328] – Der Konkurrent der ersten Jahre Ferdinand von Quast und die exotischen Entwürfe von Wilhelm Ludwig von Eschwege

Der Besuch Friedrich Wilhelm IV. im Jahr 1845 brachte einen neuen Architekten ins Spiel, denn er empfahl den 1843 zum Konservator der preußischen Altertümer berufenen Ferdinand von Quast, der im Frühjahr 1846 seine Entwürfe für die Wiederherstellung der Wartburg vorlegte.[329] Zur Beauftragung zum leitenden Architekten führten sie bekanntlich nicht. Der im September 1846 tagenden Versammlung deutscher Architekten wurden die Pläne vorgestellt und sie nutzte die Gelegenheit, die Wartburg selbst in Augenschein zu nehmen. Im

[325] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 39.
[326] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 27.9.1847, WSTA, Hs 2535-2637, Bl. 6/1847.
[327] Vgl. Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[328] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 24.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 16/1848.
[329] Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind teilweise bereits im Beitrag Jacobs 2011 veröffentlicht worden.

Dezember 1846 formulierte Ludwig Puttrich ein Gutachten,[330] das die Pläne nicht nur umfassend kritisierte, sondern auch die Forderungen an das Wiederherstellungskonzept, nach denen Quast sich zu richten hatte, zusammenfasste.

Die Anmutung kurz zuvor vollendeter Rheinburgen, die Erinnerung an Entwürfe Schinkels, die, wie im Folgenden noch einmal zusammengefasst wird, schon die Zeitgenossen zur Kritik herausgefordert hat, prägte die Beurteilung späterer Generationen ebenso wie der Vorwurf, dass Quast zu Gunsten einer prächtigen Ausstattung die Bedeutung der Burg nicht erfasst habe. Noch heute werden die Projekte Quasts als Kontrast zu seiner konservatorischen Haltung gewertet.[331] Peter Findeisen hat 1994 und 1995 mit seinen Beiträgen versucht, dieses lange wirkende Negativurteil über die Arbeiten Quasts für die Wartburg zu revidieren.[332] Er maß die 1846 entstandenen Entwürfe an den Forderungen, die das großherzogliche Haus gestellt hatte, fand sie erfüllt und stellte heraus, Quast habe vor allem die vorhandene Bausubstanz, den spätmittelalterlichen Fachwerkgang und den Palas als bedeutendstes Bauwerk respektiert und schonen wollen. Hinsichtlich der stilistischen Vielfalt der entworfenen Gebäude zog Findeisen Parallelen zum 1837 entstandenen „Pro memoria", wo formuliert war, dass „die Hinzufügung des Neuen […] in einem solchen Geiste geschehen" müsse, „daß kein zu starker Kontrast hervorgebracht werde oder auch gegentheils eine eingebildete Regelmäßigkeit dort eingeführt werde, wo dieselbe vom älteren Künstler niemals beabsichtigt wurde."[333]

Ferdinand von Quast hat mit diesen Worten speziell auf die Problematik von Wiederherstellungen Bezug genommen, die Gefahren, die den oft bedeutenden Bauwerken drohten, deutlich formuliert und deshalb „die schonendste Sorgfalt" angemahnt, „um so wenig wie möglich zu vernichten und das Bedeutendere dem Unbedeutenderen nicht nachzustellen."[334] Mit dem „Pro Memoria in bezug auf die Erhaltung der Altertümer in den königlichen Landen" hat er für seine Zeit wegweisende Grundsätze der Restaurierungspraxis aufgestellt; als Konservator entwickelte er einen Fragebogen zur Inventarisierung, der bis heute Grundlage der Erfassung von Kunstdenkmälern geblieben ist. Zugleich leitete er eigene Restaurationsprojekte, von denen das der Damenstiftskirche St. Cyriakus in Gernrode sicher das bekannteste Beispiel ist.[335]

Welche Gedanken ihn konkret bei seinen Entwürfen für die Wartburg leiteten, wie intensiv er sich mit dem Problem der Erneuerung und des Ausbaus einer Anlage wie der

---

[330] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v.
[331] Aus der zahlreichen Literatur vgl. zuletzt Meinecke 2008, S. 67.
[332] Findeisen 1994; Findeisen 1995.
[333] Findeisen 1995, S. 28; vgl. Ferdinand von Quast: Pro Memoria in bezug auf die Erhaltung der Erhaltung der Altertümer in den königlichen Landen (1837), in: Huse 1996, S. 78-83.
[334] Zitiert nach Huse 1996, S. 83.
[335] Zum Werk Ferdinand von Quasts siehe Buch 1990 und die anlässlich des 200. Geburtstags erschienenen Bände Haspel/Laible/Nägelke 2008; Karg 2008; zur Stiftskirche St. Cyriakus siehe Voigtländer 1982.

Wartburg auseinandergesetzt hat, ist im Gegensatz zu den Arbeiten von Carl Alexander Simon, Johann Wilhelm Sältzer oder Hugo von Ritgen durch schriftliche Quellen nicht ausreichend belegt.[336] Nachdem Ferdinand von Quast 1846 die Entwürfe für das Äußere der Burg eingereicht hatte, schuf er 1848 auch detaillierte Pläne für die innere Ausstattung des Palas.

Die Richtlinien für die Pläne Ferdinands von Quast nach dem Gutachten von Ludwig Puttrich

Quast war also der erste Architekt, der sowohl mit einem Auftrag als auch mit konkreten Richtlinien für die Entwürfe ausgestattet war. Ein im Februar 1846 verfasstes Schreiben von Bernhard von Arnswald an Quast[337] übermittelt diese Maßgaben bereits und auch dem von Ludwig Puttrich unterzeichneten Gutachten sind sie in vier Punkten vorangestellt:[338] „1. Die hohen Herrschaften wünschen […] ein wohnliches Gebäude eingerichtet, in welchem Dieselben […] passendes Unterkommen finden und wo sie auch einige hohe Gäste bewirthen können. Das zu Ende des vorigen Jahrhunderts aufgeführte, dem früheren Baustyle nicht entsprechende, auch zu wenige Räumlichkeiten enthaltende Gebäude, welches nördlich an das Landgrafenhaus stößt, soll daher, jedoch unter möglichster Beibehaltung und Benutzung der Grund- und Umfassungsmauern, umgewandelt werden.“ Die Räume des Palas, „die soweit sie nicht zur Aufstellung des vaterländischen Museums zu verwenden sind“, sollten bei festlichen Gelegenheiten benutzt werden können. „2. Die hohen Herrschaften wünschen die ebenso auf der Wartburg als in anderen fürstlichen oder überhaupt größeren Burgen in früherer Zeit stattgefundene Einrichtung wiederhergestellt, daß nehmlich der vordere Raum der Burg, vom Haupteingang her, von dem hinteren Raume derselben einigermaßen abgeschieden werde, damit der Letztere bei den vielfachen Besuchen von Freunden aller Stände nicht sogleich für Jedermann zugänglich sey, und damit die niedere Dienerschaft hauptsächlich auf den vorderen Raum beschränkt bleibe.“ Die Herrschaften wünschten weiter, „daß die (durch bereits früher) erfolgtes Abreißen einiger Gebäude auf der Westseite der Wartburg frei gewordene herrliche Aussicht dem neuaufzuführenden Wohngebäude nicht verbaut werde“ und im südlichen Bereich der Burg „eine kleine Gartenanlage (pergola) zum Aufenthalte im Freien hergestellt werde. 3. die Hohen Herrschaften wünschen, der Wartburg im Allgemeinen ein würdiges Aussehen zu geben, so daß sie schon von der Ferne her den Anblick eines fürstlichen Schlosses gewähren, indem allerdings jetzt kein Hauptgebäude nach der Nordostseite zu in der Entfernung als ein das Auge

[336] Der überschaubare Briefwechsel mit Bernhard von Arnswald im Archiv der Wartburg-Stiftung liefert keine inhaltlichen Nachrichten zu Quasts Arbeit; WSTA, Akten Nr. K 6 (1845), Bl. 82-84; K 7 (1846) Bl. 9, Bl. 15-17; zur generellen Quellenlage siehe: Nägelke 2008; Zuchold 2008.
[337] Bernhard von Arnswald an Ferdinand von Quast, 20.2.1846, WSTA, Nr. K 7, Bl. 15; vgl. auch Jacobs 2007 a, S. 30.
[338] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v, hier: 17r-18v.

vorzüglich auf sich ziehender Punkt vorhanden ist.“ 4. Der Palas, „als ein in solcher Ausdehnung und alterthümlichen Pracht wohl als einzig in seiner Art zu betrachtendes Bauwerk (zu nicht kirchlichen Zwecken aus der Zeit byzantinischer (romanischer) Bauweise und wohlerhalten,)“ sollte in seiner Außenansicht „nicht verdunkelt und zurückgedrängt werden, vielmehr als das beachtenswertheste und vornehmste, als der Culminationspunkt der sämtlichen Wartburg – Gebäude, fortbestehen.“ Bernhard von Arnswald hatte bereits im Februar 1846 darüber hinaus die Errichtung des Badehauses am Südende des Palas,[339] die Ausgrabung der Zisterne und die Errichtung des Bergfrieds als weitere Punkte benannt.[340]

Die Entwürfe Ferdinand von Quasts aus dem Jahr 1846

Die im Frühjahr 1846 vollendeten Pläne im Sammlungsbestand der Wartburg-Stiftung umfassen vier großformatige Aquarelle von bestechender Wirkung und eine Federzeichnung. Sie werden durch drei Grundrisse ergänzt, die im Nachlass Hugo von Ritgens überliefert sind (Kat.-Nr. 117-119, Abb.). Die Aquarelle zeigen die Entwürfe für Nord-, Ost- und Westseite der Burg, komplettiert werden sie von einem Grundriss (Kat.-Nr. 112-116, Abb.). Ost- und Westansicht zeigen neben dem Palas das um zwei Stockwerke erhöhte alte Wohnhaus, das nun als ein mächtiger, zinnenbekrönter Wohnturm, an dessen Ostseite sich ein erkerartiger Anbau befindet, die Burganlage dominiert. An seiner Südseite erhebt sich ein Badehaus in byzantinischen Formen (Kat.-Nr. 113, 114, Abb.) Zwischen dem Palas und dem donjonartigen Gebäude befindet sich ein zweigeschossiger Bau, der niedriger ist als der Palas und seinen Giebel freilässt. Das Dach des Palas selbst ist mit Glanzziegeln ausgezeichnet. Findeisen hat diesen Trakt als Möglichkeit gedeutet, mit der Quast der Architektur des Landgrafenhauses ihre Eigenwirkung belassen wollte.[341] Die Nordansicht der Burg zeigt als westliche Erweiterung des neuen Wohngebäudes eine offene zweigeschossige Halle mit zwei rundbogigen Tordurchfahrten. Sie teilt die Burganlage in einen Vorder- und einen Hinterhof (Kat.-Nr. 112, Abb.). Dieser Bau scheint im Westen im Nichts zu enden, dort erstreckt sich ein Rasenplatz mit schattenspendenden Bäumen. Die Westseite der Burg ist nicht bebaut und ohne Ringmauer. Hinter der Halle erhebt sich der deutlich erhöhte Südturm mit Ecktürmchen. Auch die südliche Ringmauer ist abgetragen und gibt den Blick in die Landschaft frei. Buchsbaumgärten, Springbrunnen und Beete in Architekturformen zieren das Innere der Höfe.

Dass das fürstliche Wohngebäude unter Einbeziehung der vorhandenen Mauern des sogenannten Neuen Hauses errichtet werden sollte, berücksichtigte Quast, denn die

[339] Das Badehaus ist beispielsweise in einem von Bernhard von Arnswald gezeichneten Grundriss zu sehen; Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 18.1.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 33r-35r, hier: Bl. 34r; siehe auch Kap. II. 3.3.4 (Ritterbad).
[340] Bernhard von Arnswald an Ferdinand von Quast, 20.2.1846, WSTA, Nr. K 7, Bl. 15.
[341] Findeisen 1994, S. 107.

Federzeichnung, die eine Detailansicht von Palas und neuem Wohngebäude von Osten und Westen gibt (Kat.-Nr. 116, Abb.), zeigt, dass er einen Aufriss von Palas und Neuem Haus aus der Zeit vor der Wiederherstellung zu Grunde legte. Hier sind sowohl an der Ostseite des Palas als auch an der Ost- und Westseite des Neuen Hauses die ursprünglichen Strukturen in Graphit eingezeichnet, Neubauten und Ergänzungen sind rot angegeben. Die Westseite des Palas bedurfte der „Unterzeichnung" nur noch in Details, da die Fassade bereits weitestgehend fertiggestellt war. Johann Wilhelm Sältzers Blätter zeigen, dass lediglich die beiden nördlichsten Kompartimente des ersten Geschosses noch nicht ausgeführt waren, für die es auch keine Befunde hinsichtlich der Binnengliederung gab (Kat.-Nr. 31, 32, Abb.). Quast schlug hier für das nördlichste Feld, das von 10 Rundbögen überfangen ist, ein gekuppeltes Fenster mit fünf Bögen vor. Südlich davon erhebt sich anstelle der barocken, eine einarmige Eingangstreppe, die jedoch nicht in ein Portal, sondern in eine Arkade mit vier Bögen mündet. Das südlichste Feld dieser Etage ist, entsprechend dem Befund, den Sältzers Aufnahme überliefert, mit einem kleineren dreibogigen Fenster angegeben.

Die Ostseite des Palas, deren Wiederherstellung 1847 begonnen wurde, zeigt im Entwurf im südlichen Bereich des Erdgeschosses zwei rundbogige Fenster, das südliche ist erhalten, das nördliche dementsprechend rekonstruiert. Die mittleren und nördlichen Fenster sind als Biforien angegeben. In der ersten Etage sind von Süden vier weite vierbogige Fenster zu sehen, deren Existenz sich durch Sältzers Aufriss annehmen ließ (Kat.-Nr. 90, Abb.). Für die Fensteranordnung des nördlichen Bereichs, in dem keine Befunde vorlagen, zeichnete Quast im Aquarell (Kat.-Nr. 113, Abb.) kein Fenster und ein großes Fenster im Landgrafenzimmer. In der Federzeichnung (Kat.-Nr. 116, Abb.) erscheint dann ein Biforium vor der späteren Sängerlaube. Die Durchfensterung des Festsaalgeschosses wird im Süden und Norden durch je ein Biforium eingeleitet, dann folgen Triforien.

Das neue fürstliche Wohngebäude bezieht das alte Gebäude bis zur Firsthöhe ein. Der nördlich darauffolgende Bau geht jedoch deutlich über die vorhandenen Strukturen hinaus; seine Errichtung hätte die Zerstörung eines Teils des spätmittelalterlichen Fachwerkgangs zur Folge gehabt. Während dieser Donjon eine Minimierung zusätzlicher Bauten bedeutet und für die Hofhaltung einen enormen Platzgewinn erbracht hätte,[342] wären dem nördlichen Anbau große Teil der vorhandenen älteren Bausubstanz zum Opfer gefallen (vgl. Kat.-Nr. 117-119, Abb.).

Dass Carl Alexander die Pläne anfangs durchaus positiv aufgenommen haben muss, zeigt sich daran, dass man bereits im April zur teilweisen Umsetzung schritt. Ein Schreiben, dass Ferdinand von Quast an Baukondukteur Hecht richtete, betrifft schon sehr konkret die

[342] Findeisen 1994, S. 107.

Vorbereitung des südlichen Burgbereichs für die Herstellung der Gartenanlagen.[343] Quast schrieb hier, dass seine Pläne soweit gediehen seien, dass er zu Ostern 1846 persönlich auf die Wartburg reisen wollte. Die vorhandenen Terrainaufschüttungen im Südbereich wünschte er im Wesentlichen beizubehalten, nur um den Südturm sollten sie soweit abgesenkt werden, dass seine Basis sichtbar sei. Von diesem südlichen Punkt sollte sich das Gelände in zwei Terrassen bis zur Burgmitte ziehen (Kat.-Nr. 114, Abb.). Carl Alexander formulierte daraufhin eine Instruktion für den Baukondukteur, die die Anlegung der Terrassen und einer Pergola aus hölzernen Pfeilern und die Erniedrigung der Südmauer befahl.[344] Der Hofgärtner wurde mit der Anlegung der Rasenflächen, Gärten und Plätze nach Quasts Zeichnung beauftragt.[345]

Zur Umsetzung dieser Pläne ist es offenbar zunächst nicht gekommen. Im September tagte die Architektenversammlung und deren Meinungsäußerungen müssen Carl Alexander wenigstens zögerlich gemacht haben. Bernhard von Arnswald, der die Versammlung auf die Wartburg geholt hatte, sorgte jedenfalls dafür, dass der Bauherr umfassend über die Meinung der anwesenden Architekten und seiner selbst in Kenntnis gesetzt wurde.[346] Es sei anzunehmen, schrieb er zunächst, dass die Pläne Quasts „dem Vereine nicht entsprochen haben." Sämtliche mit der Materie vertrauten Männer hätten die Mängel der Pläne Quasts sofort erkannt und benannt, die in der Dominanz des neuen Gebäudes lägen und im „sichtbar geflißendliche[n] Abweichen von dem Früheren und noch Bestehenden auf Kosten moderner Verschönerungssucht". Quast musste offenbar harte Worte der Kritik hinnehmen, tat dies aber in einer Art, die Arnswald immerhin Achtung einflößte.[347] Eine öffentliche Rezension seiner Pläne und das von Carl Alexander in Auftrag gegebene Gutachten schienen Quast allerdings unangenehm zu sein, so berichtete Arnswald schließlich.[348] Vor allem, weil Ferdinand von Quast Vorstandsmitglied des Architektenvereins gewesen ist, wollte man tatsächlich kein „förmliches Gutachten" erstellen. Ludwig Puttrich schrieb deshalb die Beurteilung, nachdem er sich mit den Architekten und weiteren Bausachverständigen ausgetauscht hatte.[349]

Im „Unmaßgeblichen Gutachten", so Ernst Badstübner, traf die Kritik den Kern: „nämlich die Verfremdung der für ursprünglich gehaltenen Gesamtgestalt der Burg durch Zutaten, für die Ferdinand von Quast bei Schinkels Akropolis-Entwürfen und wohl auch bei den gleichzeitig erneuerten und neugebauten Rheinburgen Anleihen gemacht hatte."[350]

---

[343] Ferdinand von Quast an Heinrich August Hecht, 8.4.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 120r-v.
[344] Carl Alexander: Arbeiten auf der Wartburg für den Bauconducteur, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 133r.
[345] Carl Alexander: Arbeiten auf der Wartburg für den Hofgärtner, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 134r.
[346] Rapport Bernhards von Arnswald an Carl Alexander, 9.9.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 208r-212, zitiert nach Baumgärtel 1907, S. 299; vgl. auch Fiedler 1989, S. 42f.
[347] Ebenda.
[348] Ebenda.
[349] Vgl. Ludwig Puttrich an Carl Alexander, 23.9.1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 225r-226r.
[350] Badstübner 2006, S. 16; siehe auch: Badstübner 1996, S. 108, Badstübner 2001 a, S. 109.

Puttrich schrieb in diesem Gutachten,[351] dass zunächst „von Seiten des Baumeisters nicht nur Talent und Vertrautheit mit dem frühesten mittelalterlichen Baustyle“ verlangt werde, „sondern auch vornehmlich eine gewisse Selbstverläugnung; denn er muß seinem schaffenden und hochstrebenden Geiste Zwang und Zaum anlegen, und seinem Neubaue einen untergeordneten Rang zutheilen, auch darf er nicht vergessen, daß er den alten Meistern in ihrer eher würdigen Pracht in jeder Beziehung den Vorrang lassen, und daß er Alles, was durch die neuere Baukunst die ältere überflügelt hat, unter der größten Einfachheit verbergen und in den Hintergrund stellen müsse.“ Auf Grundlage der vorangestellten Anforderungen an die Wiederherstellung und um „nicht heterogene und niemals vereinbare, wiewohl leider neuerlich durcheinander gemischte Formen unmittelbar nebeneinander zu stellen“, wurde nahegelegt, das neue Wohngebäude möge „weniger Pracht entfalten, um nicht dem Landgrafenhause zu imponiren“; der Palas solle in seiner Außenansicht „nicht verdunkelt und zurückgedrängt werden, vielmehr als das beachtenswertheste und vornehmste, als der Culminationspunkt der sämtlichen Wartburg-Gebäude fortbestehen.“ Die Architektur des Neubaus müsse „im alte Style consequent vereinfacht“ werden und bei den Gartenanlagen „die größte Einfachheit“ vorherrschen. Anstelle der Erhöhung des Südturms, die der „modernen englisch-gotischen Bauweise“ ähnle, solle besser „die Art alter Bekrönung von Thürmen“ deutscher Ritterburgen treten. Dass Ferdinand von Quast eine Zerstörung des alten Bestandes zugunsten eines Neubaus kalkuliert hatte, gehörte übrigens nicht zu den Kritikpunkten. Um dem wichtigsten Gebäude der Burg einen größeren Wirkungsraum zu ermöglichen und mehr Baufreiheit nach Norden hin zu erlangen, empfahl Puttrich vielmehr „einen noch größeren Theil des alten Befestigungsganges zu opfern.“

Gleichwohl Puttrich im Namen der Architektenschaft Vieles gegen die Entwürfe Ferdinand von Quasts eingewandt hatte, enthielt das Gutachten doch gleichermaßen Vorschläge zur Verbesserung, und Quast war nicht von seinem Auftrag entbunden worden.

Hugo von Ritgens Arbeit in der Konkurrenzsituation zu Ferdinand von Quast

Die in Gotha tagende Versammlung deutscher Architekten war zum entscheidenden Ereignis für Hugo von Ritgens weiteren beruflichen Werdegang geworden, denn sein vorrangiges Ziel war es von nun an, den Auftrag für die Wiederherstellung der Wartburg zu erhalten. Während er zu beweisen versuchte, dass er im Stande war, ein solches Projekt zu leiten, musste er sich mit einem angesehenen Baumeister messen und bis zum Sommer 1849 in einer Konkurrenzsituation zu ihm arbeiten. Dass er gegen die Ideen Ferdinand von Quasts

[351] Siehe auch für alles Folgende: Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v.

antrat, war letztlich von großem Vorteil, denn anhand der Entwürfe seines Konkurrenten konnte Ritgen die Andersartigkeit seines Herangehens schlagkräftig beweisen. Vor allem seine Forschungen, an denen er Carl Alexander ausführlich teilhaben ließ, untermauerten die gründliche Basis, auf der jedes einzelne Detail entworfen werden sollte. Als ebenso günstig erwies es sich, dass Ritgen, im Gegensatz zum vielbeschäftigten Ferdinand von Quast, so oft es ihm möglich war, persönlich auf der Wartburg erschien, dort immer eingehende Untersuchungen vornahm und in regem Austausch mit Bernhard von Arnswald stand, der ihn unterstützte.

Noch im September 1846 war Hugo von Ritgen auf die Wartburg zurückgekehrt und hatte umgehend begonnen, intensive Forschungen zu betreiben.[352] Im Oktober wandte er sich an Bernhard von Arnswald und erbat, auch weil Carl Alexander Interesse an seinen „Gedanken über die Restauration der Wartburg" hatte bekunden lassen, Bauaufnahmen des Palas. Da Sältzer seine Zeichnungen Ludwig Puttrich überlassen hatte, der sie 1847 im Band „Mittelalterliche Baudenkmale im Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach",[353] veröffentlichte, bat er den Kommandanten um Hilfe, um ebenso wie Ferdinand von Quast „aufs Genaueste von allen Teilen der Wartburg unterrichtet" zu werden.[354] Ritgen war unermüdlich tätig, bereits im Januar 1847 hatte er das Vorwort seiner „Gedanken" an Johann Wilhelm Sältzer und Bernhard von Arnswald gesandt und um kritische Lesung gebeten.[355] Im März war er noch immer mit seinen Ausarbeitungen beschäftigt, hatte sie offenbar aber noch nicht an Carl Alexander gesandt.[356]

Carl Alexander wandte sich am 12. März 1847 an Ferdinand von Quast und teilte mit, dass geplant sei, „im Laufe dieses Sommers die Restauration des alten Palas, oder des Landgrafenhauses, auf Wartburg fortzusetzen, und zwar so, daß die Arcaden an der östlichen Seite desselben in Angriff genommen werden möchten. Jedoch will ich dieses nicht eher thun, bis Sie mir vorher Ihre Ansichten darüber mitgeteilt haben. Ich bitte sie deshalb um dieselben und würde es sehr gern sehen, wenn Sie mir überhaupt Ihre Ansichten in Bezug auf das mittheilen wollten, was in nächster Zeit für die Wartburg geschehen könnte."[357] Quasts Antwort lautete, dass „die Herstellung der alten Fensteranordnung an der Ostseite des alten Schlosses dem Ganzen gewiß zur großen Zierde gereichen" werde, doch wolle er nicht verschweigen, „daß die Herstellung gerade dieser Fenster nicht ohne Schwierigkeiten sein dürfte, weil so weit man aus den bisherigen Aufdeckungen die Verbindung der Fensterscheiben mit den Säulen und

[352] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.10.1846, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 1/1846.
[353] Puttrich 1847, Tf. 3a, 3b und 3c.
[354] Ebenda.
[355] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 25.1.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 2/1847.
[356] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 3/1847.
[357] Carl Alexander an Ferdinand von Quast, 12.3.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 34, zitiert nach Baumgärtel 1907, S. 303.

Fensterlaibungen noch sehr undeutlich blieb, ja es scheint fast, als ob die ganze Anordnung der Art gewesen wäre, daß die Fenster ehemals gar nicht durch Scheiben sondern nur durch Läden geschlossen werden konnten."[358] Er empfahl eine genauere Untersuchung, die vielleicht „ein anderes und günstigeres Resultat" liefern könne. Auf der Grundlage der Ergebnisse, könne er dann Detailzeichnungen anfertigen. Nachdem durch die „Herstellung der schönen Arkadenreihen der Wartburg ihr Hauptschmuck wieder verliehen" sei, wäre für die Gesamterscheinung die „Verwandlung des so unschönen neuen Anbaues" das Wichtigste, so dass er „dem so herrlichen älteren Bau harmonisch sich anschlösse." Ein bedeutender Vorteil sei hierbei, dass eine „würdige Wohnung" für die großherzogliche Familie geschaffen würde. „Die weitere Ausführung der Gartenanlagen könnte gleichzeitig ohne Schwierigkeiten fortgeführt werden und fortwährend, nebst kleineren Verbesserungen an den älteren Gebäuden, dem hohen Burgherrn den Genuß des Schaffens gewähren. Für ein folgendes Jahr aber würde ich gehorsamst die Anlage des Vorwerks für Stallungen, Brauerei und andere nothwendige Uebel, wie die Gastwirthschaft, vorschlagen. Vielleicht ziehen Ew. Königliche Hoheit jedoch vor, diese Arbeit voran gehen zu laßen. Alles Uebrige, wie die bedeckte Unterfahrt, der völlige Ausbau des alten Schloßes, die Verschönerung des Ritterhauses u. dergl. würde jedenfalls einer späteren Zeit vorbehalten werden können."

Quasts zurückhaltende Antwort bezüglich der Wiederherstellung der alten Fensterformen zeigt, dass er diese Umbauten in Verbindung mit dem Einbau von Glasfenstern vornehmen, sie aber nicht ohne genauere Untersuchungen ausführen wollte. Die Veränderung des Neuen Hauses als nächsten großen Posten vorzuschlagen, trug zum einen dem Wohnbedürfnis der fürstlichen Familie, zum anderen der Gesamterscheinung der Burg Rechnung. Dass er dann aber eher unwichtige Arbeiten wie kleinere Reparaturen und die Herstellung der notwendigen praktischen Bauten vorschlug, die dem „hohen Burgherrn den Genuß des Schaffens gewähren" [359] sollte, war vielleicht nicht ganz im Sinne des Burgherrn, denn die Arbeiten der nächsten Jahre sollten sich mit einiger Ausschließlichkeit auf den Palas beziehen.

In seinen Anmerkungen zu den Restaurationsanschlägen wurde Quast im Mai 1847 gegenüber Arnswald noch konkreter und betonte, wie wichtig es sei, „daß durch die Restauration möglichst wenig der alterthümliche Charakter des Bauwerks verloren gehen möge und daß nur dort Erneuerungen des Mauerwerks vorgenommen werden mögen, wo solches dringend notwendig ist und nur wo etwa zu fürchten ist, daß sonst die Substanz des Ganzen darunter leiden könnte, wenn eine Erneuerung nicht stattfindet. Ungleichheiten der alten Steine,

[358] Wenn nicht anders angegeben, auch für alles Folgende in diesem Absatz: Ferdinand von Quast an Carl Alexander, 25.3.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 47r-48v.
[359] Ebenda.

einzelne Verwitterungen, wo solche Gefahren in Aussicht stehen, würden gegentheils beizubehalten sein, da sie gerade den schönen alterthümlichen Charakter des Ganzen wesentlich bedingen helfen."[360] Ein Punkt in diesem Anschlag hatte sich auch mit der Herstellung der restlichen Arkaden in der Westfassade befasst. Quast war hier offenbar in Zweifel geraten, ob der von ihm geplante Hauptzugang in den Palas tatsächlich durch eine der Arkadenstellungen erfolgt sein könnte (Kat.-Nr. 114, 116, Abb.). Es dürfte „eine genaue Untersuchung des Mauerwerks vielleicht eine überraschende Änderung zeigen, vielleicht sogar eine Thür", vermutete er. Quast bat außerdem darum, die Zeichnungen für die Fensterverglasung vor ihrer Ausführung sehen zu dürfen, um sicherzustellen, dass sie „auch in Harmonie mit der künftigen inneren Ausschmückung der Zimmer" gestaltet würden.[361]

Im Mai 1847 ist Ritgen in Weimar gewesen und hatte Carl Alexander seine Abhandlungen und Zeichnungen vorlegen können, die, wie er Arnswald gegenüber ausdrücklich betonte, noch kein Restaurierungsprojekt darstellten, sondern nur eine Vorstellung davon vermittelten, wie er sich die Hauptgebäude der Burg im 12. Jahrhundert vorstellte.[362] Vor allem die programmatischen Aussagen der Einleitung der „Gedanken" enthalten einige deutliche Anspielungen auf Quasts Entwürfe; Ritgens Ansichten traten spätestens jetzt auch für Carl Alexander deutlich zu Tage.[363] Auf dem Architektentag in Mainz, der im September 1847 stattfand, stellte Ritgen seine Zeichnungen aus und referierte über die Wartburg; sein Urteil über den Konkurrenten ließ er nun öffentlich vernehmen: „Wohl könnte auf dem Wege, den Herr von Quast eingeschlagen, ein zauberhaftes Feenschloß geschaffen, nimmer aber eine deutsche Burg, nimmer die Wartburg wieder hergestellt werden."[364] Den Vortrag schickte er anschließend an Carl Alexander.[365]

Im Oktober 1847 hatte Ritgen erneut Gelegenheit, seine Arbeiten mit dem Erbgroßherzog durchzugehen; er teilte Arnswald mit, dass der Hauptgegenstand der Erörterungen die Pläne zur Überdachung des Festsaals gewesen seien und er wertvolle Anregungen von Carl Alexander empfangen habe.[366] Die Restauration des Äußeren des Palas müsse „als Ergebnis der ursprünglichen inneren Einrichtung" erscheinen, schrieb er im

---

[360] Ferdinand von Quast an Bernhard von Arnswald, 18.5.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 77r-78r.
[361] Ebenda; im Juni 1848 lieferte er selbst einen Entwurf für die Glasfenster an der Ostseite des Palas; der farbige Entwurf: ThHStAW HA XXXVI Nr. 1576, Bl. 364; eine weitere Entwurfsskizze befindet sich in Berlin, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek, Nr. 44677.
[362] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 11.5.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 4/1847.
[363] Siehe hierzu ausführlich Kap. II.2.1. (Programm).
[364] Baumgärtel 1907, S. 307.
[365] Vgl. Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 8/1847; abgesehen von der oben zitierten Passage enthielt der nicht erhaltene Mainzer Vortrag wohl im Wesentlichen das Vorwort von Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499; vgl. hierzu Baumgärtel 1907, S. 307.
[366] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 27.10.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 7/1847.

Dezember an Arnswald, „denn gar vieles wird nur aus der Wechselbeziehung der inneren und äußeren Architektur hergeleitet werden müssen, wenn nicht eine Menge von Fehlern begangen werden sollten.“[367] Bei der Restaurierung des Palas sei es das Schwierigste, „die ursprüngliche innere Einrichtung von den späteren Veränderungen deutlich zu unterscheiden.“ Deshalb dürfe „nichts ohne die genaueste Untersuchung vorgenommen werden, damit keine Übereilungen“ vorkämen. Gründliche Beratungen über die Ideen und Projekte zwischen dem Erbgroßherzog, Arnswald, Hecht und Sältzer, ihm selbst und anderen Sachverständigen seien wichtig. Ferdinand von Quast nennt er an dieser Stelle nicht. Ritgens entworfene Dachkonstruktionen seien ganz dem Geiste des Mittelalters verpflichtet, versicherte er Bernhard von Arnswald: Weil es ihm um „die Wahrheit" ginge, müssten seine Projekte nicht als richtig anerkannt werden. „Ich kann jedoch sagen, daß ich bei meinen Entwürfen sehr streng gegen mich zu Werke gegangen bin, indem ich keinen Strich gezeichnet habe, ohne mir über die Gründe meiner Annahmen Rechenschaft zu geben und ohne Belege dafür in den Konstruktionen des 12. Jahrhunderts aufgesucht zu haben.“[368] Zum Jahreswechsel weilte Hugo von Ritgen erneut auf der Wartburg, die Ergebnisse seiner Untersuchungen am Palas sind auf den 1. Januar 1848 datiert.[369]

Ein Schreiben Quasts vom November 1847, in dem er seine Zeichnungen zurück erbat, um mit Hilfe des Baukondukteurs Hecht daran weiterzuarbeiten, erweist, dass auch von ihm Vorschläge für die Gestaltung der obersten Etage erwartet worden sind. Bedingung hierfür sei jedoch die Erhöhung der Mauern auf ihre ursprüngliche Höhe, die Herstellung des Dachs und die Fertigung des Dachwerks, erklärte Quast.[370]

Von Ende Januar bis Anfang März war Heinrich August Hecht nach Berlin abgestellt worden, um ihn bei seinen Arbeiten zu unterstützen.[371] Über einen vorherigen Besuch Quasts auf der Wartburg informierte Bernhard von Arnswald seinen Dienstherrn, nicht ohne vorher ausführlich Ritgens Arbeit gelobt zu haben.[372] „Nach den Äußerungen des Herrn von Quast, schien derselbe nicht Lust zu haben, eine Änderung oder neue Anfertigung der Pläne vorzunehmen, obgleich doch die ganze Architecten Welt die Nothwendigkeit dafür ausgesprochen; - ja er betrachtet solche als decitirt angenommen und wollte nur durch Condukteur Hecht oder seine Leute, den Saal und die Details nach seiner Angabe zeichnen lassen. Vielfach sprach sich derselbe bei der Besichtigung des alten Gebäudes dahin aus, daß

[367] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 8/1847.
[368] Ebenda.
[369] Hugo von Ritgen: Ergebnisse der Untersuchung des Mauerwerks (vorgenommen am 1. Januar 1848), WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 9/1848.
[370] Ferdinand von Quast an Carl Alexander, 30.11.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 156r-156a, hier: Bl. 156r.
[371] Fiedler 1989, S. 72; vgl. Baumgärtel 1907, S. 309, gibt Ende Januar bis Ende Februar an; Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 28.2.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 44f.
[372] Auch für alle Folgende in diesem Absatz: Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 20.1.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 33r-36v, zitiert nach Baumgärtel 1907, S. 308f.

zwar sonst diese und jene Eigenthümlichkeit die Nothwendigkeit erheischt haben möchte, allein im Jetzt habe man Gott sei Dank, bessere Ansichten gewonnen und diesen letzteren gemäß, müsse man hier zu Werke gehen.“ Auch hätte sich Quast „nur wenig, bei dem wenigen aber auch bitter“ über Ritgen geäußert. Bernhard von Arnswald befürchtete weiter, dass sich Ritgens Ideen über Heinrich August Hechts Arbeit bei Quast verbreitet haben könnten: „Da Herr von Riedtgen dem Condukteur Hecht bereits seine Pläne unverhohlen mitgeteilt, so steht zu erwarten, daß dieser mit Herrn von Quast auf die so gewonnenen Resultate aufbauen wird.“ Quast habe außerdem geäußert, er habe „sich nicht zur Arbeit gedrängt, man habe sie ihm übertragen und sein König sei die Veranlassung gewesen.“ Eine Randbemerkung Carl Alexanders auf diesem Schreiben verzeichnet, er sei „sehr dankbar für das über Quast und Ritgen Gesagte.“

Während Hecht die Weiterarbeit Quasts in Berlin unterstützte, äußerte sich Ritgen im Februar besorgt über die „Gefahr, welche unserer geliebten Wartburg droht“.[373] Seine Ausarbeitungen lägen bereit, doch wage er es angesichts der politischen Unruhen nicht, sie an den Erbgroßherzog abzusenden. Betrübt nahm er darüber hinaus zur Kenntnis, dass Oberbaudirektor Streichhan die Ablehnung der Berliner Entwürfe offenbar nicht teilte, und doch ließ ihn „das Vertrauen auf die Macht der Wahrheit und auf des edlen Prinzen richtiges Gefühl den Mut und die Hoffnung nicht aufgeben.“[374]

Ferdinand von Quast übersandte im Juni 1848 einen Entwurf für die Fenster der Ostfassade.[375] Mit der Fenstergestaltung sollte sich Ritgen ab August 1848 ebenfalls gründlich beschäftigen, nachdem ein Probefenster hergestellt worden war.[376]

Die Konkurrenzsituation zwischen den Architekten erreichte Anfang Juli 1848 ihren Höhepunkt, als durch Hofrat Vent an beide Carl Alexanders Befehl erging, Entwürfe für den Waffensaal einzureichen.[377] Ritgen hat dieser Befehl überrascht, denn seine Arbeit hatte sich bislang im Wesentlichen auf die umfangreiche Ausarbeitung von „Hof und Garten“[378] und die Projektierung der Überdachung der Festsaaletage, von kleineren Arbeiten wie dem Entwurf für den „Küchenkamin“ abgesehen, beschränkt. Arnswald hatte ihm aus der Verlegenheit geholfen und die Wünsche erläutert.[379] Der Architekt musste jedoch eingestehen, dass er nicht wisse, ob seine Zeichnungen nützen könnten und sah „auch kaum die Möglichkeit ein, wie das Gewünschte in so kurzer Zeit ausgeführt werden soll.“[380] Auch Quast war durch Hofrat Vent noch einmal

[373] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.2.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 11/1848.
[374] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 8.3.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 12/1848.
[375] Ferdinand von Quast an Carl Alexander, 2.6.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 88.
[376] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v.
[377] Johann Carl Christian Vent an Ferdinand von Quast und Hugo von Ritgen, 5.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 85r.
[378] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v, hier: 95v.
[379] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 9.7.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 14/1848.
[380] Ebenda.

genauer informiert worden: Die Entwürfe sollten sich auf die Ausschmückung der Balkendecke, die Herstellung des Kamins und die Öffnung der alten Türen im Raum erstrecken. Auch sei die Laube an der Stelle zu projektieren, an der sich die aus dem unteren Geschoss kommende Treppe befindet.[381]

Während Hugo von Ritgens erste Zeichnungen und die Erläuterungen sich exakt auf diese Wünsche bezogen,[382] überreichte Ferdinand von Quast im August Entwürfe, die die gesamte Palasgestaltung beinhalteten. Neben einem Einzelentwurf für die Westfassade zeigen vier Schnitte durch das Bauwerk die innere Ausstattung des Palas in erstaunlichem Detailreichtum. Die geforderten Vorschläge für architektonische Umgestaltung und Dekoration des späteren Sängersaals ist hier ebenso erfasst wie die Neugestaltung des Festsaals, für die außerdem ein Einzelentwurf erhalten ist.

Der Kontakt zwischen dem Bauherrn und Ferdinand von Quast muss nach der Einreichung seiner Pläne zum Erliegen gekommen sein. Ritgen hingegen schrieb schon am 10. August 1848 an Carl Alexander, dass er an Kopien seiner Entwürfe für die Festsaaletage arbeitete, auf deren Grundlage Carl Alexander Modelle herstellen lassen wollte.[383] Ritgens Kaminentwurf für den Waffensaal war von Carl Alexander angenommen und zur Ausführung bestimmt worden.[384] Mit dem Auftrag für die Entwürfe für den Waffensaal vom Juli 1848 setzt die umfangreiche Korrespondenz zwischen Carl Alexander und Hugo von Ritgen ein.[385] Nachdem er den Erbgroßherzog in Ettersburg aufsuchen konnte, teilte Carl Alexander ihm in einem außerordentlich herzlichen Brief die Annahme des Kaminentwurfs mit und informierte ihn über die weiteren Baufortschritte.[386] Ritgen, der sich zwar von diesem Schreiben „neu ermutigt" fühlte, hatte allerdings weiterhin Bedenken: „wenn nur Herr v. Quast keine Ablenkung vom rechten Wege veranlasst." Er zweifle nicht, das dessen „Ideen und Entwürfe sehr schön und sehr poetisch sind und sehr bestechend. Ob aber in Harmonie mit dem einfachen, ernsten Stil der Burg und den beschränkten Bedürfnissen des 11. und 12. Jahrhunderts, das scheint mir nach den früheren Quastischen Arbeiten eben nicht wahrscheinlich."[387]

Im September und Oktober 1848 bemühte sich Ritgen intensiv darum, Pausen der Pläne Quasts zu erhalten.[388] Am 20. Oktober sandte er seine drei Entwürfe für die Festsaalgestaltung

---

[381] Johann Carl Christian Vent an Ferdinand von Quast, 5.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 86r.
[382] Siehe Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[383] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v, hier: 105v.
[384] Vgl. Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[385] Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[386] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 15.8.1848, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 1.
[387] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 24.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 16/1848.
[388] Aus seinen Briefen an Bernhard von Arnswald geht hervor, dass Ritgen Pausen der Pläne Quasts erwartete; vgl. Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 19.9.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 17/1848; Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 8.10.1848, ebenda, Bl. 18/1848.

ein, im November und Dezember ergänzte und modifizierte er sie.[389] Nachdem zwischenzeitlich auch die Holzmodelle nach zwei Ritgenschen Entwürfen fertiggestellt waren, wandte sich Hofrat Vent am 14. Juli 1849 noch ein letztes Mal an Ferdinand von Quast und erbat von ihm Zeichnungen für die Wiederherstellung des Festsaals.[390] Quast erwiderte höflich, dass er diese Zeichnungen schon im letzten Jahr in Wilhelmsthal persönlich an Carl Alexander übergeben habe und bekundete seine Freude darüber, dass die Arbeiten auf der Wartburg nun weitergingen.[391] Kurz darauf könnte die denkwürdige Unterhaltung zwischen Carl Alexander und Quast stattgefunden haben, an deren Ende der Baumeister entlassen war. Carl Alexander überliefert, er habe Quast von seinem Auftrag entbunden, als dieser angesichts der unsicheren politischen Verhältnisse sein Unverständnis darüber ausdrückte, dass man weiter an die Restauration der Wartburg denken könne. Über die Entwürfe des Konservators urteilte der Großherzog später, sie seien mit „großer Sorgfalt" gefertigt worden und hätten „viel Schönes enthalten. Indessen verlangte die Wiederherstellung der Wartburg, daß sie in ihrer ganzen Bedeutung aufgefaßt werde; diese aber bezeichnet Religion, Geschichte, Litteratur und bildende Kunst als die vier Richtungen, die bei der Wiederherstellung fest im Auge zu halten sind. Herr von Quast hob die Pracht der Ausstattung hauptsächlich hervor, im Äußeren wie im Inneren, während diese doch neben jenen Richtungen nicht allzusehr in den Vordergrund gedrängt werden darf."[392]

Dass Ritgens Position sich nun entscheidend verbessert hatte, beweist ein Schreiben vom 29. Juli, das auf einen Aufenthalt in Ettersburg Bezug nimmt, in dem er Carl Alexander für das in ihn gesetzte Vertrauen dankte, da er ihm offenbar die Leitung der Restaurierung anvertraut hatte.[393] Auch sein Festsaal-Entwurf in der Trapezform hatte sich endgültig durchgesetzt.[394]

Die Entwürfe Ferdinand von Quasts aus dem Jahr 1848

Am 17. August 1848 war Ferdinand von Quast mit seinen Entwürfen auf der Wartburg angekommen.[395] Es handelt sich um fünf Zeichnungen, die eine gute Vorstellung davon vermitteln, wie der preußische Konservator vorzugehen plante. Die Ansicht für die Wiederherstellung der Westseite des Palas (Kat.-Nr. 120, Abb.) entspricht nun dem bereits ausgeführten Zustand. Sicher auf Grund einer ihm vorliegenden Bauaufnahme hat Quast die

[389] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[390] Johann Carl Christian Vent an Ferdinand von Quast, 14.7.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 206r; Fiedler 1989, S. 75, Anm. 89.
[391] Ferdinand von Quast an Johann Carl Christian Vent, 21.7.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 211; Fiedler 1989, S. 75, Anm. 90.
[392] Carl Alexander 1907, S. 7f.
[393] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 29.7.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 236r-239v, hier: Bl. 236r; siehe auch Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[394] Ebenda.
[395] Fiedler 1989, S. 72f.

Bogenstellungen im Vergleich zu seinem Entwurf (Kat.-Nr. 116, Abb.) entsprechend geändert. Eine Neuerung findet sich im Bereich des Hauptportals, dessen Aufgang er mit Ornamenten an der Brüstung und sitzenden Löwen bereichern wollte. Der eigentliche Eingang soll durch ein Rundbogenportal mit Doppelsäulen links und rechts ermöglicht werden. Das Portal ist durch ein Tympanon und Archivolten verziert.

Die weiteren Zeichnungen sind Längs- und Querschnitte durch den Palas, die die Dekoration der einzelnen Räume sehr detailreich wiedergeben. Nicht nur die architektonische Umgestaltung und Dekoration des späteren Sängersaals und des Festsaals, für den außerdem ein Einzelentwurf erhalten ist, ist von Quast hier erfasst worden. Ein Längsschnitt (Kat.-Nr. 121, Abb.), der den Blick auf die westliche Innenwand des Palas freigibt, zeigt auch die Neugestaltung der unteren Etage. Hier befinden sich die zwei kreuzgewölbten Räume im Norden und Süden mit dem flachgedeckten Raum in der Mitte. Der heutige Rittersaal im Norden sollte mit Bänken, die an der Wand aufgestellt sind, ausgestattet werden, darüber deutete der Architekt Teppiche an. Die oberen halbrunden Wandflächen sind mit historischen Malereien, die von einem Rundbogenfries eingefasst sind, bedeckt. Das Gewölbe ist mit reichen Dekorationsmalereien verziert. Für den unteren Wandbereich und das Gewölbe der südlichen Elisabethkemenate sah Quast eine vergleichbare Gestaltung vor. Die halbrunden Wandflächen sind von vegetabilen Ornamenten ausgefüllt. Die Westwand des mittleren Raumes, des Speisesaals, ist mit einer Schablonenmalerei bedeckt, für die Quast teilweise auch die ornamentale Ausschmückung angab. Das Landgrafenzimmer in der Etage darüber wird im unteren Wandbereich durch eine Lambris verziert, in der mit Schablonenmalerei verzierten Wand sind Nischen angegeben, in denen sich Figuren – möglicherweise eine Ahnengalerie – befinden. Der Sängersaal ist in seinem nördlichen Bereich, der ja durch die Treppe aus dem Untergeschoss höher liegt, durch Säulenstellungen vom restlichen Saal getrennt. Die Westwand, die im unteren Bereich kreisförmige Ornamente aufweist, ist in fünf voneinander getrennte Bildflächen geschieden, in denen sich Historienmalereien finden. Die Gestaltung der Westwand der Kapelle ist in dieser Zeichnung nicht angegeben, hier findet sich aber der geplante Aufgang zum Festsaal im obersten Stockwerk. Auch die vorspringenden Wandflächen der Galerie dieses Saales sind hier mit Malereien versehen. Die Zone darüber ist durch Säulenstellungen gegliedert, hinter denen ein Figurenfries auf der gesamten Länge entlang geführt ist. Ein weiterer Längsschnitt gibt die Ostwand des Palas wieder (Kat.-Nr. 122, Abb.): Im unteren Geschoss ist auf Entwürfe für die Wandgestaltung verzichtet worden, im mittleren Speisesaal erblickt man den Kamin, der unter Einbeziehung der vorhandenen Säulen mit einer Haube versehen ist. Die zwei Biforien entsprechen wiederum dem hergestellten Zustand. Im Geschoss darüber finden sich alle im romanischen Stil verwandelten Fenster mit Glasmalereien. In der Kapelle ist das vorhandene

gotische Sternbogenfenster in ein romanisches Rundbogenfenster umgewandelt, in dem Heiligenfiguren erscheinen. Auf eine Andeutung der Wanddekoration ist hier erneut verzichtet, die barocke Kanzel ist allerdings beibehalten. Im Sängersaal erscheint im unteren Wandbereich die Dekoration aus kreisförmigen Ornamenten wieder. In den Bögen der drei Fenster sind Wandmalereien angedeutet. Dazwischen befinden sich, der alten Funktion des Raumes als Waffensaal entsprechend, Rüstungen, Schwerter und Lanzen aufgehängt. Querschnitte durch den Palas nach Norden und Süden (Kat.-Nr. 123, Abb.) zeigen links die südliche Wand des Landgrafenzimmers, in der zwei Türen in den benachbarten Sängersaal führen. Der Eingang in die Elisabethgalerie erfolgt durch ein Rundbogenportal mit eingestellten Säulen. Für den großen Saal hat Quast ein hölzernes Tonnengewölbe projektiert, das den westlich vorgelagerten Gang nicht mit einbezieht. Die südliche Palaswand sollte von einem fünfbogigen Fenster durchbrochen sein. Ein Vergleich dieser Querschnitte mit älteren Bauaufnahmen, die ja auch Ferdinand von Quast zur Verfügung gestanden haben müssen, zeigt, dass er die vorhandenen ursprünglichen Fenstersituationen der Giebelseiten sehr frei interpretierte. Carl Spittels Aufnahme des Nordgiebels erweist für den unteren Bereich der Festsaaletage zwei Triforien, über dem sich östlich ein weiteres Biforium befand (Kat.-Nr. 43, Abb.).[396] In der Spitze des ursprünglichen Giebels, dessen Neigung auf dieser Zeichnung angegeben ist, befindet sich ein kleines Kreuzfenster. Dass die erhaltenen Fenster der Giebelseiten Bezug auf die Mitte des Gebäudes und nicht auf die des Saales nehmen, galt zu diesem Zeitpunkt als ermittelt. Dies hatte etwa Ritgen bei seiner Untersuchung im Mai 1847 festgestellt.[397] Da Quast jedoch plante, sein hölzernes Tonnengewölbe von der westlichen Galeriewand zur Ostwand zu spannen, ergänzte er die entsprechend der Befunde ansonsten richtig angeordneten Fenster im unteren, östlichen Bereich durch ein weiteres Triforium, für das keinerlei Hinweise vorlagen und erzeugte so eine symmetrische, auf die Mitte des Saales bezogene Fensteranordnung.

Am südlichen Giebel ließ ein flacher Segmentbogen, der auch in der Außenmauer sichtbar war, auf das Vorhandensein eines Fensters im unteren Bereich schließen (Kat.-Nr. 42, Abb.). Für die Anordnung von Fenstern im oberen Bereich des südlichen Giebels ergab das Mauerwerk keinen Fingerzeig.[398] Bei Quast bleibt er fensterlos und wird von einer großformatigen Historienmalerei ausgefüllt; das fünfbogige Fenster darunter ist erneut nicht durch den Baubefund gestützt. Eine perspektivische Ansicht des Festsaals vermittelt einen Eindruck von der beabsichtigten Raumwirkung (Kat.-Nr. 124, Abb.). Von der westlichen Galeriewand zur Ostwand spannt sich das reich verzierte Tonnengewölbe, das von

[396] Vgl. auch Puttrich 1847, Tf. 3a, Nr. VI.
[397] Vgl. die Untersuchungsergebnisse Ritgens vom Mai 1847 in Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage) und die von Puttrich vertretene Ansicht, dass die Anlage der Fenster des Nordgiebels auf einen offenen Dachstuhl schließen ließen; vgl. Puttrich 1847, S. 12, Tf. 3a, Nr. VI.
[398] Vgl. ebenda.

säulenverzierten Bindern getragen wird, die Wände sind mit Hilfe von durchlaufenden Balken gesichert. Der nördliche Bereich wird von einem erhöhten Sitz eingenommen, an den Längsseiten stehen Bänke vor den Wänden.

Sämtliche Blätter zeugen davon, wie intensiv sich Quast mit der Gestaltung eines romanischen Wohngebäudes wie des Palas auseinandergesetzt hatte. Grundlegend war ihm dabei zunächst der Respekt vor der erhaltenen Substanz gewesen, wie er bereits im Mai 1847 an Arnswald geschrieben hatte.[399] Dessen ungeachtet leitete ihn beim Entwurf der Festsaaletage eher die beabsichtige Raumwirkung, weshalb er seine Fenster im Nord- und Südgiebel gegen den Befund auf die Saalmitte ausrichtete. Vergleichbare Eingriffe vor allem in den beiden Giebeln sind auch Hugo von Ritgen nachzuweisen.[400]

Die hölzernen Wandvertäfelungen, Teppiche, Säulenverzierungen, Schnitzwerke, Glasmalereien und ornamentalen Bemalungen zeugen von einer sehr konkreten Vorstellung der Ausstattung des romanischen Wohn- und Repräsentationsgebäudes. Der historischen Bedeutung – wie sie der Großherzog in seinen Erinnerungen besonders hervorhob – wäre in allen Räumen durch Historiengemälde ein künstlerischer Ausdruck verliehen worden.

Das „Landgrafenhaus mit seinen Kuppeldächern“ wird sich „prachtvoll ausnehmen.“[401] – Die maurisch-byzantinischen Entwürfe von Wilhelm Ludwig von Eschwege

Dass im Verlauf des Jahres 1849 noch weitere Entwürfe zur Wiederherstellung des Palas mit dem Festsaal in der obersten Etage, des nördlichen Angebäudes und des Tor- und Ritterhauses bei Carl Alexander eingetroffen sind, davon scheint niemand der damals Beteiligten gewusst zu haben. Dabei hatte sich Carl Alexander selbst an den Bergbauingenieur und Offizier des Königlich-Portugiesischen Heeres Wilhelm Ludwig von Eschwege[402] gewandt, der im Auftrag des portugiesischen Königs Ferdinand aus dem Hause Sachsen-Coburg und Gotha einen prachtvollen Palast im maurisch-byzantinischen Stil errichtet hatte.[403] Das Castelo da Pena im portugiesischen Sintra hatte auch in Deutschland für einiges Aufsehen gesorgt; 1847 hatte König Friedrich Wilhelm IV. Eschwege eine Audienz gewährt und sich daraufhin die Pläne des maurischen Kastells vorlegen lassen. Ob auch der Erbgroßherzog auf Eschwege traf, ist nicht bekannt, jedoch denkbar.[404]

Die Kontaktaufnahme zu Eschwege muss zum Ende des Jahres 1848 erfolgt sein; die Briefe Carl Alexanders sind nicht überliefert. Eschwege antwortete im Februar 1849 und

[399] Ferdinand von Quast an Bernhard von Arnswald, 18.5.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 77r-78r.
[400] Siehe Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[401] Wilhelm Ludwig Eschwege an Carl Alexander, 4.6.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 211r-214r, hier: Bl. 211v.
[402] Zu Person und Biographie Eschweges: Toussaint 2001.
[403] Zu den Wartburgentwürfen siehe Steffens 2004 a; Schuchardt 2004 a; Jacobs 2007 a.
[404] Steffens 2004, S. 116.

berichtete, dass das Schreiben des Erbgroßherzogs ihn erst jetzt erreicht habe, nachdem es auf dem Weg längere Zeit liegen geblieben war.[405] Mit den Zeichnungen, die er erhalten habe, wolle er sich umgehend beschäftigen, wusste aber schon Eines: Alle „Restaurationen", die an der Burg vorgenommen würden, dürften nur „im byzantinisch-arabischen Geschmack" ausgeführt werden, weil dieser der Ursprüngliche auf der Wartburg gewesen sei.[406]

Im Juni 1849 antworte Eschwege nun auf ein Schreiben, das Carl Alexander im April abgesandt hatte, in dem er auch seine Vorstellungen dargelegt haben muss.[407] „Ew. K. Hoheit haben sehr zweckmäßig beschlossen", schrieb Eschwege, „alles auf der Wartburg beizubehalten, was auf die Spuren des alten Baustyls hindeutet."[408] Byzantinischer Baustil sei auf der Wartburg anerkannt und es sei „die Kuppelgestalt welche ihn so vorteilhaft auszeichnet und die so ausgezeichnet für Burgen paßt, nie Giebeldächer die oben gerade Linien bilden." Auf Grund fehlender Muster, räumte Eschwege ein, sei es schwierig, zu ermitteln, „was versteht man unter einem reinen byzantinischen Styl, und wo fängt dieser an, wo hört derselbe auf, weiß man doch auch nicht in welchem Jahr die Wartburg erbauet wurde und ob der Styl in welchem man sie erbauete auch der sogenannte Reine war." Ein Architekt würde daher keinen Missgriff tun, wenn er den damaligen Baustil nicht träfe; sein Unrecht könne ihm auf keine Weise bewiesen werden, wenn er sich nicht ganz und gar in einem anderen Baustil verirren würde. „Also nur muthig vorwärts gebauet, gnädiger Herr! – in der Hauptsache mit byzantinischen Formen d. h. Kuppeldächer, Säulenfenster mit abgerundeten Formen […] Das Landgrafenhaus muß rein und frei dastehen, ohne Anbau, der davon gesondert werden muß und dann wird sich das Landgrafenhaus mit seinen Kuppeldächern prachtvoll ausnehmen."[409] Auf der dazugehörigen Zeichnung erblickt man die Westfassade des Palas mit dem nördlich anschließenden Neuen Haus, das durch eine Arkadenstellung optisch getrennt ist (Abb. 8*).[410] Auf beiden Bauten erheben sich Kuppeln. Auf dem Palas ist es eine große, rechts und links daneben zwei flachere. Am nördlichen und südlichen Ende befindet sich je ein Treppentürmchen, das den Zutritt auf das als Terrasse gestaltete Dach ermöglicht. Ein Grundriss des obersten Stockwerks offenbart die Gliederung durch vier Säulen im Raum und zwei Halbsäulen an den Längswänden, auf denen die Kuppeln ruhen. Eschwege hat vielleicht nicht von ungefähr die Umgestaltung der Festsaaletage besonders in den Blick genommen, schließlich war dies das Thema, das auch Ritgen und Quast zu dieser Zeit auftragsgemäß beschäftigt hat.

---

[405] Wilhelm Ludwig Eschwege an Carl Alexander, 25.2.1849, ThHStAW, HA XXVI Nr. 226, Bl. 1; vgl. Schuchardt 2004 a, S. 174; Steffens 2004 a, S. 116.
[406] Ebenda.
[407] Wilhelm Ludwig Eschwege an Carl Alexander, 4.6.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 211r-214r.
[408] Ebenda, Bl. 211r.
[409] Ebenda, Bl. 211v.
[410] Ebenda, Bl. 212v-213r.

Für die Innenausstattung seien Marmor und Mosaik zwar zu teuer, doch könne man Stuckmarmor herstellen lassen. Im großen Saal, „dem die hohen Kuppeln mit dem Lichte von oben in der Mittelkuppel einen erhöhten Werth ja sogar größere Pracht geben werden“, würden Freskomalereien anzubringen sein, deren Themen die hl. Elisabeth, die Minnesänger und Luther wären.[411]

Obwohl Eschweges wörtliches Verständnis des Begriffs „byzantinisch“ und die gleichzeitige Unkenntnis der Baugeschichte der Wartburg Carl Alexander wenn nicht befremdet, so doch amüsiert haben müssen, antwortete er am 2. August 1849 und legte diesem Schreiben sogar die von Eschwege erbetene Zeichnung des Tor- und Ritterhauses bei, damit dieser auch hierfür einen Entwurf zeichnen konnte.[412] Zwar hatte Carl Alexander offenbar zu bedenken gegeben, dass man den ursprünglichen Giebel am Palas gefunden habe, doch Eschwege beharrte auch in seinem nächsten Schreiben darauf, auf diese Tatsache keine Rücksicht zu nehmen, denn es „würde etwas Unerhörtes sein und diesen übrigens so schönen Bau nicht nur grausam verstellen, sondern auch der schärfsten Critik aussetzen und mit vollkommen[em] Recht, wozu Ew. K. Hoheit gewiß nicht die Hand bieten werden.“[413]

Hinsichtlich des Turms, von dessen einstiger Existenz an der nordwestlichen Ecke des Landgrafenhauses Carl Alexander ihn ebenfalls informiert haben muss, geriet Eschwege in Verlegenheit ihn passend zu platzieren, weswegen er beschloss: „Überhaupt aber ist gar kein Bedürfnis vorhanden zu einem Thurm an dieser Stelle, der auch vielleicht nie existiert hat und nur im Plane war, der nicht zur Ausführung kam.“[414] An der Südwestecke des Ritterhauses, die sich ansonsten „von dem Georgenthal aus so ungemein nüchtern darstellt“, gäbe es hingegen sehr wohl ein Bedürfnis für einen Turm, wie auch die Dächer der gesamten Westseite „umgemodelt“ werden müssten.[415] Die Zeichnung zur Umgestaltung des Tor- und Ritterhauses zeigt,[416] dass der Komplex in Harmonie zum maurisch überformten Palas gestaltet werden sollte, denn auch hier schlug Eschwege eine Kuppel mit Fayencefliesen, die wie Gold glänzen und vier Ecktürmchen vor (Abb. 9*). Die Giebeldächer der Nebengebäude müssten selbstverständlich alle abgenommen und durch verschieden hohe Kuppeln ersetzt werden.[417]

Da Eschwege mit diesem Schreiben eindrücklich belegte, dass er an Argumenten wie den festgestellten ursprünglichen Zuständen und ihrer Erhaltung so gar nicht interessiert war und ebenso selbstbewusst wie unbekümmert auf der Richtigkeit seiner Vorstellungen beharrte und

---

[411] Ebenda, Bl. 214r.
[412] Ebenda, Bl. 211r.
[413] Wilhelm Ludwig Eschwege an Carl Alexander, 8.9.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 303r-305r, hier: Bl. 303r.
[414] Ebenda.
[415] Ebenda.
[416] Ebenda, Bl. 304r.
[417] Ebenda, Bl. 303v.

sie mit dem exotischen Entwurf für Ritterhaus noch untermauerte, mag sich Carl Alexander wohl letztlich dazu entschlossen haben, die Sache auf sich beruhen zu lassen, denn von einer weiteren Korrespondenz ist nichts bekannt.

II.1.3 „mein lieber architectonischer Freund und Berather“[418] – Das Verhältnis zum Auftraggeber Carl Alexander

Im Nachlass Hugo von Ritgens werden zahlreiche Briefe Carl Alexanders an Hugo von Ritgen verwahrt. Zwischen 1848 und 1889 sind es 145 datierte und meist eigenhändige Schreiben, die sich als ergiebige und wertvolle Quelle für die Beurteilung von Carl Alexanders Beitrag an der Wiederherstellung der Wartburg erweisen und darüber hinaus einen guten Einblick in das persönliche Verhältnis des Fürsten zu seinem Architekten vermitteln.[419]

Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, der 1818 geborene, musisch begabte Sohn Carl Friedrichs von Sachsen-Weimar-Eisenach und dessen Gemahlin Maria Pawlowna, Großfürstin von Russland, kannte die Wartburg schon seit seiner Kindheit.[420] In seiner Jugend erlebte er die Spätzeit von Weimars ‚Goldenem Zeitalter’ – die Goethe-Ära.[421] Das Erbe der kulturellen Traditionen seiner Dynastie nahm Carl Alexander idealisierend vor allem unter dem Blickwinkel eines über Jahrhunderte fortdauernden fürstlichen Mäzenatentums wahr. In diesem Sinne fühlte er sich nicht nur legitimiert, sondern vielmehr verpflichtet, die Traditionen zu bewahren, fortzuführen und für die Gegenwart geltend zu machen. Die Wiederherstellung des Stammschlosses seiner Ahnen sollte für den späteren Großherzog, der auch den Titel „Landgraf von Thüringen“ führte, eines der herausragenden Projekte seiner Regierungszeit werden, bei dem sich dynastische und nationale, gleichzeitig aber auch kulturelle und persönliche Interessen miteinander verwoben.[422] Ebenso wie für die 1860 gegründete Großherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar bestritt er die Ausgaben für die Arbeiten auf der Wartburg vornehmlich aus seiner Privatschatulle. Bis zum Jahr 1859, als seine Mutter Maria Pawlowna starb, waren zudem bedeutende Summen für den Bau und den Ankauf von Kunstwerken aus ihrer Schatulle geflossen.[423] Später war es Carl Alexanders Schwester Augusta, seit 1871 deutsche Kaiserin, die regen Anteil an der Ausstattung der Burg nahm und Kunstwerke, wie etwa die von Michael

[418] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 1.1.1862, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 48.
[419] 1924 wurden im Wartburg-Jahrbuch bereits 40 Briefe Carl Alexanders an Hugo von Ritgen aus dem Nachlass abgedruckt, damals jedoch ohne Angabe ihrer Herkunft; siehe Carl Alexander 1924, S. 5-50.
[420] Erster Besuch des drei Jahre alten Carl Alexander in Begleitung seiner Eltern am 11.6.1821, WSTA, Gästebuch Nr. 39, Bl. 4r; weitere Einträge ebenda: 6.-18. 7.1823, Bl. 5v; Juli 1825 (erster eigenhändiger Eintrag), Bl. 7r; Juli 1825, Bl. 7r; Juli 1828, Bl. 10r; 8.6.1833, Bl. 12v; 6.5.1836, Bl. 13v; 23.6.1837, Bl. 14v; 24.6.1837, Bl.15r; 1.11.1838; Bl. 16r; siehe für das Folgende auch Jacobs 2013 a.
[421] Siehe Pöthe 1998; Pöthe 2001; Müller 2010.
[422] François 2001, S. 160.
[423] Siehe Pöthe 1998, S. 311f.; Berger 2004 a, S. 140f.; Müller-Harang 2004, S. 107, Anm. 79; Steffens 2004 b, S. 234; Werche 2004, S. 290-293.

Welter geschaffenen Malereien und Glasfenster für die Wartburgkapelle, finanzierte. Hugo von Ritgen verdankte ihr den Auftrag für die neoromanische Ausstattung des Betsaals des Berliner Augustahospitals.[424]

Glaubte man ausschließlich den „Erinnerungen an die Wiederherstellung der Wartburg", die Carl Alexander 1897 oder 1898 abgeschlossen hat und die als Vorwort des zum monumentalen Wartburgwerk von 1907 erschienen,[425] so entschied er sich schon bald, nachdem er Ritgen 1847 das erste Mal in Weimar traf und sein Vortrag ihn fesselte, ihn mit den Arbeiten der Wiederherstellung zu beauftragen.[426] Das „Kapitel" Ferdinand von Quast war in diesen Erinnerungen bereits abgeschlossen, denn die Entlassung des Baumeisters im Sommer 1849 schilderte er zuvor. Gleichwohl sich Carl Alexander keineswegs schnell dazu entschlossen hat, Ritgen mit der Aufgabe der Wiederherstellung der Wartburg zu betrauen, ist die Wertung dessen, was er an der Persönlichkeit seines Architekten schätzte, sehr zutreffend, da ihm Ritgens Wesen den vertrauten Umgang ermöglichte und über die Jahrzehnte ein sehr persönliches Verhältnis zu ihm entwickeln konnte: Für ihn war Ritgen „zuverlässig von Charakter, klug und formgewandt, liebenswürdig in seinem Benehmen, verband er reiches Wissen mit sehr praktischem Sinn und den Umgangsformen, die in seiner Berührung mit der Welt in seiner nunmehrigen Stellung unumgänglich nötig waren."[427]

Kennengelernt hat Carl Alexander seinen späteren Architekten nach der Gothaer Architektenversammlung im September 1846 zunächst über die Rapporte des Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald, der vom erneuten Besuch des Gießeners auf der Wartburg berichtete und mitteilen konnte, Ritgen wolle die auf der Burg durchgeführten Studien und das, was Arnswald „ihm über die frühere Beschaffenheit der Burg mitgetheilt, benutzen, um ein Project für die Restauration der Burg zu entwerfen".[428] Auch sei ein Urteil Ritgens über die Entwürfe für die Wiederherstellung der Burg von Ferdinand von Quast zu erwarten, die ja beim Treffen der deutschen Architektenschaft vorgestellt worden waren. Der Erbgroßherzog, der zwar schon 1841 den Wirkungskreis und die Bedeutung des Unternehmens in den Blick genommen hatte, als er die Wartburg zum Museum nicht nur seines Hauses und seines Landes, sondern von ganz Deutschland gestalten wollte, scheint sich über das Aussehen der nach dieser bedeutenden Maßgabe wiederhergestellten Burg noch keineswegs im Klaren gewesen zu sein. Nachdem sich 1842 mit Georg Friedrich Ziebland ein prominenter Architekt der Aufgabe letztlich nicht stellte, hatte Ferdinand von Quast das Vakuum gefüllt und im

[424] Siehe Kap. I. (Hugo von Ritgen).
[425] Vgl. hierzu Schwarz 2010, S. 12.
[426] Carl Alexander 1907, S. 8; Carl Alexander erwähnt in diesem Zusammenhang die Architektenversammlung in Mainz, die im September 1847 stattgefunden hat.
[427] Carl Alexander 1907, S. 8.
[428] Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 19.9.1846, ThHStAW HMA Nr. 1612, Bl. 219.

Frühjahr 1846 mit seinen kunstvollen Entwürfen bestochen. Die Ausführung der projektierten Gärten im südlichen Bereich hatte Carl Alexander unmittelbar danach in Auftrag gegeben. Dass die Architektenversammlung kein durchweg positives Urteil über die Pläne Ferdinand von Quasts fällen würde, mag er, als er den Besuch auf der Burg und die öffentliche Ausstellung der Wartburgzeichnungen genehmigt hatte, vielleicht nicht erwartet haben.

Im Oktober 1846 ließ Carl Alexander zwar signalisieren, dass er auch an Ritgens Forschungen und Entwürfen interessiert war,[429] wandte sich im März 1847 jedoch zunächst an Quast und bat ihn um Rat, was neben der geplanten Öffnung der Fenster der Ostfassade des Palas noch „in nächster Zeit für die Wartburg geschehen könnte."[430] Im Mai 1847 empfing Carl Alexander Ritgen erstmals in Weimar und begutachtete die ersten Wartburgentwürfe und die Denkschrift „Gedanken". Im Oktober ließ Carl Alexander den Architekten nach Baden-Baden kommen und diskutierte mit ihm wiederholt über dessen Pläne, die auch die Überdeckung des Festsaals umfassten. In einem Schreiben an Arnswald bekundete Ritgen anschließend seine Freude darüber, „dass S. K. H. ganz den Ernst der Aufgabe, welche zu lösen ist" begreife und seine Arbeiten daher „einer gründlichen Prüfung" unterziehe.[431]

Der in dieser Zeit ebenfalls an den Entwürfen für die Festsaaletage arbeitende Ferdinand von Quast wurde bei seiner Arbeit weiterhin aus Weimar unterstützt. Einen Monat, nachdem Carl Alexander an Hugo von Ritgen und Ferdinand von Quast gleichlautende Befehle erlassen hatte,[432] lud er Ritgen im August 1848 nach Ettersburg ein und besprach mit ihm seine Entwürfe und Bauuntersuchungen. Da Ritgen während dieses Gesprächs den zuständigen Baukondukteur Hecht getadelt hatte, verließ er den Erbgroßherzog mit gemischten Gefühlen, wie er Arnswald gestand.[433] In seinem Dankschreiben für den Ettersburger Aufenthalt pries er vor allem die Atmosphäre von Schloss Ettersburg: Es sei „der Einklang zwischen Landschaft und Architektur im Äußeren, zwischen Architektur und Ameublement im Inneren dieser reitzenden Villa, welche so mächtig wirkt und wie von selbst die herrlichste Szenerie für die Entfaltung des heitersten Lebens" biete.[434] Sein Antwortschreiben, den ersten überlieferten Brief an Ritgen, ließ Carl Alexander von Bernhard von Arnswald übermitteln.[435] Er zeigte sich „wahrhaft gerührt", dankte Ritgen mit herzlichen Worten und bestärkte ihn: „Sie zu bitten ferner fortzufahren sich einer Arbeit anzunehmen die uns beiden so am Herzen liegt, brauche ich kaum, denn Sie bewiesen mir erst heute aufs Neue, dass dieselbe Sie fortwährend beschäftigt. Wie lieb mir dies ist, werden Sie

[429] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.10.1846, Hs 2535-2627, Bl. 1/1846.
[430] Carl Alexander an Ferdinand von Quast, 12.3.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 34r.
[431] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 27.10.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 7/1847.
[432] Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[433] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 15/1848.
[434] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v, hier: Bl. 104v.
[435] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 16/1848.

ohne Versicherung mir glauben und wie sehr persönlich der Schüler an dem Meister hängt, wird letzterem gewiß schon längst klar und bewusst sein."[436]

Obwohl es scheint, als hätten Ritgens Entwürfe und die immer wieder betonte Herangehensweise den Erbgroßherzog allmählich überzeugt, nicht zuletzt, weil er nach dessen Zeichnungen Modelle für die Überdachung des Festsaals bauen ließ, hatte Carl Alexander zum Jahresende 1848 Kontakt zu Wilhelm Ludwig Eschwege aufgenommen und damit noch einmal einen weiteren Burgenbauer um seine Idee für die Umgestaltung der Wartburg gebeten.[437] Gleichwohl der Erbauer des Castelo da Pena im portugiesischen Sintra in seinem ersten Brief bereits von einer Umwandlung der Wartburg in byzantinisch-arabischem Stil geschrieben hatte, sandte Carl Alexander nur zwei Tage, nachdem er Ritgen nach Weimar eingeladen hatte, um die Festsaalmodelle zu begutachten,[438] Eschwege einen Brief, in dem von der möglichsten Erhaltung der ursprünglichen Zustände schrieb und einen Grundriss der Wartburg beilegte.

Eine weitere Beteiligung Ferdinand von Quasts, der im Sommer 1848 immerhin Entwürfe für die Ausgestaltung des gesamten Palas und der Festsaaletage vorgelegt hatte, ist in diesem Zeitraum nicht belegt. Nachdem er im Juli 1849 noch einmal um Entwürfe für den Festsaal gebeten wurde, folgte noch im gleichen Sommer die Entlassung.[439]

Ritgen, von einem Aufenthalt in Ettersburg zurückgekehrt, konnte am 29. Juli 1849 an Carl Alexander schreiben, er wolle sich künftig noch „ernster und strenger […] die große Aufgabe vergegenwärtigen", zu der das Vertrauen des Erbgroßherzogs ihn „nun entschiedener berufen" habe. „Gewiß, ich fühle die Wichtigkeit dieser Aufgabe", beteuerte er, „ich kenne ihre Schwierigkeiten und die ganze Verantwortlichkeit, welche die Architecten der Wartburg-Restauration vor den Augen Deutschlands übernehmen, aber mit ernstem Willen wächst auch der Muth und ich habe die feste Überzeugung, daß Eure königliche Hoheit auf dem nun begonnenen Wege das schöne Ziel erreichen werden."[440]

Dass Carl Alexander nur wenige Tage, nachdem er Ritgen die Leitung der Restauration nahe gelegt hatte, noch einmal an Eschwege schrieb, obwohl dieser mit seinem Entwurf für die Umgestaltung des Palas und des Neuen Hauses in maurischen Palastbauten mit goldenen Kuppeln aufgewartet hatte, davon wusste Ritgen sicher nichts. Er setzte seine intensive Tätigkeit fort und begründete durch sehr umfangreiche Niederschriften und persönliche Vorträge detailliert jede Idee seiner Entwurfsarbeit. Carl Alexander bezeugte seine Hochachtung für das

---

[436] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 15.8.1848, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 1.
[437] Siehe hierzu die Bemerkungen zu Eschwege im Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[438] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 6.4.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 2, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 7f.
[439] Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege)
[440] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 29.7.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 236r-239v, hier: Bl. 236r, zitiert nach Baumgärtel 1907, S. 312.

Wissen und den Forschungseifer Ritgens und reagierte im Oktober 1849 noch am selben Tag auf den von Ritgen eingereichten Entwurf für den Altarschmuck der Kapelle: „Ihr Entwurf ist außerordentlich schön und beweist aufs Neue in welch' eigenthümlich hohem Grad Sie in den Charakter des Ganzen eingedrungen sind, das Ihnen obliegt. Sie haben das Gefühl der Sache – ein wohlverdientes und leider seltenes Lob bei Architecten und Künstlern."[441]

Nachdem Ritgen zum Jahreswechsel 1849/50 mehrere Schreiben und Zeichnungen an den Erbgroßherzog gesandt hatte und dieser mit seiner Antwort in Verzug geraten war, ließ er dem Architekten ein ausführliches Entschuldigungsschreiben zukommen. [442] Er dankte Ritgen für die Beweise seines „seltenen Talentes und Fleißes", fand, dass er „mit einer Gewissenhaftigkeit, einem Eifer, einer Ausdauer, einem Geiste zu Werk" ginge, die Carl Alexander immer wieder in Erstaunen versetzten. Die Forschungen zum nördlichen Giebel nannte er originell und geistreich, sein Talent zur „'anatomie comparative d'architecture'" zeige sich hier „in seiner ganzen Eigenthümlichkeit". Nach der Lektüre der Forschungsergebnisse formulierte er den Wunsch, Ritgen solle seine umfangreichen Abhandlungen publizieren und sie „Studien des Mittelalters" nennen, die er der Wartburg stiften würde: „Sie sind dieses sich selbst wirklich schuldig, damit die Schätze, welche ihr Fleiß und ihr umfangreiches Wissen zusammengetragen, Früchte für Sie, Früchte für die Welt trage." Im selben Schreiben nahm Carl Alexander die Vorschläge für die Gestaltung der Festsaaletage an. Ritgen reagierte überaus erfreut, bewies ihm die fürstliche Anerkennung doch, dass seine Arbeit „nicht durch Pracht und Reichtum das Auge besticht, sondern eben nur durch Einfachheit, Reinheit des Styls und durch möglichste Wahrheit den einfachen Bedürfnissen des 12. Jahrhunderts und dem ganzen Charakter des Landgrafenhauses entsprechen dürfte."[443] Auf den folgenden Seiten beeindruckte er den Erbgroßherzog mit einer Abhandlung über die Geschichte der Wartburgkapelle und über das Aussehen und die Funktion von Kirchenfenstern. „Mit größtem Interesse" habe er den Brief gelesen und die Zeichnungen betrachtet, beteuerte Carl Alexander daraufhin, „um so mehr Sie aufs neue mir Anlaß gaben, jene Gründlichkeit und Umsicht zu bewundern, mit welcher Sie, aus der Geschichte schöpfend, den Gegenstand beleuchten, den Sie behandeln. Sie wissen hierdurch ihm stets einen erhöhten Grad von Interesse, ja einen ganz eigenthümlichen Zauber beizulegen, den ich – dies kann ich versichern – noch nie in der Behandlung irgend eines andern Gegenstandes durch irgend Jemand andern gefunden habe."[444]

---

[441] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.10.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 3; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 9.
[442] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.3.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 4; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 10.
[443] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 21.3.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 61r-67v, hier: Bl. 61r und v.
[444] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.3.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 5; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 12.

Als Anerkennung seiner bisherigen Tätigkeit übergab Carl Alexander im Auftrag seines Vaters Großherzog Carl Friedrich im Mai 1851 den Großherzoglichen Hausorden von der Wachsamkeit oder vom weißen Falken an Ritgen und bekundete seine Freude darüber, dass die Wiederherstellung nun „ernstlicher beginnen“ und Ritgen mit seinen Ideen „vor die Augen Deutschlands treten“ werde.[445] Anschließend begleitete er Ritgen auf seiner Reise zu den Burgen in Thüringen und im Harz und schrieb nach seiner Rückkehr an Fanny Lewald: „Ich bin meinem Architekten für die Wartburg auf verschiedenen Burgen der Umgegend umherzogen, um praktische Studien für mein Restaurations- und Bauwerk zu machen, das immer mehr und mehr, so Gott will, vor die Augen der Welt treten soll und deshalb immer mehr und mehr gewissenhaft, ernst und streng behandelt sein will. Wäre es auch nur, um nicht, wie Sie von der Queen Mary of Scots sagen: *une chose incomprise* zu werden, oder mit anderen Worten der Kritik der Welt zu verfallen, denn was diese nicht begreift, verdammt sie.“[446]

Ritgen war sich dessen bewusst, dass er das Interesse seines Auftraggebers wachhalten musste; an Arnswald schrieb er etwa, es sei nötig nach Weimar zu reisen, „um die Herrschaften mehr für das Altburgliche zu gewinnen durch Mitteilung von Zeichnungen und kleine Vorträge.“[447] Die Wirkung seiner oft äußerst ausführlichen Niederschriften schätzte er recht bescheiden ein: „Schreiben darüber nützt nichts, es wird viel zu lang, zu schwer verständlich, und bleibt dann ungelesen.“[448] Seine Vorträge wurden in Weimar allerdings gern gehört, Carl Alexander nutzte Ritgens akademische Bildung auch auf anderen Gebieten, indem er ihn etwa bat, zu einem Besuch in Weimar „doch irgend einen interessanten Vortrag“ mitzubringen, den er vor einem größeren Publikum halten könne.[449] 1859 lud er Ritgen ein, ihn zur Badekur nach Helgoland zu begleiten und verband dies gleich mit der Bitte „an irgendein recht interessantes Kunstwerk, was wir uns zusammen vornehmen könnten“, zu denken.[450]

Gerade auf dieser Reise nach Helgoland nahmen die Ideen zur Weimarer Kunstschule und zum Großherzoglichen Museum weitere Gestalt an, an denen Ritgen einen nicht unerheblichen Anteil hatte. Bereits bei einem gemeinsamen Aufenthalt in Wildbad – es könnte im Jahr 1855 gewesen sein[451] – ist das Thema Gegenstand gemeinsamer Beratungen gewesen.

---

[445] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 19.5.1851, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 32/1851.
[446] Carl Alexander an Fanny Lewald, undatiert (1851), zitiert nach Lewald/Carl Alexander 2000, S. 85f.; Carl Alexander nimmt hier Bezug auf Fanny Lewalds Charakterisierung der Maria Stuart als „femme imcomprise“; vgl. Fanny Lewald an Carl Alexander, Juni 1851, ebenda, S. 85.
[447] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.2.1853, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 53/1853.
[448] Ebenda.
[449] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.12.1856, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 27; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 23.
[450] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 1.8.1859, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Briefe Carl Alexanders, Nr. 39.
[451] Im August 1855 weilten Carl Alexander (inkognito als Graf von Ettersburg), Hugo von Ritgen und Bernhard von Arnswald gemeinsam in Wildbad; vgl. hierzu Jacobs 2002 a, S. 168.

Darauf Bezug nehmend ermunterte Ritgen im Oktober 1857 den Großherzog nun, den Gedanken an eine Kunstakademie nach dem Vorbild der Zeit Carl Augusts, in der Weimar ein Kunstzentrum war, nicht fallen zu lassen.[452] „Das Verständniß unserer Zeit, die Voraussicht in die Zukunft der Kunst und die sicher lenkende Hand für die Zukunft – das ist's woran es fehlt, das ist's was man wünscht und erwartet."[453] Wichtiger noch als der Bau eines neuen Museums sei die „Vereinigung tüchtiger Männer, welche es verstehen ein Museum nutzbringend zu machen."[454] Auf dieses Schreiben antwortete Carl Alexander nahezu euphorisch: „Empfangen Sie, meine liebe Stütze und lieber Rathgeber, die Bestätigung dessen von dem Ihr eigenes Herz Sie schon hat überzeugen müssen: den Dank natürlich, meinen herzlichen Dank für Ihren jetzt erhaltenen Brief. Er selbst, dieser Brief, ist nur die Fortsetzung sich treu bleibenden eifrigen Sorgens für mein Bestes und zwar in den verschiedensten Richtungen hin. Die besondere, deren Sie in Ihrem Briefe aufs Neue Erwähnung thun, ist eine solche, welche gerade jetzt mehr als seit langem eine Thätigkeit in Anspruch genommen hat. Das Wie erspare ich mir auf, Ihnen auseinander zu setzen, wenn ich mit Ihnen wieder mündlich verkehren kann, das, so Gott will, bald geschehen wird. Übermorgen beabsichtigen wir uns aufs Neue auf die Burg zu setzen – ich sehne mich nach Ihrer herrlichen Schöpfung. Welch' unzertrennliche Verbindung sie mit jedem Tage mehr zwischen Ihnen und mir sie knüpft werden Sie gewiß ebenso fühlen wie ich es empfinde; deshalb schweige ich auch hierüber, denn tiefe Empfindungen finden Worte nur schwer, bisweilen gar nicht. Eigentlich sollte ich daher auch consequent schweigen, dass ich bin Ihr Sie aufrichtig liebender C A."[455]

Ritgens Werk auf der Wartburg bezeichnete Carl Alexander wiederholt als dessen Schöpfungen. Wenn er etwa schrieb, die „Aussicht Sie bald auf der Wartburg also inmitten der Schöpfungen Ihres reichen künstlerischen Talentes wieder zu sehen", honorierte er vor allem die künstlerische Seite von dessen Arbeit.[456]

Sein Vertrauen in die Fähigkeiten als Architekt bewies Carl Alexander bereits 1852 in der Streitfrage der Palasstatik, die von Johann Wilhelm Sältzer aufgebracht wurde, als dieser sich besorgt über den Zustand der westlichen Palasmauer nach Weimar gewandt hatte, woraufhin der damals für die Wartburg zuständige Oberbaudirektor Streichhahn ein Gutachten erstellte. Carl Alexander beruhigte seinen Architekten, indem er schrieb, er brauche sich in keiner Form zu rechtfertigen, „denn wir Alle zweifeln nicht an ihnen. Und nun lassen Sie uns muthig fort

[452] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.10.1857, ThHStAW HMA Nr. 1628, Bl. 101r-102v; vgl. auch Pöthe 1998, S. 353-359.
[453] Zitiert nach Pöthe 1998, S. 353.
[454] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.10.1857, ThHStAW HMA Nr. 1628, Bl. 101r-102v, hier: Bl. 102r.
[455] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 30.10.1857, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 30.
[456] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 3.3.1859, WSTA, Briefe Carl Alexanders, Nr. 37; siehe auch Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.9.1852, ebenda, Nr. 16; Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1861, ebenda, Nr. 46; Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 18.12.1871, ebenda, Nr. 69.

bauen. Tief liegt die Welt unter den Wartburg Zinnen, lassen Sie uns deshalb ruhig über die Ersten hinweg blicken."[457]

Da bis 1852 noch immer eine Trennung zwischen der allgemeinen Bautätigkeit und den Restaurierungsarbeiten auf der Burg bestand und komplizierte Genehmigungsverfahren die Arbeit erschwerten, hatten sich die Kompetenzstreitigkeiten mit der großherzoglichen Baubehörde derart verstärkt, dass Ritgen offen seinen Rückzug ankündigte.[458] Er schrieb an Carl Alexander, die Restaurierung der Burg, deren Verantwortung er längst vor den Augen Europas übernommen habe, sei nicht mit gewöhnlichen Maßstäben zu messen, schließlich handle es sich um „ein europäisches Denkmal und ein Kunstwerk, wobei man den Künstler nicht durch kleinliche Vorschriften beschränken sollte".[459] Mehr als 50 Bauten seien bereits nach seinen Entwürfen errichtet worden, beteuerte er weiter, „es kann also nicht eingewandt werden, daß ich blos Theoretiker und nicht Praktiker sei." Ritgen forderte die Übertragung der technischen Oberaufsicht, andernfalls würde er sich „mit gebrochenem Sinn und Herzen zurückziehen".[460] Um die Misshelligkeiten mit der Oberbaubehörde in Weimar ein für alle Mal zu beenden, teilte Carl Alexander Ritgen im folgenden Jahr mit, dass ihm nun auch alle Zuständigkeiten übertragen wurden, die bislang Oberbaudirektor Streichhan zugestanden hatten."[461]

Grundsätzlich bemühte sich Carl Alexander immer wieder, Ritgen seiner Bedeutung und unbeschnittenen Kompetenzen zu versichern, da dieser auf jegliche Einmischungen äußerst empfindlich reagierte. Als er Arnswald 1858 zwischenzeitlich damit beauftragt hatte, die Möbel für das Neue Haus zu vollenden, rechtfertigte sich Carl Alexander umgehend: „weil es mir peinlich ist Sie in dem Gefühle einer durch mich veranlassten Kränkung, wenn es auch nur den Schein nach, zu wissen." Schließlich bat er Ritgen, „nicht zu glauben, dass ich oder unser guter Arnswald den ein Mal bestimmten Wirkungskreis stören oder gar ändern wollen. Diese Erklärung Ihnen zu geben war mir Bedürfnis meines Herzens.[462]

Vor allem benutzte Carl Alexander in seinen Briefen häufig Floskeln, die ihn als vom Architekten lernenden kennzeichneten und Ritgen seiner Anerkennung versicherten. Er nannte ihn „mein treuer und wohlerprobter Rathgeber und Freund",[463] oder auch „mein lieber architectonischer Freund und Berather" [464] und unterzeichnete 1876 einen Brief mit „Ihr treuer

---

[457] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.3.1852, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 13.
[458] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 332.
[459] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 16.5.1852, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 207r-212r; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 332.
[460] Ebenda.
[461] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 12.2.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 18, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 18.
[462] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.8.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 34.
[463] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.6.1855, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 23a.
[464] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 1.1.1862, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 48.

Mitarbeiter".[465] Auf die Geburtstagswünsche im Jahr 1888 reagierte er schließlich mit folgenden Worten: „Für Ihre guten Wünsche, mein lieber Freund, danke ich zum Schluß besonders herzlich und ganz im Besonderen, denn wer so vorzüglich als Sie hat mich die Kunst in Verbindung mit dem Leben gelehrt?! Deshalb bleibe ich ewig Ihr Sie treu liebender und Ihnen dankbarer Schüler".[466]

Nachdem er Hugo von Ritgen 1854 zum Großherzoglich-Sächsischen Baurat ernannt hatte, versuchte Carl Alexander zwischen 1857 und 1860 schließlich, ihn ganz für Weimar zu gewinnen.[467] Ritgen stürzte das in schwere Konflikte, wie er seinem Freund Arnswald gegenüber gestand. Er erkannte eigentlich die „Unabweisbarkeit des Grossherzoglichen Anerbietens", doch waren in seinen Augen zu viele Schwierigkeiten zu überwinden und „so viele liebgewordene Gewohnheiten und Ansichten aufzugeben", dass er fast „an dem Siege" verzweifelte.[468] Im Kreis seiner Familie, die keineswegs begeistert war, fühlte er sich genötigt, mehr für die Sache einzutreten als er eigentlich wollte, besonders weil er „die Weimarer Verhältnisse mit anderen Augen" sah.[469] Als Carl Alexander 1858 Ritgens Bedingungen für eine Anstellung in Weimar erbat,[470] gab er sehr genau die finanziellen und organisatorischen Konditionen an, zu denen er eine solche Tätigkeit aufnehmen würde:[471] Als Direktor des gesamten Hofbauwesens forderte er zunächst eine „gänzliche Abtrennung von der übrigen Bauverwaltung des Großherzogtums", die Unterstellung eines Hofbauinspektors, Hofbaukondukteurs, von Zeichnern und Hofbauaufsehern und die Einrichtung eines Hofbaubüros. Natürlich verlangte er zumindest den gleichen Verdienst wie bei seinen jetzigen Anstellungen, wobei er auch hier schon zu bedenken gab, dass etwa das Leben in Weimar deutlich teurer sei und die Ausbildung seiner Söhne einen höheren finanziellen Einsatz als bisher erfordere. Schließlich wünschte er die Ernennung zum großherzoglichen Kammerherrn, damit Niemand sagen könne: „Herr von Ritgen gehört nicht dazu."[472] Im Jahr 1860 war noch immer keine Entscheidung gefallen, Ritgen stellte einen baldigen Wechsel seiner Stellung zwar in Aussicht, bat aber zugleich darum ihn nicht zu übereilen.[473] Carl Alexander schöpfte offenbar Hoffnung, in dem er antwortete: „Als entschieden betrachte ich es diesem zu Folge freudig schon jetzt dass Sie, aus Ihrer jetzigen Stellung tretend, nur mir angehören würden. Doch wünschen Sie den Zeitpunkt wo dieses zu geschehen hätte

[465] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.12.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 85.
[466] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 4.7.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 139.
[467] Bernhard von Arnswald reflektiert schon im Februar 1857 das Angebot Carl Alexanders an Ritgen; siehe Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 20.2.1857, Hs 389-561, Bl. 32/57; vgl. auch das Tageblatt vom 24.3.1857, ebenda, Bl. 56/57.
[468] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 13.3.1857, Hs 2628-2714, Bl. 96/1857.
[469] Ebenda.
[470] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.8.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 33.
[471] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.8.1858, ThHStAW HA Nr. XXVI Nr. 871, Bl. 2r-5r.
[472] Ebenda.
[473] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.3.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633 I, Bl. 97r-100v.

nicht zu übereilen – dies finde ich sehr richtig als eine Verhaltungsmaßregel die wir der Sache, die wir uns Selbst schuldig sind."[474] Hugo von Ritgen konnte sich letztlich nicht entschließen, das Angebot anzunehmen. Wahrscheinlich überwogen die Bedenken, und da er vor allem auch die Universität nicht verlassen wollte, blieb er in Gießen.

Carl Alexander, der von Anfang an intensiv am Entwurfs- und Baugeschehen auf der Wartburg teilnahm, begutachtete jeden Entwurf, den er erst verstehen wollte, um ihn befürworten zu können. Nicht selten brachte er auch eigene Ideen ein. Schon bei der Ergänzung der Kapitellplastik an den Palasfassaden hatte er sich die Auswahl und Beurteilung vorbehalten, die geplante Schieferdeckung für das Dach des Palas monierte er, da es seiner Erinnerung zufolge in den Chroniken als gold glänzend beschrieben worden sei.[475] Er bestimmte den Stil des Altarschmucks in der Kapelle und plante anfänglich sogar, die aus Großkromsdorf stammenden Scheiben selbst anzuordnen.[476] Nicht immer entsprachen die fürstlichen Ideen dem von Ritgen festgelegten Wiederherstellungskonzept. So brachte Carl Alexander beim Bau der sogenannten Neuen Kemenate damit, dass er die obere Etage zu seiner Wohnung wählte, das gesamte ausgeklügelte und auf die Bewohner zugeschnittene Ausstattungsprogramm ins Wanken. Auch dass er im Elisabethenzimmer im selben Haus die Präsentation von Statuen berühmter Frauen wünschte, zu denen auch seine Mutter Maria Pawlowna gehören sollte, störte empfindlich die Ziele seines Architekten, der hier ebenfalls die Landgrafenzeit für die Gestaltung zu Grunde legen und deshalb keine Kunstwerke mit modernem Inhalt oder Erinnerungen an eine jüngere Vergangenheit dulden wollte.[477] Ritgen ermahnte den Großherzog daraufhin, die Wiederherstellungsaufgabe „immer noch ernster zu fassen" und versuchte, ihn wieder auf die einmal festgelegten Leitgedanken einzuschwören.[478] Schließlich sei Carl Alexander bislang der Idee gefolgt, die Wartburg „nicht als fürstliches Lustschloß herzustellen". Damit, dass er darauf verzichte im Palas zu wohnen, habe er sich die „Bewunderung von ganz Deutschland verdient, weil Deutschland sehen wird, daß ein Fürst edel genug denkt, um ohne allen Eigennutz eines der ehrwürdigsten deutschen Monumente so zu erhalten und wiederherzustellen, daß jeder seiner Theile mit vollkommener Treue die Zeit, die Lebensweise und die Großthaten eines Helden-

---

[474] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.3.1860, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 42.
[475] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.2.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 4, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 10f.; siehe hierzu Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[476] Siehe Kap. II. 3.1.6 (Kapelle); Carl Alexander beschäftigte sich mit dem Ort für die Stallungen bei der Gastwirtschaft und ließ Zeichnungen hierfür anfertigen; siehe Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.4.1860, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 46; 1872 änderte er den Entwurf für die Dienerwohnung im Sockelgeschoss des Palas und projektierte offenbar eine Treppe von dort hinauf in den Speisesaal, Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 18.3.1872, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 70; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 29.
[477] Siehe hierzu Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[478] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v, hier: Bl. 172r und v; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433.

Geschlechts in das Bewußtsein zurückruft.“ Carl Alexander solle deshalb „dem früher ausgesonnenen Grundsatze treu bleiben“.[479]

Auch wenn es speziell beim Projekt der berühmten Frauen in der Neuen Kemenate schwierig war, Carl Alexander von der Richtigkeit der Argumente zu überzeugen, war er doch zumeist offen für Kritik und lenkte ein. 1882 brachte er es selbst auf den Punkt, als Ritgen offenbar Pläne für den Bärenzwinger südlich des Palas bemängelte: „Ich bitte nun um Ihre bestimmte Meinungsäußerung“, schrieb er an seinen Architekten, „denn selbst Goethe sagte: Fehler könne man machen aber man dürfe sie nie bauen. Sie aber werden es natürlich finden, dass ich Beides zu vermeiden eben so wünsche als strebe.“[480]

Schon 1852 hatte Carl Alexander aus Sorrent an Ritgen geschrieben, wie sehr „der Werth des Unternehmens und meiner Liebe zu demselben wächst, seit ich durch den Anblick all’ des Herrlichen in Italien erkenne, was für einen Schatz wir an der Wartburg haben und welch bedeutsames Werk es werden kann.“[481] Für ihn zeigte der Palas „die Einwirkung des Südens: Italiens wie des Orients.“[482] Dem Gadem verlieh er schließlich selbst italienische Einflüsse, als er Zeichnungen fertigte, die mit Zitaten von romanischen Häusern im italienischen Viterbo versehen waren. Mit diesen Ideen, die Ritgen in seine Entwürfe übernahm, hat Carl Alexander den Charakter des Baus maßgeblich geprägt.[483] Wie stark für ihn die Verbindung mit Italien, „dem ewigen Sehnsuchtsland der Deutschen“ war,[484] bezeugte Carl Alexander nach einer Reise: „Wenn ich Ravenna als denjenigen Ort nenne wo Sie mir am gegenwärtigsten waren, so werden Sie es mir glauben, ist doch gerade dieser Ort der aus dem Sie am Meisten – und mit Recht – für die Restaurationsarbeiten der Wartburg geschöpft haben. Im Besonderen war es das Grabmal der Kaiserin Galla Placidia das mich in ihre Arbeiten versetzte. Aus diesem unmittelbar mußten Sie, mit richtigem Tact, Elemente entlehnt haben. Ich indes finde kein Wort den eigenthümlichen Eindruck zu schildern, den jene Bauwerke die den Übergang des Heidenthums zum Christenthum representiren und noch durchzogen sind von der Kultur der Schönheit der Antike der Seele machen.“[485] Als einige Jahre später die Planungen zur stilgerechten Einrichtung des Speisesaals im unteren Geschoss des Palas begannen,[486] betonte er: „Die große Gewissenhaftigkeit, theils auf gründliche Studien gestützt, theils durch das an Ort und Stelle Aufgefundene geleitet, welche bisher das Interesse und die Wichtigkeit der Wartburg so sehr

---

[479] Ebenda.
[480] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 15.2.1882, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 119; siehe Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre II, 8: „Man mag doch immer Fehler begehen, bauen darf man keine."
[481] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.9.1852, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 16.
[482] Carl Alexander 1907, S. 8.
[483] Siehe hierzu Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
[484]Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.11.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 74.
[485] Ebenda.
[486] Siehe Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).

förderte, nöthigt uns bei der Vollendung der inneren Einrichtung zu besonderer Vorsicht. Bis Sie hierher kommen möchte ich gern auch etwas zusammentragen und denke daher meine Photographien von Ravenna wieder vorzunehmen. Sollte nicht die Zeit wo St. Apollinare in Classe entstand die richtigste sein aus der wir unsre Inspirationen nehmen? Hierüber erbitte ich mir Ihre Meinung."[487] Nachdem Ritgen ihm seine Ansicht mitgeteilt hatte, sah auch Carl Alexander ein: „Also mit Apollinare in Classe wäre es nichts! Nun so werde ich sehen dass ich anderwärts Stoff zusammentragen um Sie bei Ihrem, hoffentlich baldigen Eintreffen hier mit byzantinischen Geräths-Projecten würdig zu empfangen."[488] Dass allerdings Ritgen beim Entwurf dieser Möbel in seinen Augen nicht den rechten Stil getroffen hatte, kommentierte Carl Alexander dann mit „der Ansicht, daß man schon der Harmonie des Ganzen wegen sich nicht zu weit auf das Gebiet der Pracht wagen" dürfe.[489]

War es einerseits der Einfluss, den Carl Alexander als Bauherr verständlicherweise auf die Wiederherstellung nehmen wollte, bestimmten andererseits die Kosten oft den Umfang und die Ausführung der einzelnen Projekte. Besonders nach dem Tod seiner Mutter fehlte eine der entscheidenden finanziellen Förderungen und man war gezwungen Einsparungen vorzunehmen.[490] 1866 ist deshalb die Beziehung zwischen Bauherr und Architekt auf eine harte Probe gestellt worden. Bei dem ohnehin langwierigen und aufreibenden Bauvorhaben der Dirnitz hatte Ritgen seine Idee, das Bauwerk in romanischen Formen zu errichten, nicht durchsetzen können und die Entwürfe folglich umzeichnen müssen. Dass Carl Alexander dann aber aus Kostengründen auch verschiedene Details an der Dirnitz und der Torhalle und in diesem Zusammenhang gleich noch die geplanten Zinnen auf der Südmauer strich, konnte Ritgen nicht hinnehmen.[491] Nach der inhaltlichen Besprechung des Befohlenen, ging er dazu über, seine persönlichen Gefühle zu äußern, „welche die Liebe und Ehrfurcht […], sowie die Liebe zur Wartburg und meiner eigenen Ehre auszusprechen" ihn nötigten:[492] „Mit Trauer und schwerem Herzen glaube ich zu erkennen, wie in den letzten Jahren die Liebe und das Verständnis EKH abgenommen hat; zugleich aber auch Eurer Königlichen Hoheit Vertrauen in mich. Wiederholt habe ich die Wartburg gegen ihren Herrn in Schutz nehmen müssen, so auch diesmal. Ich tat es und ich tue es, weil ich vor Gott und den Menschen nicht zugeben kann und darf, dass das Werk, welche EKH mit Liebe, Frömmigkeit, Ernst und Kraft begonnen und der Vollendung nahegebracht haben, welches den Ruhm Eurer Königlichen Hoheit weiter trägt, als

[487] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 5.12.1875, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 79.
[488] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 11.12.1875, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 80.
[489] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.4.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 82; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 31; Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[490] Sieh hierzu Pöthe 1998, S. 312.
[491] Siehe hierzu Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).
[492] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.12.1866 (Abschrift), WSTA, Akte KA Nr. 42, Bl. 100-101/1866.

alles, was Höchstdieselben sonst getan haben und noch tun können, jetzt noch durch Willkür und unzeitige Sparsamkeit entstellt und der Lächerlichkeit preisgeben werde. Dahin aber müssen Befehle, wie die letzten, unzweifelhaft führen." Wie „niedergedonnert" sei er gewesen, als er von diesen Befehlen erfuhr und fühlte sich „bis ins tiefste Herz verwundet. Ich fühlte, dass in solchen Befehlen auch ein Undank EKH gegen mich und meinen Freund v. Arnswald liege, welcher mir so unbegreiflich war".[493]

Carl Alexander reagierte zunächst sehr betroffen auf Ritgens Vorwürfe und rettete letztlich auf sehr verbindliche Art die Situation: „Mit aufrichtigem Bedauern, ja mit Kummer, muß ich durch Ihre Zeilen, mein Lieber, erkennen, dass Sie bei mir eine Abnahme des Vertrauens Ihnen gegenüber voraussetzen". [494] Er erinnerte an ein auf der Wartburg geführtes Gespräch, bei dem er offenbar bereits die finanziellen Nöte, die ihn bedrängten und zu Einsparungen zwangen, geschildert hatte und fragte deshalb: „Läge nun in diesem freimüthigen Bekenntnis oder in diesem Handeln ein Mangel des Vertrauens Ihnen gegenüber, mein Lieber? In diese Gefahr würde ich aber mich bereits mehrmals gestürzt haben hätte ich den Vorschlägen Arnswalds immer ganz gefolgt […] Die Erfüllung der mir obliegenden Pflicht: ‚Maaß zu halten' in Allem und mit Allem was ich beginne ist aber warlich kein Mangel an Vertrauen. Maaß aber halten ist meine Pflicht namentlich dann wo ich leicht in das Gegentheil hinein gezogen werden könnte. […] Ich befolge daher nur eine Pflicht indem ich mich nicht zu einer unverhältnismäßigen Ausdehnung verleiten lasse, unter denen endlich ich allein zu leiden haben würde und nächstens die übrigen Pflichten meiner Stellung".[495] Er versuchte Ritgens – und sicher auch Arnswalds – tief sitzende Verstimmung nicht allein durch seine erklärenden und beschwichtigenden Worte zu aufzulösen, sondern gab ihnen außerdem die in diesem Jahr zur Verfügung stehende Summe zur freien Verfügung, so dass sie über die Baumaßnahmen selbst entscheiden konnten.[496] Bei den Planungen für den Ausbau des Ritterhauses, der letztlich ganz unterblieb, bemühte er später Goethe, als er an Ritgen schrieb: „Am Geld hängt, zum Gelde strebt ja Alles sagt und klagt Gretchen und ich mit ihr".[497]

Im Februar 1879 schrieb Carl Alexander, ihm sei die „Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft bei so zweifelhaftem politischen und entsetzlichen, frostig-klimatischen Wetter […] ein wahres Bedürfnis, ja eine Pflicht". Er betonte, „sich zu stärken ist Nothwendigkeit und die

---

[493] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.12.1866 (Abschrift), WSTA, Akte KA Nr. 42, Bl. 100-101/1866; vgl. hierzu Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).
[494] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 4.12.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 57.
[495] Ebenda.
[496] Carl Alexander (Handschrift Johann Carl Christian Vent) an Hugo von Ritgen, 9.12.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 58.
[497] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 23.2.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 121; Johann Wolfgang von Goethe: Faust: Der Tragödie erster Teil. Abend: „Nach Golde drängt, / Am Golde hängt / Doch alles. Ach wir Armen!"

Gedanken abzulenken, wo man nichts ändern kann ist Verpflichtung".[498] Für ihn blieb die Burg ein Ort, den er nicht mit der oft quälenden Pflicht und Last des Alltags verbinden wollte.[499] Schon 1849 hatte er an Ritgen geschrieben, er sehne sich „aus dem politischen Chaos […] hinaus in einen freien Kunstgenuss".[500] Mit seiner Burg beschäftigte sich Carl Alexander gerade und ganz bewusst in schweren Situationen, wie im Oktober 1870, als er sich im Hauptquartier der deutschen Truppen in Versailles befand. Er betonte, wie er sich freute, dass Ritgen wieder auf der Wartburg gewesen war: „dass Sie Sich den Genuß gönnten wieder mitten in Ihrer Schöpfung, an Freundeshand, Erquickung zu suchen." Zugleich beklagte der Großherzog, dass ihm diese Freude verwehrt blieb. „Ach wie sehne ich mich nach gleicher Begünstigung an jenem Ort! Indessen leben und sterben wir noch in dem Gegentheil hier, an diesem Erinnerungsreichen Ort wo ich mir so viel wie möglich das Schloß mit seinen Sammlungen zugänglich zu machen suche. Dies Leben soll mich nicht abhalten mich mit der lieben Wartburg zu beschäftigen."[501] Nach einem längeren Aufenthalt 1884 kündigte er seinen Weggang von der „liebe[n] Burg" an, um sich „der Bewegung des Sommers, so Gott will, und seinen Pflichten zu weihen. Ich wollte daß ich solch' Luft und Ruhe immer um mich haben könnte wie ich sie hier habe. Es ist beides an diesem Ort eine Gnade Gottes, für die ich im Staube danke."[502]

Als Hugo von Ritgen im Dezember 1888 das fünfzigjährige Jubiläum seiner Promotion, seiner Professur und gleichzeitig seine Goldene Hochzeit feierte, ließ es sich Carl Alexander nicht nehmen, ihm persönlich zu gratulieren und den für ihn ganz besonderen Stellenwert seiner Tätigkeit zu unterstreichen: „Und nun lassen Sie mich meines Vorrechtes gebrauchen das mir vor Allen anderer Glückwünschenden gebührt. Ich meine das Vorrecht der Erkenntlichkeit, denn mir vor Allem gebührt es Ihnen zu danken für all das Viele und Bedeutende, das Sie dem Vaterlande, meinem Lande, meinem Hause, mir selbst durch die Wiederherstellung der Wartburg geleistet haben. Sie selbst aber müssen sich gestehen: dass Sie mit Liebe gearbeitet haben, denn deshalb ist es auch, Dank sei Gott, gelungen."[503]

Im gleichen Jahr hatten der Bauherr und sein Architekt ihr letztes gemeinsames Projekt in Angriff genommen, als Ritgen Ende des Jahres noch einmal seine Pläne zum Bau des Ritterbades einreichen konnte. Während er die Umsetzung nurmehr aus der Ferne begleiten konnte, leitete Carl Alexander sie mit größtem Enthusiasmus und berichtete in seinen Briefen

---

[498] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 24.2.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 95; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 35.
[499] Vgl. zum Folgenden vor allem Pöthe 1994, S. 466.
[500] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 6.4.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 2; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 7f.
[501] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 12.10.1870, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 64.
[502] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 9.5.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 122; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 41.
[503] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 9.12.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 146.

davon.[504] Ende Juli 1889 erfuhr Carl Alexander von der Krankheit Ritgens und beschwor ihn noch einmal: „Geben Sie mir Nachricht lieber Freund und machen Sie sich bald wieder gesund, mit Gottes Hülfe, sich des guten Fortganges des Baues auf unsrer Burg zu freuen."[505] Nur wenige Tage später kondolierte er der Witwe und bekundete, der Tod Ritgens sei „ein unersätzlicher Verlust" und er verliere „einen treuen Freund."[506]

II.1.4 Eine „poetische Auffassungsweise, verbunden mit der strengsten Kritik"[507] – Mitstreiter, Freund und Kritiker Bernhard von Arnswald

Bernhard von Arnswald, seit 1841 der erste Kommandant der Wartburg, gehörte zu den wichtigsten Persönlichkeiten, mit denen Hugo von Ritgen auf der Wartburg zusammenarbeitete und mit dem ihn eine intensive, wenngleich oft komplizierte Freundschaft verband.

Für den damals 34-jährigen Offizier, der seine militärische Laufbahn aus gesundheitlichen Gründen aufgeben musste, war die Kommandantenstelle der Wartburg, die nach dem Tod des letzten Kastellans im Jahr 1840 geschaffen wurde, ein wahrer Glücksfall. In seiner Jugend habe er darunter gelitten, resümierte er 1866, dass er „Jäger und Soldat sein sollte und darum keiner recht wurde. Erst seit mir die Stelle auf Wartburg zukam, bin ich ganz der Eine – ganz Kommandant mit Leib und Seele."[508] Der künstlerisch begabte, sehr gefühlsbetonte Major ging in seiner Arbeit auf, die neben rein organisatorischen Tätigkeiten die Erhaltung der altertümlichen Schätze beinhaltete und vor allem vorsah, „bei der jetzt begonnenen Wiederherstellung des Schlosses im früheren Baustyle eine Leitung und Aufsicht zu führen."[509] Bei der reinen Organisation und Leitung ließ es Arnswald nie bewenden; seinem Dienstherrn Carl Alexander treu ergeben, berichtete er in seinen sehr ausführlichen Rapporten nicht nur detailgetreu über den Stand der Arbeiten, sondern schloss immer zahlreiche eigene Vorschläge mit ein. Im Archiv der Wartburg-Stiftung werden die Manuskripte der Geschichte der Wartburg bis zum Jahr 1853,[510] eines Totalplans für die Restaurierung,[511] zahlreicher Konzepte zur

---

[504] Kap. II. 3.3.4 (Ritterbad).
[505] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.7.1889, WSTA, Nachlass Ritgen.
[506] Telegramm Carl Alexanders an Johanna von Ritgen, 1.8.1889, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 50.
[507] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 10.1.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 10/1848.
[508] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 1866, WSTA, Hs 1172-1186, Bl. 15/66.
[509] Instruktion und Bestallung für den grossherzogl. Kommandanten des Schlosses Wartburg, den Herrn Carl Ludwig Bernhard von Arnswald, grossherzogl. Kammerjunker und Premierlieutenant, 27. 2. 1841, WSTA, K 57, Bl. 4-11, hier: Bl. 2.
[510] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487.
[511] Bernhard von Arnswald: Total-Plan nach welchem zu streben, um die Restauration der Wartburg dauernd zu gründen und zu erhalten, o. J., WSTA, Hs 3482.

Einrichtung, zum Ausbau der einzelnen Gebäude und Innenräume verwahrt.[512] Die Tagebuchaufzeichnungen, die sogenannten Tageblätter, des Kommandanten haben sich beginnend mit dem Jahr 1855 erhalten. Sie enthalten meist sehr persönliche Reflexionen über den Alltag auf der Wartburg, die Arbeiten am Wiederherstellungswerk, die Begegnungen mit Personal und Gästen bis hin zu religiösen Betrachtungen und Überlegungen zur Kunst und einer Farbentheorie. Diese Tageblätter dienten allerdings nicht ausschließlich der persönlichen Erinnerung, denn sie wurden von Arnswald in regelmäßigen Abständen an seinen Dienstherrn gesandt, der somit bestens über das Geschehen auf der Wartburg, aber auch das Seelenleben und die Nöte seines Kommandanten informiert war. Nicht selten hat Carl Alexander auf diesem Weg tadelnde Worte über sein eigenes Handeln zu lesen bekommen.[513]

In der Kunstsammlung der Wartburg werden zudem über 800 Zeichnungen Bernhard von Arnswalds verwahrt. 2002 widmete ihm die Wartburg-Stiftung eine Ausstellung, die von einem Aufsatz- und Katalogband begleitet wurde, der sein Leben und Werk umfassend beleuchtete.[514] Schon in den 1830er Jahren dokumentierte Bernhard von Arnswald Ereignisse des Weimarischen Hoflebens wie den zum Geburtstag Großherzog Carl Friedrichs von Sachsen-Weimar-Eisenach am 2. Februar 1830 veranstalteten Maskenzug „Der Sängerstreit auf der Wartburg", den er in einem Album mit 55 Miniaturen festhielt.[515] Sein späterer Dienstherr, der junge Erbprinz Carl Alexander gehörte als Landgraf Ludwig IV. zu den Teilnehmern. Auch als fürstlicher Reisebegleiter und -zeichner sammelte er einige Erfahrungen, als er Großherzog Carl Friedrich nach Karlsbad und Baden-Baden begleitet und dedizierte Alben gefertigt hat.[516] Sein häufigstes Sujet war allerdings die Wartburg; Arnswalds Zeichnungen und Schriften gewähren den wohl lebendigsten Einblick in die Wartburgwelt des 19. Jahrhunderts.

---

[512] Bernhard von Arnswald: Ohngefährer Plan für die dereinstige Einrichtung des Landgrafenhauses auf der Wartburg, gestützt auf die frühere Beschaffenheit desselben und mit Berücksichtigung der daselbst aufzustellenden, im Lande noch vorhandenen Sammlungen von Gegenständen des Mittelalters, WSTA, Hs 3511; Gedanken über die vollständige Herstellung und Einrichtung der Burg, unterthänigst verehrt am 31. Juli 1861, WSTA, Hs 3508; Der Aufbau des Torturms und des Ritterhauses, 1870; WSTA, Hs 3505; Umwandlung des Brauhauses in eine Diener und Offiziantenwohnung, WSTA, Hs 3506; Aufzeichnung der in der Wartburg anzubringenden Wappen und Namen des landgräflichen Hauses sowie dessen Ritterschaft, WSTA, Hs 3509; Die Beleuchtungen, WSTA, Hs 3510 a; Über die Vollendung der inneren Einrichtung des Palas, 1875, WSTA, Hs 3510 b; Vorschläge für die Reparaturen auf Wartburg 1876, WSTA, Hs 3510 e; Die Einrichtung des Palas betreffend, WSTA, Hs 3512; Einrichtung der obersten Etage des Ritterhauses, WSTA, Hs 3513; Einrichtung der Hoftei – jetziges Brauhaus, WSTA, Hs 3514; Kommandantenwohnung; WSTA, Hs 3515; Dirnitz. Die Torzinne des zweiten Tors, WSTA, Hs 3516; die Dirnitz, WSTA, Hs 3517; Die Küche, auch Männerküche genannt, WSTA, Hs 3518; die Kemenate der heiligen Elisabeth, so lange solche unverheiratet war, WSTA, Hs 3519; Die Hofkemenate, WSTA, Hs 3520.
[513] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 7.12.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 69/55; Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 30.1.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 20/57; Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 18.3.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 32/58.
[514] Schuchardt 2002 b.
[515] Müller-Krumbach 2002; Schuchardt 2002 b, S. 291-301; Kat.-Nr. 194-248.
[516] Siehe hierzu Heckmann 2002 a; Heckmann 2002 b.

Für Hugo von Ritgen war der Kommandant im Jahr 1846 der erste und wichtigste Kontakt zur Wartburg, denn er wurde, als er unmittelbar nach der Architektenversammlung im September dorthin zurückkehrte, freundlich aufgenommen und mit Literatur und Bauaufnahmen der Burg versorgt. In den Briefen, die Ritgen an Arnswald richtete – sie sind in großer Zahl im Archiv der Wartburg erhalten[517] – dankte der Architekt bereits Anfang Oktober 1846 für Arnswalds Unterstützung und versicherte ihn seiner Freundschaft.[518] „Den Aufsatz über Burgenbau und Burgeneinrichtung des 11. bis 14. Jahrhunderts von H. Leo,[519] auf welchen Sie mich aufmerksam machten, habe ich wiederholt gelesen, und er hat mich auf den Gedanken gebracht, [...] dass wir beiden gemeinschaftlich eine vollständigere und gründliche Bearbeitung desselben interessanten Gegenstandes unternehmen und vielleicht später zum Druck befördern könnten. Teilen Sie mir hierüber Ihre Ansicht mit und geben Sie mir Gelegenheit, Ihnen zu beweisen, dass Sie sich in mir einen thätigen und aufrichtigen Freund erworben haben."[520]

Vor allem für die Frühzeit seiner Arbeit für die Wartburg, als Ritgen noch ohne Auftrag und in Konkurrenz zu Ferdinand von Quast tätig war, ist die Mitarbeit und Freundschaft von Bernhard von Arnswald unverzichtbar gewesen, denn Ritgen bedurfte seiner Unterstützung, Fürsprache und vor allem der inhaltlichen Zusammenarbeit.[521] Von Ritgens Herangehensweise war Arnswald sehr angetan und schrieb deshalb im Mai 1847 an den Erbgroßherzog: „Zuverlässig ist die Basis, auf die er sich in seinen Arbeiten stützt, die allein richtige. Nur durch diese wird statt der kostspieligen Phantasiebauten mittelalterliche Einfachheit und Wahrheit erlangt, nur mit ihr ist es möglich, die Wartburg so vollkommen als möglich zu restaurieren."[522] Seit Jahren sei Arnswald selbst damit beschäftigt gewesen, „diese Basis auszuarbeiten und zu verfolgen" und er habe dem Architekten den Weg als den „einzig rechten bezeichnet und einzuschlagen veranlaßt und dermalen bei seinem Hierseyn Alles aufgeboten, um bei seinem so tüchtig begonnenen Werke mit allen möglichen Kräften ihn zu unterstützen." Obgleich er nicht leugnete, dass „diese unegoistische Handlungsweise ein Opfer" für ihn bedeutete, habe er Ritgen seine vollständigen Forschungsergebnisse mitgeteilt. Die künftige Organisationsstruktur stellte er sich deshalb folgendermaßen vor: „Soll die Restauration wirklich mit Ernst betrieben und mehr gebaut werden, dann möchte ein Mann wie Herr von Riedchen zum Dirigent, Sältzer mit sachkundiger Stimme und ein junger, aber für den Zweck gebildeter und beseelter, tüchtiger Mann für die Wartburgbauten erforderlich seyn. Sollten Eure Königliche Hoheit auch mir eine

---

517 Briefe Hugo von Ritgens an Bernhard und Hermann von Arnswald, 1846-1889, WSTA, Hs 2535-2714; im Nachlass Hugo von Ritgens befinden sich lediglich Schreiben Bernhard von Arnswalds an Hugo von Ritgen aus den Jahren 1868-1876; vgl. WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.
518 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 5.10.1846, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 1/1846.
519 Leo 1837.
520 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.10.1846, Hs 2535-2627, Bl. 1/1846.
521 Vgl. hierzu Jacobs 2007 a.
522 Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 29.5.1847, ThHStAW HMA, Nr. 1613, Bl. 79r-83v.

Stimme künftig noch dabei gönnen, könnte es mir nur [als] Gnade erscheinen; – außerdem würde die Controle und mein unparteiisches Urteil vielleicht dabei auch zu nützen im Stande seyn."[523] Unparteiisch war das Urteil Arnswalds keineswegs, denn ebenso wie er eindeutig für Hugo von Ritgen und gegen Ferdinand von Quast Stellung bezog, setzte er sich schließlich auch gegen eine Weiterbeschäftigung Johann Wilhelm Sältzers ein.[524]

Hugo von Ritgen nutzte die lokalen Kenntnisse des Wartburgkommandanten und konnte zweifellos von dieser Zusammenarbeit profitieren. So hatte Bernhard von Arnswald unmittelbar nach der Architektenversammlung seine 88-seitige „Kritik" an den Plänen Ferdinand von Quasts zu verfassen begonnen, in der er ihm fehlende Kenntnis der thüringischen Architektur attestierte und fürchtete, dass ein „modern berlinisiertes, prachtvolles Schloß mit parkähnlichen Anlagen, italienischen Laubengängen, in ähnlichem Sinne wie Stolzenfels"[525] aus der Wartburg werden könne, wenn Quasts Pläne ausgeführt würden. Diese Schrift war auch in den Händen Ritgens.[526] Die Maximen zur Wiederherstellung der Burg, die beide in dieser Zeit formulierten, zeigen den Konsens über die Herangehensweise recht deutlich und gleichen sich zum Teil sogar in den Formulierungen. So verurteilte auch Ritgen die „Mode gewordenen sogenannten Restaurationen von Ritterburgen"[527] und führte ebenfalls die Burg Stolzenfels als Beispiel an. Beide forderten vor Beginn einer Restauration ein gründliches Studium der Baureste und historischen Quellen,[528] um ein wahres Bild der Vergangenheit schaffen zu können. Im Dezember 1847 schrieb Ritgen an Arnswald: „Ich bin vollkommen mit Ihnen einverstanden, dass für die Herstellung des Landgrafenhauses nur möglichste Wahrheit und möglichst treue Wiedergabe des ursprünglich Bestandenen das leitende Prinzip sein darf. Nur so kann die wahre Poesie, die volle poetische Bedeutsamkeit dieses herrlichen Gebäudes für seine – und unsere Zeit erhalten werden."[529]

Vor allem in den ersten Jahren diskutierte Ritgen seine Entwürfe und die Ergebnisse seiner Studien intensiv mit Arnswald, der sie stets kritisch beurteilte. Er hat die jeweils fertiggestellten Bögen seiner „Gedanken über die Restauration"[530] ebenso an Arnswald gesandt, wie die ersten Entwürfe für die Wiederherstellung der Festsaaletage.[531] Nach der Rückkehr von einem Aufenthalt auf der Wartburg schrieb Ritgen, die Zeit sei ihm wie ein Traum erschienen.

---

[523] Ebenda.
[524] Rapport Bernhards von Arnswald, 16.5.1847, WSTA, K 13, Manual des Expedierten, 1846-1850, Bl. 25.
[525] Bernhard von Arnswald, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, WSTA, Hs 3502, Bl. 9.
[526] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 8.3.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 12/1848; siehe auch die Abschrift Bernhard von Arnswald, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, WSTA, Nachlass Ritgen.
[527] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 2.
[528] Ebenda, Bl. 7; Bernhard von Arnswald, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, WSTA, Hs 3502, Bl. 84.
[529] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 8/1847.
[530] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.6.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 5/1847.
[531] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 27.10.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 7/1847.

„Doch sind mir drei Dinge geblieben, welche mir sagen, dass es kein Traum war, was ich durchlebte. Diese drei Dinge sind: die neu und mächtig angefachte Liebe zu unserer herrlichen Wartburg, die Bewunderung und Verehrung für den hochsinnigen Prinzen, Ihren geliebten Erbgroßherzog und endlich die Liebe und Freundschaft für Sie, dem ich so vielen Dank schuldig bin für die mannigfachen Beweise von Güte und Aufopferung. […] Glauben Sie mir, ich weiß das Verdienst zu schätzen, welches Sie sich um die Burg erworben haben und noch fortwährend erwerben durch Ihre Liebe zur Sache und durch Ihre poetische Auffassungsweise, verbunden mit der strengsten Kritik."[532] Dankbar erkannte Ritgen an, wie viel Arnswald dazu beigetragen habe, bei seiner Tätigkeit den rechten Weg einzuschlagen, wie sehr er durch die Unterhaltungen mit dem Kommandanten gefördert worden sei und hoffte, ihm dafür die verdiente öffentliche Anerkennung verschaffen zu können.[533]

Die Kritikfreude Arnswalds bekam Ritgen immer wieder zu spüren. Als die Zeichnungen für die Figuren, die die Binder der Festsaaldecke im Palas zieren, vollendet waren, verteidigte er sich gegen die Beschwerden Arnswalds, der offenbar von Friedrich Preller unterstützt wurde, und erläuterte ihm deshalb noch einmal ausführlich die zugrunde liegende Idee des Sieges des Christentums über das Heidentum, zeigte sich aber auch verärgert. „Du und Preller, Ihr macht ja schon Ansprüche, als hätte ich über 20 Bildhauer und Bildschnitzer und über Hunderttausende von Thalern zu verfügen, wie die Architekten in München. Und wenn Ihr schon so denkt, was werden die Menschen sonst denken und sprechen – und verlangen? Freilich ich baue unter ungünstigen Verhältnissen; aber habe den Mut, anzufangen und mich um das Urtheil der Menschen nicht zu kümmern, bis der Bau so weit sein wird, daß er für sich selbst spricht. Du hast es freilich auch nicht gut, mein Herzensfreund; denn Du kommst oft in den Fall, für die Sache fechten zu müssen. Allein verliere den Mut nicht; der Standhafte wird siegen."[534]

Im Laufe der Zeit nahmen die inhaltlichen Themen in den Briefen Ritgens an den Kommandanten kontinuierlich ab, was zum einen an der steigenden Zahl der Aufträge für die Burg liegen mag, zum anderen arbeitete Ritgen zunehmend selbstständig und vertrat auch seine Ergebnisse mit deutlich mehr Selbstbewusstsein. Die beständigen Einwendungen Arnswalds sind eine Belastungsprobe für die Beziehung der Beiden gewesen, obwohl Ritgen die Anregungen des Kommandanten meist aufnahm und ihn oft sogar bat, doch seine Ideen niederzulegen, um in seinem Sinne handeln zu können.[535] Als es um die Verlegung der Gastwirtschaft von der Burg ging, fand Ritgen etwa, Arnswald sei besser geeignet die Vorschläge hierzu zu unterbreiten, riet ihm aber: „Überlege sie also nochmals reiflich, frage geeignete Leute

[532] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 10.1.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 10/1848.
[533] Ebenda.
[534] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 2.6.1852, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 43/1852.
[535] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.3.1851, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 30/1851.

in Eisenach, aber ohne viel Lärm davon zu machen, und bringe dann Deine Vorschläge zu Papier, aber kurz, wohlgeordnet, und nur e i n e n bestimmten Plan, nicht mehrere Projekte auf einmal."[536]

Die Erbauung des Bergfrieds und der Neuen Kemenate wurden über Jahre zum Streitpunkt. Wohl erst die zweite Entwurfsserie des Architekten fand die Zustimmung des Kommandanten, dem die Zeichnungen „nun trefflichst durchdacht und weit besser denn die früheren" erschienen. „Der Turm ist jetzt wahrhaft was er sein soll – Bergfried; das Wohnhaus im Inneren dem Bedarf angemessen und nach außen diesen Ausdruck tragend, also nach echt mittelalterlichem Grundsatz."[537] Arnswald war allerdings weit weniger kompromissbereit als Ritgen, der beim Bau des Bergfrieds der modernen Nutzung einige Zugeständnisse machte. Arnswald fand den Turm deshalb 1856 „unburglich" und machte Ritgen Vorhaltungen deswegen. Der versuchte in seinem Antwortbrief zwar sämtliche Kritikpunkte zu entkräften, reagierte aber auch etwas ungehalten, als er schrieb, man solle das Unmögliche nicht verlangen: „Ich weiß also nicht was Du noch willst."[538] Arnswalds vehementes Eintreten für die in seinen Augen richtige Herangehensweise traf natürlich nicht nur seinen Freund. Schon 1854 hatte Hofrat Vent Ritgen im Vertrauen darüber informiert, dass auf der Burg die Unzufriedenheit mit Herrn von Arnswald zunehme, denn er träfe in letzter Zeit immer wieder Anordnungen in baulicher Beziehung.[539]

In den Tageblättern häuften sich Arnswalds Beschwerden über die empfundenen Fehler, wie über die roten Vorhänge im Landgrafenzimmer und im Sängersaal des Palas oder die unpraktische Einrichtung der Kapelle.[540] Der Kommandant fühlte sich in seinen Fähigkeiten unterschätzt und nicht ernst genommen. „So ergeben sich der Mängel viele", schrieb er etwa, „mein Auge sieht sie alle, Mund und Feder verschweigt sie dem Freunde nicht, doch wenn er sie auch einsieht, wird's doch selten berücksichtigt. Die Zeit wird kommen, wo man es bereuet. Der alte Commandant der Einzige, welcher nur für die Burg denkt und lebt, – wird nie gefragt – als eine Null steht da bei der Restauration."[541] Als er dann wortreich die Malereien Rudolf Hofmanns nach den Vorgaben von Ritgens in der Sängerlaube tadelte, endete das Gespräch „etwas gereizt" und Arnswald stellte fest, er habe seinen „sonst ruhigen Freund förmlich in Harnisch gesendet."[542] Die kritische Stimmung Arnswalds änderte sich allerdings schlagartig, als ihm bei der Ausmalung des Festsaals die Oberaufsicht über die ausführenden Künstler zugestanden

[536] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 10.11.1856, Hs 2535-2627, Bl. 88/1856.
[537] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 10.4.1853 (Abschrift), WSTA, K 55, Nr. 121.
[538] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.11.1856, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 89/1856.
[539] Johann Carl Christian Vent, 21.6.1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 230r.
[540] Tageblätter Bernhard von Arnswalds, 14.2.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 28/57; 16.2.1857, Bl. 29/57.
[541] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 19.2.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 30/57.
[542] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 15.5.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 83/57.

wurde[543] und er resümierte darauf hin: „O, ich war doch recht glücklich in den letzten Wochen. […] Die Anwesenheit von Ritgen, Maler Hoffmann u. Welter, Kunstleben zu schaffen mit diesen!“[544]

Im März 1858 verzeichnete Arnswald erfreut den großherzoglichen Auftrag, sich der Einrichtung der neuen großherzoglichen Wohnung anzunehmen.[545] Um die Fertigstellung zu beschleunigen, wurde im August desselben Jahres der Auftrag erneuert und Arnswald ging mit Feuereifer an die Sache, überglücklich mit dieser Aufgabe betraut zu sein. Er sparte nicht mit kritischen Urteilen über die von Ritgen entworfenen Möbel und setzte ein Papier mit eigenen Vorschlägen zur Einrichtung auf,[546] fand er doch, die „Mobilien sind nur in Bezug ihrer architektonischen Formen Sache des Architekten. […] Der Schlosskommandant hat, vorausgesetzt, dass er seine Sache versteht – und solches schmeichle ich mir – in Bezug auf die Mobilien, Utensilien und Einrichtung die Vorstimme, u. die Architekten müssen ihm hilfreich zur Seite stehen.“[547] Ritgen war davon keineswegs angetan und bestand seinerseits auf die Leitung auch in diesem Bereich der Restaurierung, und nachdem Arnswald dies dem Großherzog mitgeteilt hatte, beeilte der sich, seinen Architekten zu beruhigen.[548] Letztlich kam es zwischen den Freunden zu einem schweren Zerwürfnis: Arnswalds Enthusiasmus war für Ritgen schwer zu ertragen, denn Arnswald tadelte ihn und reagierte sogar aufgebracht, wenn er etwas „verpfuscht“ fand, während Ritgen ihm im Gegenzug bittere Vorwürfe machte.[549] Arnswald musste schließlich miterleben, wie Carl Alexander die Möblierung der Neuen Kemenate und sogar die Entwürfe für die dazu gehörigen Stoffe nun wieder an Ritgen übertrug; für letztere hatte Arnswald erst einige Tage vorher Muster vorgelegt.[550] „Vergangenen Sommer sollten die Mobilien, wie es sich gehört, unter dem Schloßh[auptmann] stehen, wenigstens im Einklang mit ihm gefertiget werden.“ Er habe „darüber grenzenlosesten Ärger mit Ritgen“ gehabt, ihn jedoch dazu bringen können, „daß er die Nothwendigkeit einsieht.“ Nachdem er den Großherzog auch davon in Kenntnis gesetzt habe, hätte der, „um Ritgen auch zu beruhigen“, ihm alles übertragen.[551] Dass Arnswald außerdem nicht einmal mehr zu den diesbezüglichen Beratungen eingeladen wurde,[552] gleichwohl der Großherzog ihm das Gegenteil versprach,[553] war eine

[543] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 30.5.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 89/57.
[544] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 12.6.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 97/57.
[545] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 26.3.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 38/58.
[546] Tageblätter Bernhard von Arnswalds, August 1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 119/58-121/58.
[547] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, August 1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 120/58.
[548] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.8.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 34.
[549] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 5.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 136/58.
[550] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 16.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 143/58.
[551] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 23.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 148/58.
[552] Tageblätter Bernhard von Arnswalds, 27.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 150/58; 29.10.1858, ebenda, Bl. 152/58.
[553] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 30.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 153/58.

Kränkung, die er nicht verwinden konnte und als deren Ursache er hauptsächlich den Freund ansah.[554] Auch nach einer versöhnenden Aussprache mit Ritgen, bei der zwar „die Liebe zur Sache, zum Herrn u. Ritgen siegte“ und er sich wieder an den Arbeiten beteiligte,[555] blieb er tief verletzt, so dass auch Carl Alexander sich besorgt zeigte, „die noch immer gedrückte Stimmung Arnswalds“ bedauerte und gar befürchtete, „dass er krank ist, weil das Unnatürliche immer krankhaft ist.“[556]

In seinen Tageblättern schrieb Arnswald seinen Groll gegen Ritgen weiter nieder: „Daß Ritgen so undankbar gegen mich handeln konnte! Freilich benutzte ich ihn bis jetzt immer zur Ausführung meiner Ideen, und nun will er selbständig auftreten, wenigstens scheinen. Dafür hat er sich früher auch immer mit meinen Ideen geschmückt. Und er möchte dies auch noch; aber es soll jetzt nur unter seiner Firma gehen.“[557] Den Vorwurf des geistigen Diebstahls erhob er mehrfach und erwähnte sogar konkrete Vorfälle, bei denen Ritgen Zeichnungen des Kommandanten als die eigenen ausgegeben hätte.[558] Grundsätzlich habe Ritgen allerdings meist seine Ideen aufgegriffen und sie „verbessert und geläutert darzustellen“ gewusst, ohne jedoch Arnswalds Anteil genügend zu würdigen.[559] Schließlich fand er: „Ritgen ist eigentlich ein Glückskind; es geht ihm alles nach Wunsch. Sein Glück besteht indes hauptsächlich darin, dass er eine gründliche Jugendbildung erhalten hat, und alles, was sich ihm nun bietet, ein Fundament findet. Er kann alles darauf häufen, ohne zu fürchten, es sei leer darunter. Zu seinem Glück ist er auch zu wenig wahre Künstlernatur, so dass ihm die Kunst und sein Schaffen keine Sorge machen. Mit Architektur und Wissenschaft zu schaffen, gewährt ihm Vergnügen, indes muss alles nur seinem Ruhmgebäude dienen. Seine Kenntnisse achte ich hoch, auch sein Talent; – doch Genius hat er nicht, wenigstens fehlt ihm das Flügelpaar.“[560]

1860 fiel Arnswalds Einschätzung seines Freundes auch wieder wohlwollender aus: „Die Leute kennen alle das Wesen des Stils nicht und stehlen nur einige Ornamente für moderne Ideen. […] Wir sind hier auch oft in den Fehler getappt. Im Ganzen aber wollen wir Gott danken, Ritgen zu besitzen. Ich schmeichle mir, gerade in diesem Punkt auf ihn gewirkt zu haben. Er hat

---

[554] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 9.11.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 162/58: „Nachdem ich 20 Jahre gedacht, ersonnen, gearbeitet, gesorgt, geschaffen und das Ruder an der Restauration geführt habe, sagt man mir, du verstehst ja eigentlich von der Sache nichts, wir brauchen dich auch weiter nicht zur Ausführung des Werkes und wollen Deinen Rat nur hören, wenn wir ihn bedürfen. Für die vielen Zurücksetzungen u. Demütigungen, die ich erlitten, […] der letzte Rest. Und wer gab mir diesen Rest? Ein Freund, der mir alles verdankt, den ich herzugerufen, der mir einst so vieles gelobte – u. nun tut, als ob er meiner nicht mehr bedürfe.“
[555] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 23.11.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 168/58.
[556] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 16.12.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 35.
[557] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 16.12.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 162/58.
[558] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 7.10.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 137/58.
[559] Ebenda.
[560] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 5.10.1860, WSTA, Hs 916-1007, Bl. 60/60.

unendlich viel an Wartburg gelernt."[561] Angesichts ihrer Lebensaufgabe hatten Ritgen und Arnswald wieder zur alten Eintracht zurück gefunden; Ritgen beteiligte Arnswald weiterhin an seinen Vorhaben und beriet sich mit ihm, während der mit gewohntem Einsatz seine Ansichten vertrat.[562]

Sein Einfluss war letztlich nicht so gering wie er meinte: Beim Bau der Dirnitz hatte Arnswald einigen Anteil daran, dass sie im gotischen Stil errichtet wurde,[563] so dass Ritgen 1865 seine Zeichnungen, die bis dahin einen neoromanischen Bau vorsahen, komplett ändern musste, seinem Freund aber zugleich versicherte, sie möglichst nach dessen Wünschen zu gestalten.[564] Auch während der Planungen für einen Gang für die Bediensteten, der vom Gadem zum Palas verlaufen sollte, gestaltete Ritgen die Pläne nach Arnswalds Vorstellungen.[565] Bei der Einrichtung der Reformationszimmer, die für den katholischen Hugo von Ritgen ohnehin eine gewisse Herausforderung darstellte, nicht zuletzt weil Arnswald als glühender Protestant vehement seine Sicht von der Vergegenwärtigung der Reformationszeit vertrat, schloss er sich eng an Arnswalds Vorstellungen an und berief sich auch dem Großherzog gegenüber auf dessen Konzept. Zur Vorbereitung nutzte er eine Niederschrift seines Freundes zum Thema.[566]

Als auf der Wartburg die Arbeiten wieder einmal ruhten, schrieb Ritgen 1873: „Wir haben die liebe Burg so oft unsere Geliebte genannt, und das mit vollem Recht; aber die Geliebte beginnt mit uns zu altern, ehe sie noch ihre volle Schönheit, ihren Glanzpunkt erreicht hat. Das macht mich recht betrübt, und wenn ich den hohen Burgherrn nicht so gar zu lieb hätte, so könnte ich ihm zürnen, daß er vor lauter kleinen Liebhabereien die einzig ihm wahrhaft treue Geliebte vernachlässigt."[567]

1874 hat Carl Alexander die Freunde noch einmal dazu angeregt, gemeinsam eine Geschichte der Wartburg zu verfassen. Als Ritgen 1874 den Wunsch des Großherzogs übermittelte, schrieb er: „Mache Dich also daran, mein Herzensfreund. Wer weiss, wie lange wir noch leben."[568] Tatsächlich kam es nicht dazu, und Arnswald widmete sich in den letzten Jahren seines Lebens noch einmal intensiv der stilgerechten Einrichtung der Burg und verfasste zahlreiche Niederschriften darüber, wie sie zu vervollkommnen sei. Seine Studien zur Ausstattung des Speisesaals und der benachbarten Elisabethkemenate reichte Carl Alexander an Hugo von Ritgen weiter, damit er sie zur Grundlage für die Entwürfe von Möbeln machen

---

561 Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 20.2.1860, WSTA, Hs 916-1007, Bl. 13/60.
562 Siehe etwa Kap. II. 3.3.5 (Gasthof).
563 Bernhard von Arnswald: Ueber den Styl des Dirnitzbaues, 26.3.1865, WSTA, Hs 3481; vgl. Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).
564 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1865, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 129/1865; 4.1.1866, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 130/1866.
565 Siehe Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
566 Siehe Kap. II. 3.2.2 (Reformationszimmer).
567 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 30.4.1873, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. Bl. 159/1871.
568 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.4.1874, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 163/1874.

konnte.[569] Der Großherzog konnte Ritgen daraufhin mitteilen: „Arnswald ist indes in voller Thätigkeit was ihm geistig und physisch wohl thut.“[570]

Wie bedeutend für Arnswald das gemeinsame Wirken für die Wartburg und wie tief seine Zuneigung war, bezeugen diese Zeilen: „Aber lasse uns ja ungestört den Faden unserer Freundschaft und unseres Wartburgwerkes abspinnen. Der letztere bleibt doch jedenfalls unsere gewichtigste irdische Lebensaufgabe. Und unsere Freundschaft gehört zu den liebsten Errungenschaften neben der Hauptsache.“[571]

II.1.5 „Die schaffenden Kräfte der Künstler“ – Architekten, Maler und Bildhauer“[572]

Verschiedene für die Wartburg tätige Bauleute, Maler, Bildschnitzer und Bildhauer waren während der Zeit der Wiederherstellung auf der Wartburg beschäftigt; sie werden in dieser Arbeit häufiger genannt und deshalb an dieser Stelle kurz vorgestellt.

Bis 1851 ist in den Quellen häufiger die Rede von Heinrich August Hecht, der seit der Pensionierung Johann Wilhelm Sältzers die technische Bauaufsicht über die Wartburg innehatte.[573] Er leitete vor allem die in dieser Zeit vorgenommene Freilegung und Ergänzung der Fenster- und Arkadenstellungen des Palas, für die er auch Vorbilder für die Kapitellplastik lieferte. Unter seiner Leitung war Bauaufseher Johann Samuel Bocklisch tätig, der vor allem 1848 zahlreiche Bauaufnahmen für Ritgen erstellte.[574] Ritgen, der in dieser Zeit noch ohne umfassenden Auftrag arbeitete, allerdings einige Entwürfe schon ausführen konnte, war mit Hechts Arbeit offenbar nicht sehr zufrieden und sprach 1848 in seinen Briefen an Arnswald die Problematik an. Er befürchtete, dass sein wiederholt vorgebrachter Tadel an der „Unaufmerksamkeit“ Hechts bei Carl Alexander den Eindruck erwecken könne, als habe er „persönlich etwas gegen Hecht und suchte ihn zu verkleinern“.[575] Doch wünsche er vielmehr, schrieb er weiter, sowohl mit Hecht selbst als auch mit Carl Heinrich Ferdinand Streichhan, der 1848 zum Oberbaudirektor berufen worden war,[576] ein gutes Einvernehmen zu erzielen und „es möchte beiden bei der Ausführung der Details möglichst freie Hand bleiben, so lange sie nämlich

---

569 Siehe die oben aufgeführten Niederschriften und zum Speisesaal Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
570 Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 5.12.1875, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 79.
571 Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, nicht datiert (1875?), WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.
572 Ritgen 1876, S. 54.
573 Heinrich August Hecht (1815-1883); 1851-1857 Baubeamter für das fiskalische Bauwesen in Eisenach; 1851 Baukondukteur, 1852 Bauinspektor; 1857-1874 Bauinspektor in Weimar; 1874-1883 Amtsgehilfe des Oberbaudirektors beim Staatsministerium, Finanzdepartment in Weimar, 1879 Baurat; Eberhard /Heß 1967, S. 195.
574 Bauaufseher in Eisenach; siehe Staats-Handbuch 1851, S. 70; Staats-Handbuch 1855, S. 126; Bau-Kontrolleur in Eisenach, Staats-Handbuch 1859, S. 138.
575 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 15/1848.
576 Über den Oberbaudirektor Carl Heinrich Ferdinand Streichhan siehe die umfassende Arbeit von Vogel 2009.

im rechten Stil und Geiste arbeiten lassen."[577] So wie die Dinge im Moment stünden, sei es lediglich sein Wunsch, an der Vorbereitung und Revision der Bauarbeiten teilzunehmen, die nach seinen Entwürfen vorgenommen würden. Von Oberbaudirektor Carl Heinrich Ferdinand Streichhan befürchtete Ritgen zudem, er sei eher ein Befürworter der Ideen Quasts.[578]

1851 – Ritgen war bereits zum Architekten der Wiederherstellung geworden – wurde Carl Dittmar, ein Schüler Zieblands, der zuvor Lehrer an der Großherzoglichen Gewerkenschule gewesen ist, auf die Wartburg berufen.[579] Für seine Tätigkeit hat Ritgen eine Instruktion verfasst, die sehr klar die Befugnisse des ausführenden Architekten absteckte.[580] Dittmar hatte nach den Entwürfen seines unmittelbaren Vorgesetzten Ritgen zu arbeiten und nach dessen Anleitung Vermessungen und Aufnahmen, erforderliche Kopien der Entwürfe, Werkzeichnungen und Detailrisse zu fertigen. Bei neuen Erkenntnissen oder Zweifeln hatte er immer auf Ritgens Entscheidungen zu warten.[581] Im Nachlass Ritgens sind einige Briefe des Bauleiters und seines Sohnes und Nachfolgers an Hugo von Ritgen überliefert und es ist erwiesen, dass Carl Dittmar der Autor der Niederschrift „Fortgesetzte specielle Geschichte der Wartburgs-Restauration" ist, die das Baugeschehen zwischen 1851 und 1853 beleuchtet.[582]

Da zu dieser Zeit noch immer eine Trennung zwischen der allgemeinen Bautätigkeit und den Restaurierungsarbeiten auf der Burg bestand und komplizierte Genehmigungsverfahren die Arbeit erschwerten, verstärkten sich die Kompetenzstreitigkeiten mit der großherzoglichen Baubehörde. Einen ersten Höhepunkt erreichten sie, als Streichhan von Maria Pawlowna mit einem Gutachten beauftragt wurde, das die unsichere Statik der Westmauer des Palas betraf, gegen das sich Ritgen mit einem umfangreichen Schreiben rechtfertigte.[583] Den Gipfel erreichten sie wegen eines Versehens: Als der Direktor des Verwaltungsbezirks Eisenach Carl von Schwendler auf eine ministeriale Anordnung hin fälschlicherweise die Pläne Ritgens zur polizeilichen Sicherheitsprüfung, Genehmigung und Stempelung einforderte,[584] drohte Ritgen mit seiner Kündigung. Carl Alexander bestimmte daraufhin 1853, dass Ritgen, neben seinen bisherigen Zuständigkeiten, jetzt „auch alle diejenigen Angelegenheiten auf der Wartburg zu

---

[577] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 15/1848.
[578] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 8.3.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 12/1848.
[579] Karl Dittmar (1821-1883); siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 331; ab 1853-1885 Baubeamter für das fiskalische Bauwesen in Eisenach; 1853 Baukondukteur, 1857 Bauinspektor; 1880 Baurat; siehe Eberhard/Heß 1967, S. 195.
[580] Instruktion für den beaufsichtigenden und ausführenden Architekten, nicht datiert (1851), ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 25r-27v.
[581] Ebenda.
[582] Carl Dittmar: Fortgesetzte spezielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503; die Niederschrift wurde bislang Bernhard von Arnswald zugeschrieben; der Beleg für die Autorschaft Dittmars: Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 30.11.1853, ThHStAW, HMA Nr. 1620, Bl. 146r und v.
[583] Siehe Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[584] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 332; siehe auch Vogel 2009, S. 77.

leiten haben würde, welche bisher unter dem Baudirektor Streichhan und respective dem Hecht standen. An ersteren Stelle treten also Sie, an letztere Dittmar."[585]

Als fähiger Bauleiter ist Carl Dittmar, seit 1853 Baukondukteur der Wartburg, für die immer weiter steigende Zahl an Bauaufgaben auf der Wartburg unverzichtbar gewesen. Dies wird vor allem für die 1850er Jahre deutlich, in denen die Neue Kemenate und der Bergfried, die Ausstattungsprogramme in diesen Bauten und vor allem auch im Palas zeitgleich realisiert wurden. Er koordinierte die Arbeiten mit den einzelnen Gewerken, lieferte Bauberichte nach Weimar und übermittelte die Rechnungen. Besonders umfangreich war seine Arbeit für den Bau des Bergfrieds; Ritgen hat zu diesem Bauwerk nur die grundlegenden Zeichnungen gefertigt, sämtliche Detailzeichnungen in diesem Fall aber Dittmar überlassen. Ähnlich verhält es sich mit den Detailzeichnungen für die Neue Kemenate und später auch für die Dirnitz und die Torhalle.

Neben diesem schon äußerst arbeitsintensiven Tätigkeitsfeld versuchte Carl Dittmar auch, sich mit eigenen Entwürfen in die Wiederherstellung einzubringen. Ritgen, der stets empfindlich auf Einmischungen in seine Kompetenzen reagierte, lehnte beispielsweise die Kapitellentwürfe für die Neue Kemenate, die Dittmar geschaffen hatte und schon nach ihnen arbeiten ließ,[586] im Januar 1854 mit deutlichen Worten ab: Sie seien zwar hübsch gezeichnet, allerdings sei „nirgends aber auch nur ein Fünkchen christlich mittelalterlicher Anschauung zu entdecken".[587] Vor allem betonte er erneut, dass Dittmar nichts ausführen dürfe, ohne ihm die Zeichnungen vorher vorgelegt zu haben. Interessanterweise stammen dennoch die einzigen Kapitelle in den Außenfassaden des Palas, die frei erfunden und nicht an einem mittelalterlichen Vorbild orientiert waren, ausgerechnet von Carl Dittmar.[588] 1865 ließ Ritgen es sich nicht nehmen, die Entwürfe Dittmars für die Dirnitz und Torhalle in einer im Nachlass überlieferten Niederschrift auf mehreren Seiten ausführlich, schonungslos und geradezu vernichtend zu kritisieren und jeden Fehler aufzuzeigen.[589] Sowohl Carl Alexander als auch Hofrat Vent bat er hingegen darum, Dittmar wegen dieser Pläne nicht zu tadeln, um ihm „die Liebe zur Sache" nicht zu nehmen.[590] In seine Vorschläge zum Ausbau des Torturms und des Ritterhauses im Jahr 1884 fügte er sogar noch einmal Entwürfe Dittmars aus dem Jahr 1869 und 1870 ein, lediglich um zu zeigen, dass sie nicht ausführbar seien.[591]

---

[585] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 12.2.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 18, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 18; siehe hierzu auch Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[586] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.2.1854, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 66/1854.
[587] Siehe den Briefentwurf Hugo von Ritgens an Carl Dittmar, 9.1.1854, WSTA, Nachlass Ritgen.
[588] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).
[589] Hugo von Ritgen: Beurtheilung der Dittmarschen Entwürfe, nicht datiert (1865), WSTA, Nachlass Ritgen.
[590] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 4.4.1865, ThHStAW HMA Nr. 1636, Bl. 107r; Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 4.4.1865, ebenda, Bl. 113r-114v.
[591] Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).

Als Carl Dittmar 1885 starb, schrieb Carl Alexander an Ritgen: „Sie werden, mein lieber Freund, bereits ehe diese Zeilen Sie erreichen können, das Ableben unseres guten Dittmar erfahren haben. Nicht um diesen, für uns beiden so sehr empfindlichen Verlust, zu beklagen, richte ich an Sie diesen Brief, sondern um Sie zu fragen: durch Wen wir ihn ersetzen können? Denn das ein Architect besonders für die Wartburg bezeichnet, diesem Ort besonders zugeeignet, ihren speciellen Dienst besonders geweihet, seyn muß ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich muß der Betreffende durchaus von Ihnen in Alles eingeweihet, instruirt seyn und diejenige Instruction von Ihnen erhalten die Sie zu der Überzeugung bringt Sich auf ihn vollständig verlassen zu können. Hierüber sind wir – ich weiß es – vollständig einverstanden."[592] Ritgen betrauerte tatsächlich aufrichtig den Tod seines „treuen Gehilfen", der „eine treue Seele und ein wahrer Ehrenmann" gewesen sei.[593] Er befürwortete den Wunsch Carl Dittmars, dass sein Sohn Hugo ihm im Amt nachfolgte.[594] Hugo Dittmar begann noch unter Ritgens Leitung den Bau des Ritterbades, bei dem ihm Ritgen sehr gründliche Kenntnisse bescheinigen konnte.[595] Nach Ritgens Tod vollendete er den Bau, für den er auch die gesamte Kapitellplastik entwarf.[596]

Moritz von Schwind, der 1854/55 mit dem Landgrafenzimmer, der Elisabethgalerie und dem Sängersaal drei Räume des Palas ausmalte, ist der prominenteste Künstler, der für die Wartburg tätig war. Das Verhältnis zwischen ihm und Hugo von Ritgen war äußerst spannungsgeladen, da Schwind keineswegs bereit war, unter der Leitung Ritgens zu arbeiten und seine künstlerische Selbständigkeit auch durchzusetzen vermochte. Wie unterschiedlich die Ansichten über die Gestaltung mittelalterlicher Räume waren, wird in einem gesonderten Kapitel untersucht.[597]

Weitaus weniger bekannt ist heute das Werk Michael Welters auf der Wartburg, dem in den von Ritgen konzipierten Ausstattungsprogrammen eine große Bedeutung zukam, das jedoch heute, bis auf die erhaltene Ausmalung des Festsaals und des Schlafzimmers des Großherzogs in der Neuen Kemenate, nicht mehr wahrgenommen werden kann. Ursula Blanchebarbe hat das Ouevre des Kölner Malers 1984 untersucht und in diesem Zusammenhang auch seine Arbeiten auf der Wartburg in den Blick genommen.[598]

---

[592] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 21.7.1885, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 129.
[593] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 22.7.1885, ThHStAW HA XXVI Nr. 871, Bl. 26r und v.
[594] Ebenda; Carl Alexander war von Dittmars Wunsch unterrichtet worden, hatte aber eingestehen müssen, dass er Hugo Dittmar weder kannte noch bis dahin von seiner Existenz gewusst hatte; siehe Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 21.7.1885, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 129; siehe auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 586.
[595] Hugo von Ritgen an Carl Alexander. 3.5.1889, ThHStAW HA XXVI Nr. 871, Bl. 34r.
[596] Siehe hierzu Kap. II. 3.3.4 (Ritterbad).
[597] Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[598] Zu Michael Welter (1808-1892) siehe Blanchebarbe 1984, I und II.

Hugo von Ritgen hat im März 1856 Michael Welter erstmals als einen ausgezeichneten Maler byzantinischen Stils bezeichnet.[599] Als er sich zum Jahresende vor allem über die Dekoration des Sängersaals bei Carl Alexander beschwerte, bat er um einen geübteren Künstler, etwa aus Köln, für die Vollendung der Wandmalereien.[600] Da ihn Welters Arbeiten im Haus Overstolz, dem sogenannten Templerhaus und in St. Kunibert überzeugt hatten, bekräftigte er 1857 seine Bitte, als er mit der Vollendung des Festsaals beauftragt wurde und betonte, ein Kölner Maler sei in jedem Fall geeigneter als einer aus der Münchener Schule.[601] Da Welter noch mit der Ausmalung von St. Kunibert in Köln beschäftigt war, schlug Ritgen vor, die Entwürfe mit ihm gemeinsam zu schaffen und dann den Dekorationsmaler Rosenthal mit der Ausführung zu beauftragen.[602] Welter traf allerdings bereits am 24. Mai 1857 das erste Mal auf der Wartburg ein[603] und siedelte 1859 sogar für kurze Zeit nach Eisenach über.[604]

Michael Welter genoss einen guten Ruf; ein zeitgenössischer Bewunderer lobte etwa, dass „der Künstler nicht geistlos copierte, das er frei mit den, durch den Styl bedingten Formen und Farben schuf, daß er ein phantasiereicher Meister des Styls und der Farbenharmonie“ sei.[605] Wie hoch die Fähigkeit geschätzt wurde, einen stilgerechten mittelalterlichen Eindruck hervorzurufen, bezeugen zahlreiche Aufträge, die nicht nur Neuschöpfungen, die im Geiste des Mittelalters verschwundene Originale ersetzten sollten, sondern vor allem auch Restaurierungen und Ergänzungen betrafen.[606] Ritgen hatte für Dekorationsmalereien im großen Festsaal mit Michael Welter also den Künstler gefunden, der in seinen Augen „so sehr in das Wesen und die feinsten Eigenthümlichkeiten der früh-mittelalterlichen Kunst und namentlich der Wandmalerei eingedrungen ist, daß er hierin bis jetzt einzig und unerreicht dasteht, und in seiner schlichten, bescheidenen Weise, in seiner kindlichen Liebenswürdigkeit das Bild eines mittelalterlichen Meisters wiedergibt. – Mit wahrer Lust und Liebe ging er auf den angeschlagenen Grundton ein und wußte mit unerschöpflicher Phantasie, mit sicherer Hand und feinem Farbensinn alle die glänzenden und sinnvollen Ornamente zu schaffen, welche wir jetzt an den Wänden des Saals bewundern. Aber nicht allein die Ornamente auch historische Figuren weiß er trefflich im alten Style zu erfassen“.[607] Neben der Ausmalung der Festsaaletage gestaltete Welter auch die großherzoglichen Wohnräume in der Neuen Kemenate, fertigte die Entwürfe für die Teppiche an der Westseite des Festsaals mit der Darstellung der Landgrafen von Thüringen,

---

599 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 6.3.1856, ThHStAW HMA Nr. 1625, Bl. 104r-107r, hier: Bl. 105r und v.
600 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1856, ThHStAW HMA Nr. 1626, Bl. 161r-165r, hier: Bl. 163r.
601 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v, hier: Bl. 172r.
602 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.5.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 184r-186v, hier: Bl. 185r
603 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 24.5.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 204r-205v, hier: Bl. 204r.
604 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 396.
605 Weyden 1859, S. 158f.
606 Blanchebarbe 1984, 1, S. 31-46.
607 Ritgen 1860, S. 145; siehe auch Ritgen 1868, S. 172.

entwarf auch für die Neue Kemenate einen Teppich und gestaltete darüber hinaus die Bemalung von neoromanischen Schränken und Kästchen.[608]

Gleichwohl auch die Zusammenarbeit zwischen Welter und Ritgen nicht immer ganz unproblematisch verlief und Ritgen bei der Ausmalung der Neuen Kemenate Welters Eigenmächtigkeit kritisierte, hielt er doch an seiner Beteiligung an der Ausstattung der Wartburg fest.[609] Als der Kölner 1866 die Wandmalereien in der Kapelle schuf, beharrte er auf eine Raumgestaltung im Stil der Romanik und monierte deshalb Arnswald gegenüber die vorhandene Ausmalung nach Ritgens Vorgaben, die jedoch bestehen blieb. 1867 gestaltete Welter die Glasfenster in der Kapelle und entwarf auch einen Ersatz für das Ostfenster, in dem sich die Scheiben aus Großkromsdorf befanden, die allerdings nicht ersetzt wurden.[610] 1878 wurde Welter noch einmal verpflichtet, die Ausstattung der oberen Vogteistube mit dem sog. Nürnberger Erker und der dazugehörigen Kapellenausstattung zu ergänzen. 1881 legte er schließlich die Entwürfe für die Bemalung des sog. Evangelistenschranks vor.[611]

Ungefähr zeitgleich mit Michael Welter übernahm der aus Darmstadt kommende Rudolf Hofmann[612] die Ausmalung der Sängerlaube im Sängersaal des Palas nach den Entwürfen von Hugo von Ritgen. Hofmann hatte in Düsseldorf, München und Rom studiert und war schließlich Inspektor der großherzoglichen Gemäldesammlungen. Nach der Vollendung der Sängerlaube schuf er im Jahr 1858 die Malereien am sog. Minnesängerschrank.

Bei den Dekorationsmalern Gebhardt und Rosenthal handelte es in den Augen Ritgens um „recht ordentliche Maler-Gehülfen".[613] Wilhelm Rosenthal[614] hat zahlreiche Dekorationsmalereien im Palas geschaffen, so etwa die Teppichimitationen im Landgrafenzimmer,[615] die Ausmalung der Elisabethkemenate nach den Entwürfen von Welter, Decke und Wandvertäfelung im Elisabethenzimmer in der Neuen Kemenate,[616] Ausmalungen im Margarethen- und Elisabethengang,[617] in den drei Reformationszimmern [618] und schließlich die Bemalung des Evangelistenschranks, der im Sängersaal stand.[619]

---

608 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 444.
609 Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
610 Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
611 Zum Evangelistenschrank siehe die Bemerkungen zur Möblierung des Speisesaals in Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
612 Rudolf Hofmann (1822-1882), Bötticher, Bd.1, 2, S. 586; Thieme-Becker, Bd. XVII, S. 281.
613 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 395.
614 Friedrich Franz Wilhelm Rosenthal (1831-1900), siehe WSTA, Akte Rosenthal.
615 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 369.
616 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433.
617 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 495.
618 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 506.
619 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 379.

Der in Karlsruhe und München ausgebildete Bildhauer Konrad Knoll[620] wurde von Moritz von Schwind auf die Wartburg empfohlen[621] und arbeitete dort in den Jahren 1852 und 1853. Er gestaltete zunächst den Drachen an der Treppe der Sängerlaube, vollendete den Löwen auf dem südlichen Giebel und schuf den Drachen auf dem nördlichen Giebel des Palas. Im Festsaal sind einige Binderfiguren vollständig sein Werk, für andere schnitzte er Modelle in halber Größe in Holz, die unter seiner Aufsicht von einem Bildhauer namens Seltmann in voller Größe geschnitzt wurden.[622]

Nach Knolls Weggang war Robert Härtel, der bei Friedrich Preller an der Weimarer Zeichenschule und bei Ernst Julius Hähnel in Dresden studiert sowie eine Lehre als Goldschmied absolviert hatte,[623] von 1853 bis 1856 auf der Wartburg tätig.[624] Er modellierte die plastischen Elemente am Kamin im Landgrafenzimmer,[625] ergänzte die Binderfiguren und die Kapitelle an den Kaminen im großen Festsaal[626] und fertigte Modelle für die Kapitellplastik in der Neuen Kemenate.[627] In Weimar schuf er 1863 ein dreiteiliges Gipsrelief „die Hermannschlacht", das Großherzogin Sophie für das großherzogliche Museum erwarb.[628] Ab 1878 war er Leiter der Klasse für plastische Bildhauerei in der Kunstgewerbeschule in Breslau.[629]

Nachdem Härtel die Wartburg verlassen hatte, trat Friedrich Hrdina, ein Bildschnitzer und -hauer, an seine Stelle.[630] Er führte seit 1857 die figurenreichen geschnitzten Seitenlehnen der Bänke im Festsaal aus[631] und arbeitete an der plastischen Ausstattung der Neuen Kemenate mit. Für die Kapitelle fertigte er Modelle an, nach denen in Stein gehauen wurde, einige schuf auch eigenhändig.[632] Das gesamte Mobiliar der Neuen Kemenate wurde von Hrdina ausgeführt, zu dessen Aufgaben auch kleinere Arbeiten gehörten, wie ein neoromanisches Schreibzeug, das der Großherzog seiner Gemahlin verehrte.[633]

---

620 Konrad Knoll (1829-1899), Thieme-Becker, Bd. XXI, S. 22f.
621 Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 4.4.1852, WSTA, Hs 33-54; siehe auch Moritz von Schwind an Franz von Schober, 29.5.1852, ebenda.
622 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 387, S. 394; der sonst nicht weiter bekannte Seltmann war 1852 aus Weimar auf die Wartburg gekommen und arbeitete für 20 Monate an den Schnitzereien im großen Festsaal; vgl. ebenda, S. 387, S. 395.
623 Robert Härtel (1831-1894), Thieme-Becker, Bd. XV, S. 440f.
624 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 426.
625 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 369.
626 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 387; hier wird auch ein Bildhauer namens Krauß genannt, der dann als Bauaufseher tätig wurde.
627 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 426.
628 Krügel 2010, S. 358, S. 362f.
629 Vgl. Hölscher 2003, S. 488.
630 Friedrich Hrdina (1829-1911), siehe WSTA, Akte Hrdina.
631 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 407.
632 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 429.
633 Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 444; von seiner Hand ist auch ein romanisierendes Kästchen mit Flachschnitzerei erhalten, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KH0018.

II.2 Die Studien Hugo von Ritgens für die Wiederherstellung der Wartburg

II.2.1 Das „Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen“[634] – Hugo von Ritgens Programm der Wiederherstellung der Wartburg

Zwei umfangreiche Niederschriften entstanden in den ersten Jahren von Ritgens Beschäftigung mit der Wartburg. Im Verlauf des Jahres 1847 vollendete er die ausführliche Studie „Gedanken über die Restauration der Wartburg“, in der er auf der Grundlage der zusammengetragenen Informationen aus den Chroniken und mittelhochdeutschen Dichtungen, seinen eigenen Bauuntersuchungen und Vergleichen mit anderen Bauten eine allgemeine Baugeschichte der Burg und des Palas und seiner Einrichtung rekonstruierte.[635] Sehr wahrscheinlich im Mai 1847 lagen die Entwürfe für die Restauration des südlichen Burgbereichs vor.[636] In der Arbeit „Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg“ widmete er sich einer eingehenden Analyse der Burganlage und ihrer Bauten und sprach hier vor allem seine Empfehlungen für die Restaurierung oder zum Neubau aus.[637] Obwohl Hugo von Ritgen offenbar noch im Sommer 1848 an dieser Studie arbeitete,[638] seine grundlegenden Entwürfe für die Wiederherstellung aber schon ein Jahr zuvor vollendet hat, stimmen die in den Zeichnungen angegebenen Gebäude, ihre Position im Burggelände, die Gestaltung und stilistischen Merkmale exakt mit den Ergebnissen und Aussagen von „Hof und Garten“ überein. Die Vermutung liegt nahe, dass Ritgen schon 1846 mit diesen Forschungen begonnen hat, da die gewonnenen Erkenntnisse schließlich die Grundlage für die Wiederherstellungsentwürfe bildeten.

Bereits im Dezember 1846 hat Hugo von Ritgen das Vorwort seiner „Gedanken über die Restauration der Wartburg“ beendet, in dem er erstmals die Grundsätze formulierte, von denen die Wiederherstellung in Zukunft geleitet werden sollte.[639] Sie entsprachen auch in den folgenden Jahrzehnten, ungeachtet kritischer Stimmen, seinen festen Überzeugungen und bestimmten nahezu unverändert den Tenor aller seiner Veröffentlichungen. Sein klarstes Bekenntnis dazu, dass die Restauration eines Bauwerks nach gründlicher Erforschung in der umfassenden Erneuerung und Ergänzung der äußeren und inneren Architektur bis hin zur

---

634 Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 1.
635 Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499.
636 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 11.5.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 4/1847.
637 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500.
638 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v, hier: 95v; Ritgen kündigt an, dass er die Absicht gehabt habe, seine Ausarbeitung über Hof und Garten auf Burgen zu senden, diese aber noch nicht vollendet sei.
639 Siehe das auf Dezember 1846 datierte Vorwort der Handschrift aus Ritgens Nachlass: Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen; das Vorwort im ansonsten wortgleichen Exemplar WSTA, Hs 3499 ist auf Januar 1847 datiert.

stilgerechten Ausstattung „im Geiste des alten Baumeisters“[640] bestehen musste, formulierte Ritgen 1875 als Antwort auf den Vorwurf, bei der Wiederherstellung der Wartburg handle es sich lediglich um eine Modernisierung.

1846 ließ Hugo von Ritgen das Vorwort der „Gedanken“ mit folgenden Worten beginnen:[641] „Die Wartburg – welche Fülle von Erinnerungen knüpft sich für jeden Deutschen an diesen Namen! Wo steht die Burg, die ihr gleich käme an geschichtlicher Bedeutung, an poetischer Weihe? Noch stehen die gewaltigen Mauern, noch ragen ernst und ehrwürdig das hohe Haus und das Ritterhaus weit empor über Thüringens Gaue und mahnen, als treue Zeugen, uns an deutsche Heldengröße, deutsche Kraft und deutsche Poesie. – Aber die Zeit hat mächtig an ihnen gerüttelt und wie das majestätische Bergfrit schon längst zusammengestürzt, so drohte auch ein trauriges Ende in nicht gar ferner Zukunft der ganzen Burg. – Doch nein, ein günstiges Geschick will es anders! Noch lebt der edle Sinn der alten Landgrafen fort in hoher Fürsten Stamme; die lang verwaiste Burg fand den würdigsten Gebieter in S. K. H. dem Erbgroßherzoge von Sachsen-Weimar und Eisenach. Das Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen ist sein hoher Wille. Mit Bewunderung schaut Deutschland auf solch wahrhaft königliches Beginnen, aber wie mit frohem Hoffen, so auch mit ernstem und sorglichem Blick. Deutschland hat ein geistiges Eigenthum an der Wartburg, errungen durch Jahrhunderte in schweren Kämpfen um die deutsche Poesie und um den gereinigten Glauben. Trauernd würde Deutschland zusehen, würde die alte glorreiche Burg, gleich so mancher andern ehemaligen Feste in das romantische Lustschloß, die reitzende Villa selbst des edelsten Fürsten umgewandelt, denn damit wäre sie ausgestrichen aus der Zahl der ehrwürdigen Monumente deutscher Heldenzeit.“

Indem Ritgen gleich mit seinen ersten Worten die Bedeutung der Burg und ihrer Geschichte hervorhob und sie als Eigentum von ganz Deutschland auswies, das die begonnene Wiederherstellung mit größtem Interesse verfolgte, hatte er den nationalen Rang des Unternehmens festgeschrieben und verdeutlicht, dass dieser Restauration die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit sicher sein würde.

Doch zunächst musste sein unmittelbarer Adressat Carl Alexander, in dessen Geschlecht noch der Sinn der edlen Landgrafen fortlebte und dessen Wille es ja sei, das „Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen“, davon überzeugt werden, dass just in diesem Moment die Gefahr bestand, einen falschen Weg einzuschlagen. Die Idee der „Mode gewordenen sogenannten Restaurationen von Ritterburgen, bei denen selbst die großartigeren wie Stolzenfels und Rheinstein in angenehmer Täuschung einen Augenblick von

[640] Ritgen 1868, S. 155.
[641] Wenn nicht anders angegeben auch für alles Folgende: Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 1-9.

der Vorzeit träumen“ ließen, könnte auf der Wartburg Einzug halten. Sie stand in Ritgens Augen hinter den Entwürfen von Ferdinand von Quast, gegen dessen Einfluss Ritgen nicht zuletzt mit seiner Niederschrift antrat. „Die Restauration der Wartburg soll mehr sein“, beteuerte er deshalb, „sie soll uns nicht bloß in das Ritterleben früherer Jahrhunderte versetzen. Nein, sie thue mehr, sie vergegenwärtige uns ihre eigene Geschichte, die Geschichte eines der edelsten Fürstenhäuser und damit zugleich zwei große Momente in der Geschichte der geistigen Bildung Deutschlands. Diese sind: der deutsche Minnesang, der mit der Verehrung der Frauen die Roheit der Sitten milderte, die Reinigung der Seele erstrebte und durch die Freude des Frauenverkehrs die ächt deutsche Poesie des häuslichen Glückes herbeiführte, und dann später der große Glaubenskampf, der von der Wartburg ausging.“

Die zwei Epochen der Wartburggeschichte, die die Restauration der Wartburg prägen sollten, waren damit ebenfalls festgelegt und in „diesem Sinne aufgefasst“, sei „die glückliche Lösung der Restauration ein wahres Kunstwerk zu nennen, das dann aber auch in dem Geiste fortwirken wird, in welchem es vom Künstler empfunden wurde. Gleich dem vollendeten Werke dramatischer Poesie oder historischer Malerei muß es uns unmittelbar und unbewußt in den Geist der Zeiten und der handelnden Personen versetzen.“

Um die Geschichte adäquat aufzubereiten und erlebbar zu machen – die „beabsichtigte Totalwirkung“ zu erzielen – konnte es hier allerdings nicht nur um eine Wiederherstellung der äußeren Architektur gehen; hier mussten „Malerei und Skulptur“ ihre „Beihülfe“ leisten: „Die Architektur gibt nur den Ort, die Zeit und die Scenerie. Sie muß vor allem wahr sein.“ Historische Malerei solle ersetzen, „was an Handlung fehlt“, denn die zukünftigen Bewohner der historischen Räume könnten nicht vollständig in die Lebensweise und Bedürfnisse der Vorzeit zurückkehren und auch kein „fortwährendes Drama im Charakter früherer Zeiten“ aufführen. Vielmehr sollte „die poetische und bedeutsame Dekoration der geschichtlich merkwürdigeren Räume durch wirklich alte Meubles und Geräthe“ angestrebt und die bedeutende Waffensammlung präsentiert werden, denn „die Anlegung eines vaterländischen Museums im Landgrafenhause“ sei die glücklichste Idee des Erbgroßherzogs. „Wirkliches Leben und höhere Bedeutung“ erreiche die Restauration schließlich durch dessen Absicht die Burg zeitweise zu bewohnen, denn so werde „der Zauber der Vergangenheit mit der Reitze der Gegenwart vereint“.

Auf Grund dieser Prämissen formulierte Ritgen nun die Anforderungen an die Architektur. Um „ein möglichst treues Bild der frühern Zeiten“ zu geben, müsse sie „gerade so wieder gestellt werden, wie sie in der Zeit der beiden Glanzperioden der Wartburg war; denn es würde unmöglich sein, alle die Veränderungen in der Architectur, welche die Wartburg im Laufe der Jahrhunderte erfuhr, wiedergeben zu wollen, schon deshalb, weil eine die andere oft ganz

oder theilweise aufhob.“ Zwei Möglichkeiten gäbe es also: Zum einen könne man die ganze Burg im Stile des 11. und 12. Jahrhunderts restaurieren, zum anderen aber auch „einen Theil in diesem Style, den andren aber im spätgothischen Style des 15. Jahrhunderts halten“, was angesichts der erhaltenen Bauten natürlich vorzuziehen sei. Schließlich sollte die Vorburg mit dem Torhaus, dem Ritterhaus und der Vogtei „hauptsächlich den so theuren Erinnerungen an M. Luther geweiht bleiben“, weil „es darin weniger zu restauriren als zu bewahren und zu erhalten gibt.“

Wenn also der Palas und mit ihm die neu zu erbauenden Kemenaten und der Hauptturm die Zeit der ersten Landgrafen und des Minnesangs repräsentieren sollten, müsse die äußere und innere Architektur „von der späteren Veränderung befreit und von allem, dem edeln Rundbogenstyle Fremdartigen gereinigt, wieder in dem frühern Glanze erscheinen. Die ursprüngliche Bestimmung und Einrichtung der einzelnen Räume müssen möglichst genau erforscht und getreu wieder hergestellt werden; und nur, wo geschichtliche Angaben ganz fehlen, da darf die Phantasie mit Umsicht und streng im Character der Denk- und Lebensweise jener Zeiten ergänzen und ausschmücken.“ Da aber innerhalb zweier Jahrhunderte immer noch „ein weiter Spielraum für die Wahl der wiederzugebenden Einzelheiten bleibt, so wird als Grundsatz gelten müssen, daß stets das Characteristische und Poetische zu erwählen ist.“

Die erste Aufgabe des Architekten sei es deshalb, „auf dem Grund der strengsten Kritik der vorhandenen Baureste und der historischen Quellen, ein treues Bild der Burg zu entwerfen, wie sie wirklich gewesen ist, nicht wie die Phantasie sie sich spielend ausmalen möchte“. Da aber die Baureste keineswegs für eine historisch gesicherte Rekonstruktion der Burganlage ausreichten, wären in einem weiteren Schritt die Thüringer Chroniken, hier besonders die von Johannes Rothe auf ihre Hinweise zu befragen, und sollten auch diese Erkenntnisse noch nicht genügen, dürften, „wie wohl nur mit größter Vorsicht die gleichzeitigen ähnlichen Bauwerke und die Schilderungen der altdeutschen Sänger zu Rathe gezogen werden.“

An dieser Stelle hatte Ritgen die grundlegenden historischen Inhalte und deren architektonischen Rahmen abgesteckt, in die er die Intentionen und Wünsche des Bauherrn integrierte. Er hatte mit der Vorführung der „Geschichte eines der edelsten Fürstenhäuser“ den so bedeutenden dynastischen Aspekt erfasst und ihm die zwei großen Momente der deutschen Geschichte zugeordnet. Sowohl „der deutsche Minnesang“, als auch „der große Glaubenskampf“ waren obendrein in der erhaltenen Architektur der Burg zu verorten und konnten dort präsentiert werden. Der Gedanke, ein vaterländisches Museum einzurichten, hatte in diesem Konzept ebenso Platz wie der Wunsch der großherzoglichen Familie nach einer eigenen Präsenz auf der Burg ihrer Ahnen.

Die Entscheidung für den architektonischen Stil war damit ebenfalls gefällt, denn vor allem der Palas der Wartburg musste stilrein, ohne die Veränderungen, die er im Lauf der Jahrhunderte erfahren hatte, wiederhergestellt werden. Durch diese konsequente Purifizierung konnte er zum Leitbild für die noch zu errichtenden Gebäude werden, während im Palas selbst ein Idealzustand hergestellt werden sollte, der der Idee, von der er künftig künden sollte, den adäquaten Ort bot. Malerei, Skulptur und stilgerechte Ausstattung sollten den Geist der Vergangenheit hier erlebbar werden lassen.

Die wissenschaftliche Arbeit – Auswertung der Baubefunde, Quellenstudium und Denkmälerkenntnis – war die Voraussetzung dafür, „ein treues Bild der Burg zu entwerfen, wie sie wirklich gewesen" sei und sollte ebenso in die Lage versetzen, die Architektur „mit Umsicht und streng im Character der Denk- und Lebensweise jener Zeiten" zu ergänzen und auszuschmücken.

Während Hugo von Ritgen am Ende des Jahres 1846 noch auf die preußischen Rheinburgen als romantische Lustschlösser und reizende Villen angespielt und damit vor allem auf die Entwürfe Quasts gezielt hatte, waren solche Bemerkungen in allen späteren Publikationen, in die er als leitender Architekt die oben formulierten Maximen wieder aufnahm, nicht mehr von Bedeutung. In der ersten Ausgabe seines Wartburgführers erläuterte er die Grundgedanken der Wartburgwiederherstellung erneut und setzte sich an dieser Stelle nun mit den kritischen Stimmen auseinander, „welche da meinten, es sei schöner und poetischer, die Wartburg in Trümmern verfallen zu sehen, als in moderner Restauration ein unwahres Bild der Vergangenheit zu schaffen."[642] Ritgen beharrte indes darauf, dass nicht jede Restauration ein „unwahres Bild" ergeben müsse, und dass vor allem die Wiederherstellung der Wartburg mehr sei als nur eine „Modespielerei" seiner Tage. Als „großes, ernstes Werk" werde sie schließlich auf der Grundlage der „sorgfältigsten Forschungen" und Studien restauriert.[643]

Tatsächlich hatte sich schon 1847 Johannes Andreas Romberg im Reisebericht der von ihm herausgegebenen Zeitschrift zu Wort gemeldet und geschrieben: „Bekanntlich soll die Wartburg restauriert werden; zu restaurieren ist aber hier wenig, und das, was herzustellen war, ist so gut wie vollendet." Er bezog sich dabei auf die schon sehr weit vorangeschrittene Ergänzung der äußeren Architektur des Landgrafenhauses und erkannte für die gesamte Burganlage, deren zentraler Teil ja nicht erhalten war, folgende Problematik: „Will man nach den noch vorhandenen Nachrichten die Bauwerke, welche in früherer Zeit bestanden haben sollen, wieder aufführen, so kann man nur sagen, die Wartburg soll wieder erbaut werden, denn man kann eben nur das restaurieren, was schon vorhanden ist; will man aber alles hinzufügen, was

[642] Ritgen 1860, S. VI.
[643] Ebenda.

dagewesen sein soll, so ist das ein Neubau. Wir halten es für eine der schwierigsten Aufgaben, welche dem tüchtigsten Architecten gestellt werden kann, die Wartburg wieder zu erbauen, wie sie früher beschaffen gewesen sein soll, denn wenn auch Nachrichten über die Hauptbestandteile der Wartburg vorhanden sind, so giebt es doch keine Abbildung davon, und der Architect ist lediglich auf eine neue Kunstschöpfung angewiesen; er muß der sich noch vorfindenden Ueberreste auffassen und in diesem Geiste seine neuen Schöpfungen ausführen; er hat hier nicht mehr Anhaltspunkte als ihm seine Phantasie darbietet, und so wird das neue Werk das Produkt der Erfindung, nicht das der Nachbildung. Wir wünschen im Interesse der Kunst, die Wartburg wieder hergestellt zu sehen; ob der historische Werth, welchen die jetzt vorhandenen Bauwerke haben, später gewinnen oder verlieren wird, muß die Zukunft lehren."[644]

Auch der Weimarer Baurat Heinrich Hess befürchtete 1848 das „störende Gefühl über das gleichzeitige Vorhandensein einer neuen Wartburg in der alten" und bezweifelte, „ob der hohe Werth dieses alten Baues und die Theilnahme des gebildeten Publikums durch Zufügung ganz neuer Bauten an die noch stehenden alten Gebäude, so sehr dadurch auch das äußere Ansehen der Wartburg als Ganzes sowohl in unmittelbarer Nähe als in der Ferne gewinnen dürfte, wirklich gefördert und ob nicht die Zusätze unserer, im Styl der alten Gebäude behandelter Formen, einen nur wenig befriedigenden minder geistigen Eindruck auf den Beschauer machen würden."[645]

Diese Zweifel hegte Hugo von Ritgen nicht und war mit seiner klar formulierten Herangehensweise auch keineswegs allein, denn bei der Restaurierung den Geist des Künstlers und seines Werkes – die immanente Idee – zu erfassen, diese Anforderung wurde an einen ausführenden Restaurator gestellt. So verglich Carl Alexander Heideloff die Restaurierung einer Ruine noch 1859 mit der eines kostbaren Gemäldes, „das nur durch den freien Geist eines gewanten Künstlers gereinigt und ergänzt werden kann, der die Idee des alten Meisters aufgefasst hat."[646] Und auch bei August Reichensperger, der 1845 „Einige Andeutungen in Bezug auf die Restauration geschichtlicher Baudenkmäler" gemacht hatte, las man, das Alte sei „nach dem Geiste des Originales wieder herzustellen".[647] Reichenspergers „erste und hauptsächliche Regel bei jeder Restauration" lautete: „so wenig wie möglich und unwahrnehmbar wie möglich zu restaurieren, dem Alten nur seinen Fortbestand sichern und das Fehlende und

[644] Romberg 1847; vgl. auch Fiedler 1989, S. 133f.
[645] Siehe das Schreiben von Heinrich Hess, 29.4.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 68r-73v; zum Großherzoglich Sachsen-Weimarischen Baurat Heinrich Hess (1794–1865) siehe Vogel 2009, S. 56, Anm. 6.
[646] Zitiert nach Boeck 1958, S. 344.
[647] August Reichensperger: Einige Andeutungen in Bezug auf die Restauration geschichtlicher Baudenkmäler, zitiert nach Huse 1996, S. 96-99, hier: S. 97.

Abhandengekommene genau nach dem Geiste des Originales wieder herzustellen."[648] Hugo von Ritgen zeigte durchaus geistige Verwandtschaft mit einer solchen Forderung als er 1846 den Anspruch des Bauherrn Carl Alexander formulierte: „Das Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen ist sein hoher Wille."[649] Reichensperger hatte seine Maxime allerdings mit der Warnung verbunden, man solle tatsächlich nur das Verlorene wiederherstellen und auch nur das entfernen, was zweck- und stylwidrig sei und keinen Kunstwert besitze. Dies zu beurteilen bedürfe es „einer allgemeinen Geschmacksbildung, sondern überdies noch vielfacher technischer Erfahrung und eines sehr sicheren Tactes". „Aber abgesehen von dem vorstehend Gesagten, sollte man auch nichts wegschaffen, so lange man nicht die innigste Überzeugung hegen darf, daß man etwas Passenderes, Schöneres an die Stelle zu setzen hat."[650]

Auch für den namhaftesten Vertreter der großen französischen Restaurierungsvorhaben, den Architekten und Kunsthistoriker Viollet-le-Duc galt 1843: „Jede Zufügung, aus welcher Epoche auch immer, muß *im Prinzip* bewahrt, konsolidiert und in dem Stil restauriert werden, der ihr eigentümlich ist. Dies muß mit religiöser Zurückhaltung und Unterscheidungskraft (discretion) geschehen, unter völligem Verzicht auf jede persönliche Meinung. Der Künstler muß sich völlig auslöschen. Um seinen Gegenstand zu studieren, muß er seinen Geschmack und seine Instinkte vergessen, um so die Denkweise wiederzufinden, […] die die Ausführung des Werkes, das er restaurieren will, bestimmt hat."[651] Viollet-le-Duc legte als Experte der mittelalterlichen Baukunst für die von ihm zu restaurierenden Bauten jeweils detaillierte, zum Teil bis heute gültige Studien vor. Nach einer umfassenden Erforschung des Vorhandenen und dem Studium der Quellen hielt er dann „eine objektiv fundierte, ‚richtige' Restaurierung für möglich und für legitim."[652] Unter dem Stichwort „Restauration" im „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle" gab Viollet-le-Duc dann sowohl die Methode als auch die praktische Realität wieder, von der seine Werke eindrucksvoll zeugten: „Ein Gebäude restaurieren heißt nicht, es zu unterhalten [entretenir], es zu reparieren oder zu erneuern [réparer, refaire], es bedeutet vielmehr, es in einen Zustand der Vollständigkeit zurückzuversetzen, der möglicherweise nie zuvor existiert hat [rétablir dans un état complet, qui peut n'avoir jemais existé.]"[653]

---

[648] Ebenda.
[649] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 1.
[650] August Reichensperger: Einige Andeutungen in Bezug auf die Restauration geschichtlicher Baudenkmäler, zitiert nach Huse 1996, S. 97.
[651] Zitiert nach Huse 1996, S. 86.
[652] Ebenda.
[653] Ebenda, S. 88; vgl. auch Nerdinger 2010, S. 262-265, Kat.-Nr. 3.5 (Markus Eisen).

Auf der Wartburg geschah genau das, denn sowohl der Palas als auch die angrenzenden Neubauten wurden auf der Grundlage der Forschungen eines umfassend gebildeten Architekten in ideale Repräsentanten der romanischen Architektur, Innenausstattung und des Burgenbaus verwandelt, in denen die bedeutende Geschichte der Burg künstlerisch aufbereitet wurde.

Als Wilhelm Lübke 1855 die Wartburg am letzten Tag einer Reise durch Süddeutschland besuchte, fiel die Einschätzung dessen, was er dort vorfand, allerdings vernichtend aus. Lübke, der „diese kostbare Reliquie des Mittelalters" bislang nur aus Puttrichs Werk kannte,[654] war gespannt auf die Wirklichkeit: „Bittrer bin aber selten enttäuscht worden […] die Restauration, so gut sie gemeint sein mag, ist ein beklagenswertes Unglück für den Bau. Ohne auf die Details einzugehen, in denen noch ein besonderer Grund zum Unmuth enthalten ist", habe er dem Leser „im Ganzen mitzutheilen, daß diese Restauration den ganzen alterthümlichen Charakter des Gebäudes vollständig zu verwischen droht. In den bereits fertigen Theilen" könne man „das Alte durchaus nicht mehr vom Neuen unterscheiden; mit einem Worte, bei dieser Art der Restauration laufen wir Gefahr, alle Spuren mittelalterlicher Architektur ausgelöscht zu sehen und sind fast versucht, die frühere Mißgunst gegen die Werke jener Epoche wieder herbeizuwünschen, denn die Liebe des jetzigen Geschlechts scheint ihnen verderblicher werden zu wollen, als der Haß oder die Gleichgültigkeit des vorigen."[655] Als Lübke sich einige Jahre später mit Nachdruck gegen das „Restaurationsfieber" wandte, das ganz Deutschland ergriffen habe, machte er zwei Parteien aus, „die in ihrer Vereinigung den Denkmalen der Vergangenheit gefährlich werden. Das eine ist der berechnende Fanatismus einer retrograden Partei, die auf allen Gebieten die Probe zu machen sucht, wie weit sich die Gegenwart in ihrem kirchlichen Leben bis in die Vergangenheit zurückschrauben läßt." Die andere bestand „aus jenen Architekten, welche in begreiflichen Streben nach künstlerischen Aufgaben – niedrigere Beweggründe wollen wir gar nicht als möglich annehmen – mit Eifer auf alle Restaurationsthätigkeit eingeht".[656]

Mit Alfred Woltmann wandte sich ein weiterer Kunsthistoriker gegen die gängige Praxis und ließ zunächst die Beispiele französischer Restaurierungen mitsamt den ausführenden Architekten nicht unkritisiert. Im Vortrag, den Woltmann auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress 1873 in Wien hielt,[657] lobte er zwar die französische Vorbildlichkeit des gesetzlichen und behördlichen Schutzes und der finanziellen Unterstützung der Baudenkmäler der Vergangenheit „als Eigenthum der Nation" und schätzte auch die wissenschaftlichen Erträge der Publikationen der „Archives de la Commission historiques", doch

[654] Vgl. Puttrich 1847.
[655] Lübke 1855, S. 458.
[656] Wilhelm Lübke: Das Restaurationsfieber (1861), zitiert nach Huse 1996, S. 100-105, hier: S. 105.
[657] Siehe auch für alles Folgende in diesem Absatz: Woltmann 1873.

konnte er es im gleichen Atemzug nicht verhehlen, „dass die Art und Weise, wie da in der Regel bei der Wiederherstellung alter Baudenkmäler vorgegangen wird, sehr gefährlich“ sei, denn eine Restauration käme „meist einem Neubau gleich“, weil die leitenden Architekten Prozente an der Bausumme erhielten und es deshalb in deren Interesse läge, die Kosten möglichst hoch zu gestalten. Da es in Deutschland um die Erhaltung der bedeutendsten Denkmäler der Vergangenheit, insbesondere der Profanbauten, schlecht bestellt sei und so etwa der Kaiserpalast in Gelnhausen, die Wartburg und das Heidelberger Schloss vernachlässigt würden, weil kleinen Staaten die Mittel fehlten, erhob Woltmann die Forderung nach einer Reichskommission zur Konservierung der Baudenkmäler. Weil aber offenbar der deutsche Architekten-Verein im Begriff war, in der gleichen Absicht eine Petition an den deutschen Reichstag zu stellen, befürchtete er, „dass die Architekten die Sache allein in die Hand nehmen“ und den Denkmälern so die gleiche Gefahr wie in Frankreich drohe. Immerhin schlössen sich die Architekten gegen die Bestrebungen der Kunstwissenschaft ab, weil es unter ihnen Forscher gäbe, die durchaus Tüchtiges geleistet hätten und daraufhin der Meinung seien, „auch die rein wissenschaftliche Seite der Sache zu beherrschen“. Weil er schlicht einen Sieg „der Praktiker über die Theoretiker“ befürchtete, stellte Woltmann den Antrag, dass nun eine kunsthistorische Kommission beim deutschen Reichstag mit ihrer eigenen Petition vorstellig werden sollte.

Eine kurze Zusammenfassung dieses Beitrags erschien im gleichen Jahr auch in der Wochenzeitung „Im Neuen Reich“.[658] Woltmanns, auf offensichtlicher Unkenntnis der Verhältnisse auf der Wartburg basierende Aussage war zwar korrigiert, nahm sich aber keineswegs positiver aus. Hier lautete der Text: Auch „in Deutschland müsse die Angelegenheit der Erhaltung der Baudenkmale von Reichswegen in die Hand genommen werden, um zu verhüten, daß in kleinen Staaten aus Mangel an Mitteln wichtige Bauwerke dem Verfalle überlassen (z. B. der Palast in Gelnhausen) oder daß sie, wie die Wartburg, einfach modernisirt werden. Die Absicht des deutschen Architektentages, mit dieser Angelegenheit an den Reichstag heranzutreten, gebe dem Congreß um so mehr Veranlassung, seine Stimme ebenfalls zu erheben, denn das Beispiel Frankreichs zeige die Gefahr des Zuvielbauens, sobald die Architekten allein zu entscheiden haben.“[659]

Hugo von Ritgen hat dieses Urteil offensichtlich tief getroffen, denn er sah damit nicht nur die gesamte wohldefinierte Basis der Wiederherstellung der Wartburg, sondern auch sein Selbstverständnis als Architekt und Gelehrter in Frage gestellt. 1875 reagierte er mit einem Aufsatz namens „Erhalten und Restauriren“,[660] aus dem deutlich wird, dass ihm die

[658] Zusammenfassung von Alfred Woltmanns Vortrag, in: Im neuen Reich 39 (1873), S. 504; zitiert z. T. auch in Ritgen 1875, S. 73.
[659] Ebenda.
[660] Ritgen 1875.

Diskussionen der beginnenden Denkmalpflege, ob man bedeutende Bau- und Kunstwerke nur konservieren solle oder doch restaurieren könne, ebenso bewusst waren, wie die Tatsache einer zunehmenden Kluft, die sich zwischen Wissenschaft und Praxis deshalb in dieser Zeit auftat. In erster Linie unternahm er hier den breit angelegten Versuch einer Rechtfertigung. Er wollte die Richtigkeit des von ihm verfolgten Weges für die Wiederherstellung der Wartburg beweisen und trug deshalb noch einmal sämtliche Leitgedanken vor.

Zu Beginn seines Artikels griff er allerdings zunächst, um die Begriffe „Erhalten und Wiederherstellen" als „wichtige Fragen für die Kunst und Kunstwissenschaft" zu illustrieren, auf den Vergleich mit einem stark zerstörten Gemälde zurück, zu dessen Rettung der Kunstwissenschaftler raten würde: „Reinigen, Entfernen der Uebermalungen und Conservieren, aber nicht Restauriren."[661] Der Kunstliebhaber hingegen wünsche, über das Reinigen und Konservieren hinaus, auch das „,Restauriren im Geiste des alten Meisters", denn er wolle seine Freude an dem restaurierten Gemälde haben „und nicht ein ruinirtes Bild als Ruine nur der Merkwürdigkeit halber aufbewahren."[662] Ritgen kannte die Anforderung an das „Conservieren", verlagerte das Problem des Restaurierens allerdings zunächst auf die Seite des kunstliebenden Besitzers und Auftraggebers, der als Laie vor der Wahl stand, was er mit seinem ruinierten Besitz, der ebenso ein bedeutendes historisches Monument sein konnte, anfangen sollte. Wäre er „von Reichswegen" überhaupt dazu zu bewegen gewesen, sich die Art und Weise der Restaurierung vorschreiben zu lassen? „Modernisieren ist freilich schlimm", fand auch Ritgen, „wie aber soll eine Reichs-Commission das verhindern? Und was soll für die Erhaltung einer Ruine geschehen, wenn der Besitzer nicht dazu geneigt ist?" Die Antwort der Kunstwissenschaftler laute: „Verständig ausbessern, nicht zu viel bauen sollen die Architekten und uns um Rat fragen." Ein verständiges Ausbessern im Sinne der reinen Sicherung eines Bauwerks vor dem weiteren Verfall sei – wie jeder Architekt wisse – allerdings nur eine unzureichende Maßnahme und von kurzer Dauer. Die notwendige Überdachung aber wirke entstellend, wenn sie nicht in der „dem Bauwerk eigenen Weise geschieht, dieses Letztere jedoch verlangt dann gewöhnlich bedeutendere Herstellungen, neue Mauern u. s. w. und führt zur Wiederherstellung (Restauration) des Bauwerks wenigstens in seiner äußeren Gestalt."[663] So weit wäre der Archäologe wohl zufrieden, meinte Ritgen, nicht aber der Kunstfreund und Besitzer, denn „das Aueßere soll ja nur Ausdruck der inneren Wohnlichkeit sein."[664] Nach der aber verlange der Besitzer und werde dazu geführt, „auch das Innere des Werkes, womöglich in ursprünglicher Weise, so weit diese bekannt ist, wiederherzustellen." Damit sei man zwar

[661] Ebenda, S. 73.
[662] Ebenda.
[663] Ritgen 1875, S. 74.
[664] Ebenda.

bereits weit über das hinausgegangen, was eine „Erhaltungs-Kommission fordern und wünschen könne“, aber Ritgen musste an dieser Stelle selbstverständlich noch weitergehen: Nur das Bewohnen eines Gebäudes schütze schließlich vor dem Verfall und bei der nachfolgenden Einrichtung „wird das Ameublement und die ganze wohnliche innere Ausstattung treu im Stile und im Charakter der Zeit gehalten werden müssen, soll nicht der Mangel an Harmonie jeden Augenblick störend und erkältend wirken Ja, dem Bewohner wird es bald klar werden, daß er sich mit seiner ganzen Lebensweise wenigstens annähernd in die Sitten und die Zeit versetzen muß, in welcher seiner restaurirte Wohnung ursprünglich erbaut worden ist. Kann er das nicht, und hierin liegt eben die große Schwierigkeit, so werden Sitte des Hauses und Haus nicht mehr harmonieren und das Modernisieren wird seinen Anfang nehmen.“[665]

Auf der Wartburg sei dies nicht geschehen, und wer annähme, „daß die Wartburg einfach modernisiert worden sei“, stellte er schließlich fest, „der kennt sie nicht, kennt nicht ihre Baugeschichte, nicht den Ernst und die historische und archäologische Treue, mit welcher gerade sie wieder hergestellt worden ist.“[666] Wieder spielte Ritgen auf die Zweifler und Kritiker an, die nunmehr schon „vor dreißig Jahren“ den Verfall der Wartburg einer modernen und unwahren Restauration vorgezogen hätten und fragte nun: „Soll und kann sie [die Restauration, d. V.] nicht im rechten Sinne ein wahres, treues und lebendiges Bild dessen werden, was das Bauwerk ursprünglich war in seiner Form und in seinem Wesen?“[667]

Wie nun sah die Aufgabe des Baumeisters aus? Unmöglich habe er darstellen können, was zur Zeit der Gründung der Burg bestanden habe; ebenso wenig habe er den Versuch unternehmen können, das im Verlauf von Jahrhunderten Gewachsene als Werk einer Epoche zusammenfassen zu wollen, und doch solle „er mit voller Treue wiedergeben, was das Ganze als Ganzes war.“[668] Nach einer umfassenden Erforschung des zu restaurierenden Objekts könne er deshalb „im Einverständniß mit dem Bauherrn diejenige Epoche“ auswählen, „in welcher die Burg geschichtlich ihre bedeutsamste Rolle gespielt hat. Diese Epoche halte er fest und schaffe sich im Geist ein möglichst treues Bild und lebendiges Bild von dem, was die Burg in dieser Zeit gewesen ist und gewesen sein muß nach ihren Resten, nach dem Vergleiche mit Resten ähnlicher Burgen und nach dem Standpunkte unserer archäologischen Kenntnisse über Burgen, Burgenbau und burgliches Leben in jener Epoche.“ Selbstbewusst resümierte er an dieser Stelle: „Man sieht, wer Burgen restaurieren will, muß nicht blos Architekt und Künstler sein, er muß auch Geschichtsforscher und Archäologe sein und specielle Studien für die zu restaurierende Burg und insbesondere für die gewählte, bestimmte Epoche zu machen verstehen; denn das

[665] Ebenda.
[666] Ebenda.
[667] Ebenda.
[668] Ebenda, S. 75.

bloße Befragen und Zuratheziehen der Archäologen und Kunstwissenschaftler reicht dabei nicht aus."[669] Hugo von Ritgen machte damit deutlich, dass er diese fachübergreifende Leistung erbracht hatte und erläuterte die hierfür betriebene Forschungsarbeit, deren Ergebnisse er zuerst anhand der Restaurierung der äußeren Architektur des Palas präsentierte, denn hier „kann der Baumeister einstehen bis in kleinste Detail das wiedergegeben zu haben, was im 12. Jahrhundert bestanden hat."[670]

Doch welchen Wert hätte eine solche Wiederherstellung für die Besucher und den Besitzer gehabt? Für Ritgen bildeten die Bauwerke schließlich „ja nur die Bühne mit ihren Hintergründen, auf welcher sich das Leben abspielt und in welchem sich das menschliche Leben abspiegelt von der ärmlichsten Hütte bis zum Palaste; und einen solchen Palast auf der Wartburg, in dessen innerer Einrichtung sich das ganze ritterliche Leben des 12. Jahrhunderts abspiegelte, hätte man blos äußerlich erhalten, im Inneren aber, als durch spätere Jahrhunderte entstellt und verdorben, unberührt lassen und als unzugänglich abschließen sollen?" Das Landgrafenhaus habe folglich auch im Inneren wiederhergestellt werden müssen, indem zuerst die ursprüngliche Anlage sichtbar gemacht und deshalb „nur das entstellende Flickwerk späterer Zeiten" entfernt worden sei.[671] Anhand des Speisesaals im Palas zeigte er dann die Umsetzung der stilgemäßen Innenausstattung eines historischen Raumes. Letztlich war für Ritgen damit bewiesen, „daß eine Restauration unter Umständen weitergehen soll, als es die bloße nothdürftige Erhaltung eines Bauwerks erfordern würde", und er sah sich im Stande, dies auch „für die Wiederherstellung des ganzen Landgrafenhauses nachzuweisen und dabei zugleich der Gewissenhaftigkeit der restaurierenden Meister ein ehrenvolles Zeugnis auszustellen."[672]

Eine Einschränkung nahm Ritgen allerdings doch noch vor, als er es zweifelhaft fand, ob nicht „der hohe Burgherr und seine Künstler über den richtigen Gesichtspunkt" hinausgegangen seien, als sie einzelne Räume mit historischen Gemälden schmücken ließen.[673] Hier nahm er auf die erzählenden Malereien Moritz von Schwinds Bezug, die nach den Prinzipien der Ausstattung der Räume im Zusammenspiel von Malerei, Skulptur, Teppichen und Möbeln, die Ritgen zu Beginn der 1850er Jahre entwickelt hatte, der historischen Treue widersprachen.[674] Obgleich die von Schwinds „Meisterhand" geschaffenen Fresken eher „in eine ideale Welt" versetzten, als die Wirklichkeit darzustellen, halfen sie dennoch dabei, „die poetische Stimmung zu erhöhen, ohne den Werth der sonst überall in der Restauration beibehaltenen archäologischen Strenge und

[669] Ebenda.
[670] Ebenda, S. 83.
[671] Ebenda.
[672] Ebenda, S. 87.
[673] Ebenda, S. 87.
[674] Siehe hierzu ausführlich Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).

Wahrheit zu beeinträchtigen."[675] Die mit äußerst großem Aufwand errichteten Neubauten innerhalb der Burganlage erwähnte Ritgen nur sehr kurz: Ihre Erbauung, die verhindert habe, dass der Palas „ein isolirtes Schaustück" geblieben sei und zum vollständigen Eindruck beitrage, sei „treu und mit wissenschaftlicher Strenge" erfolgt, „soweit dieses nach dem gegenwärtigen Stande der archäologischen Kenntnisse möglich war."[676]

Am Ende dieses umfangreichen Artikels kam Ritgen noch einmal auf die Gedanken über das „Erhalten und Restauriren" zurück, teilte die entsprechenden Methoden nach Werkgruppen auf und argumentierte nun auch als Kunsthistoriker, der er spätestens seit 1874 mit seiner Berufung zum Professor der Kunstgeschichte an der Gießener Universität schließlich war. Wenn der Erhaltungszustand eines historischen Monuments es erlaube, solle man lediglich einfache Mittel zur Sicherung der Standfestigkeit und Dauer anwenden.[677] Ließen sich aber beschädigte und verschwundene Teile – hier blieb er bei seiner zuvor ausführlich dargelegten Methode – „mit Sicherheit so ergänzen und erneuern, daß das Ganze dadurch seine ursprüngliche Gestalt wieder erhält", solle man mit Umsicht und Gewissenhaftigkeit restaurieren. Wenn dies alles aber auf Grund zu großer Zerstörung nicht zu realisieren sei, müsse man die Reste so gut als möglich sichern und schützen und für genaue Aufnahmen und Abbildungen sorgen, um sie für die Wissenschaft nutzen zu können. Abnehmbare Teile sollten in Museen oder Kirchen bewahrt werden.

Die Werke der Skulptur seien meist einfacher zu erhalten, da man sie in geschützte Räume übertragen könne. Grundsätzlich gelte hier die Regel: „Je höher der Kunstwerth des Werkes, umso heiliger und unantastbarer" müsse es sein, so dass nur kleinste Teile ergänzt werden dürften. Die Regel der Unantastbarkeit galt ebenso für die Werke der Malerei, weshalb auch dem am Beginn seines Artikels angesprochenen Kunstliebhaber nicht anderes übrig bliebe, als sich eine Kopie fertigen und diese dann ergänzen zu lassen, um in den gewünschten „Genuß der vollendeten Schönheit" zu kommen. Ansonsten dürften lediglich Reinigungen und Retuschen kleinster Beschädigungen von erfahrenen Händen vorgenommen werden; der Vorschlag der Einrichtung von Restaurationsschulen sei daher „sehr zeitgemäß und ausführbar." Die Zerstörung von Kunstwerken durch Unkenntnis und Rohheit sei letztlich nur durch eines zu verhindern: „Verbreitung von Bildung, von Kenntnissen und von Kunstliebe durch Schulen, Vereine und Kunstsammlungen, zumeist aber durch Wachsamkeit und belehrende Wirksamkeit wahrer Kunstfreunde. Das war ja auch schließlich die Ansicht des ersten kunsthistorischen Congresses in Wien."

---

[675] Ritgen 1875, S. 87.
[676] Ebenda.
[677] Siehe auch für das Folgende ebenda, S. 88.

II.2.2 Nicht „blos Architekt und Künstler", sondern auch „Geschichtsforscher und Archäologe"[678] – Ritgens Forschungen zur Wartburg

Die Basis, die es Hugo von Ritgen ermöglichte sollte, die Wartburg in der von ihm immer wieder betonten historischen und archäologischen Treue wiederherzustellen, bildete das Studium in den Thüringer Chroniken, den Werken der mittelhochdeutschen Dichtung, Wörterbüchern und Glossaren, die Auswertung der Baubefunde und eine weitgreifende Denkmälerkenntnis. Das Gros dieser Forschungen leistete er für den historischen Teil der „Gedanken" aus dem Jahr 1847 und die im Anschluss vollendete Niederschrift „Hof und Garten auf Burgen, insbesondere auf der Wartburg", deren Ergebnis ja vor allem die Rekonstruktion der mittelalterlichen Zustände und die entsprechenden Entwürfe für die architektonische Wiederherstellung der Burg sein sollten. Diesbezüglich betrieb er auch Forschungen zur Befestigungsweise von Burgen; ein fragmentarisch überlieferter Aufsatz „Ueber Zinnen auf alten Burgen"[679] bildete bereits einen Exkurs von „Hof und Garten" und 1864 referierte Ritgen auf der Wiener Architektenversammlung „Ueber die Formen der mittelalterlichen Zinnen als Anhaltspuncte für die Bestimmung ihrer Erbauungszeit". Den 1865 veröffentlichten Vortrag, der eine Entwicklung der Zinnenformen von der Antike bis zur Neuzeit darstellte, schloss er mit folgenden Worten: „Wie wünschenswerth uns tiefere Einsicht in die Gesetze des mittelalterlichen Burgenbaues ist, sehen wir täglich an so vielen mißverstandenen Nachahmungen von Burgen, Restaurationen alter Schlösser, Städtemauern u. s. w. Wohl ist es lächerliche Spielerei, Zinnen von zwei Fuß Höhe und Breite anzubringen, denn nirgens ist Spielerei schlechter am Ort als bei Befestigungsbauten, für welche Zweckmäßigkeit, Kraft und Würde die ersten Anforderungen sind. – doch gibt es ein Z a u b e r w o r t , dessen Kenntnis den Burgen-Baumeister vor jedem Fehlgriff schützt; dieses Zauberwort heisst: B u r g l i c h . "[680]

Auch der inneren Einrichtung und Ausstattung, der künstlerischen und symbolischen Gestaltung der wiederhergestellten Architektur, die von Beginn an erklärtes Ziel war, widmete sich Ritgen teilweise bereits in den ersten zwei Jahren seiner Tätigkeit. Seine Forschungen über Wandmalerei, Textilien, Möbel und über den Symbolgehalt der Raumprogramme erlangten allerdings erst nach der Fertigstellung der ersten Studien und Entwürfe besondere Bedeutung, als sich die Frage nach der stilgemäßen Ausgestaltung der Räume stellte. Als Teil der umfassenden Wiederherstellung der Palasarchitektur wie auch der Neubauten nahmen diese Themen dann einen ausgesprochen hohen Stellenwert ein.

---

[678] Ritgen 1875, S. 75.
[679] Hugo von Ritgen: Ueber Zinnen auf alten Burgen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[680] Ritgen 1865 a, S. 21.

Im Nachlass Ritgens ist eine im Oktober 1868 zusammengestellte Mappe mit dem Titel „Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben“ erhalten.[681] Sie enthielt 82 Tafeln, zu deren Erläuterung Ritgen einen Text verfasst hat, der anschaulich belegt, wie unzertrennlich Burgenbau und -einrichtung für ihn letztlich miteinander verbunden waren. Die Niederschrift leitete er ebenfalls mit dem „Zauberwort burglich“ ein und bemerkte weiter: „Wer Burgen bewohnen will, alte Burgen wiederherstellen oder gar neue Burgen bauen will, der muß vor Allem das ganze burgliche Leben im Mittelalter mit aller Poesie, aber auch all seinem Ernste kennen lernen.“[682] Die Zusammenschau seiner Studien, hier dargeboten anhand von Entwürfen und Zeichnungen, erfasste im ersten Teil mit 18 Tafeln die „Burgen-Anlage und Burgen-Befestigung“, zeigte Zinnenformen und Bergfriede der Burg Münzenberg, der Schönburg, Rudelsburg, Salzburg, Creuzburg, Burg Gleiberg und natürlich vornehmlich der Wartburg. Der zweite weitaus umfänglichere Teil widmete sich der inneren Ausstattung der Räume wie der Beleuchtung, den Fenstern, der Heizung und den Hausgeräten, zu denen Beispiele symbolischer Ausschmückung durch Skulpturen, Malereien und Teppiche kamen.

Die Ergebnisse sämtlicher Forschungen fanden Eingang in Ritgens Publikationen, die vornehmlich der Wartburg gewidmet waren. Nachdem er anlässlich der Weihe der 1855 fertiggestellten Wartburgkapelle einen Aufsatz veröffentlicht hatte,[683] würdigte er 1859 die vollendete Ausmalung der Sängerlaube im Sängersaal des Palas in einem Beitrag in Westermanns Illustrirten Monatsheften.[684]

1860 erschien erstmals der „Führer auf der Wartburg“, der Ritgens umfassendste Publikation zur Wartburg darstellt. Hier hat er sämtliche, auf die jeweiligen Bauten bezogenen Erkenntnisse zusammengestellt und die Wiederherstellungsideen und -ergebnisse formuliert. Die 1868 und 1876 ergänzten und vermehrten Auflagen des Wartburgführers bieten zwar, was den Forschungsstand und die historischen Belege angeht, wenig Neues, doch lassen sich aus ihnen die fortgesetzte Planungstätigkeit und der Baufortschritt ermitteln.[685]

1879 erschien ein Aufsatz mit dem Titel „Die neuesten Arbeiten bei Wiederherstellung der Wartburg und deren künstlerische Ausstattung“.[686] Neben Abhandlungen über den Umbau des Gadems und die Fortschritte bei der Einrichtung der Reformationszimmer in der Vogtei standen hier vor allem die in diesem Jahrzehnt von Ritgen noch einmal verstärkt betriebenen

[681] Hugo von Ritgen: Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben, 1868, WSTA, Nachlass Ritgen.
[682] Ebenda.
[683] Ritgen 1855.
[684] Ritgen 1859.
[685] Ritgen 1860, Ritgen 1868, Ritgen 1876.
[686] Ritgen 1879.

Forschungen über die Geschichte, das Aussehen und die Symbolik des mittelalterlichen Mobiliars im Vordergrund.

In seinem 1875 veröffentlichten Aufsatz „Erhalten und Restauriren“[687] rechtfertigte Ritgen seine wissenschaftliche Basis nicht mit den programmatischen Aussagen über die Ziele und Inhalte der Wiederherstellung der Wartburg und der daraus folgenden Aufgabe des Architekten. Hier fasste er die Forschungsarbeit noch einmal ausführlich zusammen, die er, mit dem Anspruch, nicht „blos Architekt und Künstler“, sondern auch „Geschichtsforscher und Archäologe“ zu sein, geleistet hatte:[688] Die Wiederherstellung der Wartburg begann mit „Untersuchungsarbeiten an den vorhandenen Gebäude Resten und […] Nachgrabungen nach den Fundamenten der verschwundenen Bauwerke, zugleich aber wurden auch die nöthigen Sicherungs- und Erhaltungsarbeiten, Verankerungen, Untersuchungen und Wasserableitungen namentlich am Landgrafenhause [Palas] vorgenommen. Drei Jahre wurden hierzu verwendet und diese ganze Zeit benutzte der Baumeister zu geschichtlichen und archäologischen Studien. Zunächst gelang es durch Vergleichung sämmtlicher Thüringer Chroniken, durch Auffindung von Urkunden und Baurechnungen in den Archiven zu Weimar, Gotha und Eisenach die Baugeschichte der Burg festzustellen. Gleichzeitig wurden die Ruinen der Thüringer Burgen des 11. und 12. Jahrhunderts besucht und aufgemessen, so namentlich Freiburg an der Unstrut, Kreutzburg, Rudelsburg und Saaleck, die Schönburg bei Naumburg, und Gutenfels am Rhein nebst 60 anderer Burgen in Deutschland. An diese Studien über Burgenbau und Burgenbefestigungen, namentlich auch über Zinnen- und Schießscharten-Formen, reihten sich sehr umfangreiche Studien über die Bestimmung, Einrichtung und Benennung der Wohnräume auf den Burgen und über das Leben auf Burgen überhaupt. Zu diesem Zwecke wurden die Werke sämmtlicher höfischen Dichter des 13. und 14. Jahrhunderts in der altdeutschen Sprache gelesen und alle Stellen darin, welche sich auf Burgeneinrichtung und burgliches Leben beziehen, ausgezogen und verglichen, um so das Charakteristische und Allgemeingültige zu erkennen und nachzuweisen. Zu gleichem Zwecke wurden die ältesten deutsch-lateinischen Wörterbücher (Glossare) vom 7. bis 14. Jahrhundert studirt, und wie sich von selbst versteht auch die Schriften aller älteren und neueren Autoren über Burgenbau und das Leben auf Burgen.“[689]

Wie umfangreich die Forschungsarbeit tatsächlich war und auf welche Fachgebiete sie sich erstreckte, soll im Folgenden anhand der im Nachlass überlieferten Literaturlisten,

[687] Ritgen 1875, vgl. hierzu die Bemerkungen in Kap. II.2.1. (Programm).
[688] Ritgen 1875, S. 75.
[689] Ritgen 1875, S. 76f.; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 322f., fast wörtlich von Ritgen übernommen.

Niederschriften zu verschiedenen Themen und Exzerpten aus der Literatur näher betrachtet werden.[690]

Die Bauuntersuchungen und Bauaufnahmen

Nachdem die umfangreichen Ausgrabungen in den Höfen bereits in den Jahren 1845 und 1846 unter der Leitung Bernhard von Arnswalds durchgeführt worden waren,[691] nutzte Hugo von Ritgen seine Aufenthalte in der ersten Zeit auf der Wartburg für intensive Untersuchungen am Palas. Ein Niederschlag in den Quellen findet sich mit einer Niederschrift, die Ritgen verfasste, nachdem er im Mai 1847 gemeinsam mit Bernhard von Arnswald die Giebel des Palas inspiziert hatte.[692] Auch die „Ergebnisse der Untersuchung des Mauerwerks im Palas", die Ritgen zu Beginn des Jahres 1848 vorgenommen hat, sind überliefert.[693] Auf einigen Zeichnungen hielt er selbst Details und Maße der Architektur fest, so etwa die Fenster des Rittersaals, des Speisesaals und der Elisabethkemenate mit dem Grund- und Aufriss des Ausgusses im Speisesaal des Palas (Kat.-Nr. 76, Abb.). Die Fenster des Landgrafenzimmers, des Vorraums zum Landgrafenzimmer und der Kamin des Speisesaals sind in einer anderen Zeichnung aufgenommen (Kat.-Nr. 79, Abb.). Ritgen bemühte sich darüber hinaus mit den wichtigsten Bauaufnahmen der Burg versorgt zu werden, weshalb der auf der Wartburg tätige Bauaufseher Johann Samuel Bocklisch 1848 mehrfach beauftragt wurde, entsprechende Untersuchungen vorzunehmen und Zeichnungen zu fertigen, an Hand derer Ritgen dann in Gießen arbeiten konnte.[694] Nach seiner Verpflichtung als Bauleiter der Wartburg oblag diese Aufgabe dann Carl Dittmar.

Auch ältere Darstellungen der Burg gehörten zu den Grundlagen von Ritgens Arbeit; wie viele er gekannt hat, ist heute nicht mehr mit Gewissheit zu sagen. Da er die Chroniken nutzte, die Christian Juncker im Jahr 1710 herausgegeben hat,[695] lagen ihm in diesem Band vier ältere Darstellungen der Wartburg und die Abbildungen der zwei Tympana, des Ritters mit dem

---

[690] Die im Nachlass erhaltenen Literaturlisten und Exzerpte wurden bereits von Max Baumgärtel und Otto von Ritgen gesichtet und im Wartburgwerk teilweise publiziert; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 710f., Anm. zu S. 323; vgl. auch Lieb 2005, S. 58f.
[691] Siehe Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift). WSTA, Hs 3487, Bl. 32f.; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 297f.
[692] Hugo von Ritgen: Der lange Saal auf der Wartburg (nach dem 17. Mai 1847), WSTA, Nachlass Ritgen.
[693] Hugo von Ritgen: Ergebnisse der Untersuchung des Mauerwerks im Palas überliefert in den Briefen Hugo von Ritgens an Bernhard von Arnswald, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 10/1848.
[694] Vgl. Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 10.1.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 9/1848; siehe ebenda auch: 17./18.2.1848, Bl. 11/1848, 24.8.1848, Bl. 16/1848; 19.9.1848, Bl. 17/1848.
[695] Im Sammelband von Juncker 1710 sind enthalten: Toppius/Juncker 1710; Hortleder/Juncker 1710; Merten/Juncker 1710; Koch/Juncker 1710.

Drachen und des Kampfes Simsons mit dem Löwen, vor.[696] Merians Topographie in der Ausgabe von 1690 lieferte ebenfalls zwei Darstellungen, von denen Ritgen die ältere Ansicht abgezeichnet hat (Kat.-Nr. 135, Abb.).[697] Die jüngere, nach einer Zeichnung von Wilhelm Richter geschaffene Abbildung[698] bezeichnete er als „einzige zuverlässige uns erhaltene Abbildung vom früheren Zustande der Wartburg".[699] Hier sah Ritgen etwa, dass das Neue Haus Carl Augusts dem Vorgängerbau in Form und Größe entsprach, dieselben Sockelhöhen aufwies und er erkannte die Position des Turms in seiner Verbindung mit dem Neuen Haus.[700]

Vier um 1750 entstandene Zeichnungen von Friedrich Adolph Hoffmann, die Ritgen abgezeichnet hat, befanden sich seinerzeit im Eisenacher Schloss. Auf einem Blatt übernahm er mit der Nordansicht und der Zeichnung der Burg von Südosten Vorlagen zweier Blätter von Hoffmann (Kat.-Nr. 136, Abb.).[701] Er hat hier lediglich die Umrisse des Bergmassivs abgezeichnet und die Burgansichten von Norden und Südosten mit den Beschriftungen der einzelnen Gebäude kopiert. Bei den Grundrissen der Wartburg, der Viehburg und des Metilsteins legte Ritgen vor allem Wert auf die Flurangaben und die Grundrisse der drei Burgen (Kat.-Nr. 137, Abb.).[702] Zuletzt kopierte er auch die zwei „Ansichten der Bauten der Wartburg von der Hofseite aus", die für die Anordnung der Gebäude der Westseite der Burg von Bedeutung waren (Kat.-Nr. 138, Abb.).[703]

Ende des Jahres 1848 hat Ritgen einen Grundriss der Wartburg erhalten, von dem er Carl Alexander schrieb, er sei zwar nicht sehr alt, wie die wahrscheinlich nur projektierten Festungswerke neueren Stils zeigten, doch sei er älter als die Zeichnungen Friedrich Adolf Hoffmanns aus der Zeit um 1750. Er gestand ein, dass er beim Anblick dieses Planes „einen stillen Triumph feierte", denn vor allem die vermutete Lage und Form des Bergfrieds und seine Verbindung mit dem gemalten Haus, der späteren Neuen Kemenate, die Lage und Größe der Hofstube, des Vorgängerbaus der heutigen Dirnitz, stimmten mit seinen ersten Entwürfen aus

---

[696] In: Juncker 1710: 1. Titelkupfer: „Eisenach die Stadt wie sie vor Alters gestanden hat"; 2. Titelkupfer; in: Koch/Juncker 1710: Tf. IX; Tf. XVI; Tf. VII: Reliefplatte: Simson im Kampf mit dem Löwen, Bauplastik, Wartburg-Stiftung, Bauplastik, Inv.-Nr. B0101; Tf. XVII: Tympanon: Ritter und Drache, Wartburg-Stiftung, Bauplastik, Inv.-Nr. B0102.

[697] Stadtansicht Eisenach, Kupferstich nach Zeichnung von Matthäus Merian d. Ä.; zuerst in: Merian 1650; in der 2. Auflage (Merian 1690) erscheint sie gemeinsam mit dem Kupferstich nach Richter, was Ritgens Datierung auf 1690 erklärt.

[698] Schloß und Festung Wartburg, J. S. (Jakob von Sandrart?), Kupferstich nach Zeichnung Wilhelm Richter, in: Merian 1690.

[699] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 25.

[700] Ebenda, Bl. 31.

[701] Friedrich Adolf Hoffmann, Wartburg von Südosten und Wartburg von Norden, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0228, Inv.-Nr. G0229.

[702] Friedrich Adolf Hoffmann, Grundrisse von der Wartenburg, Viehburg und Mädelstein mit umliegenden Gegenden, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0096.

[703] Friedrich Adolf Hoffmann, Ansichten der Bauten der Wartburg von der Hofseite aus, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0227; siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).

dem Jahr 1847 überein.[704] Dass die zweite Torhalle auf diesem Grundriss einfacher sei als angenommen, könne man vielleicht bereits als Veränderung der ursprünglichen Situation deuten. Sehr wahrscheinlich lag Ritgen hier die Kopie eines Befestigungsplans von Nickel Gromann aus dem Jahr 1558 vor, bei dem ein einfacher Mauerzug zwischen dem ersten und zweiten Burghof eingezeichnet ist. Zwei Kopien des 19. Jahrhunderts befinden sich im Sammlungsbestand der Wartburg (Kat.-Nr. 1 Abb., 2).[705] Die von Ritgen gezeichnete Ansicht der Burg von der Ostseite und ein Grundriss gehen auf den Kupferstich von Johann Wilhelm Gans zurück, der 1769 in der fünften Sammlung von Carl Wilhelm Schumachers „Vermischte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächsischen besonders aber der Eisenachischen Geschichte" erschienen war (Kat.-Nr. 139, Abb.).[706]

Eine ohnehin ergiebige und ausgesprochen vielzitierte Quelle war Carl Salomo Thons „Schloß Wartburg. Beytrag zur Kunde der Vorzeit" in der vierten Auflage von 1826.[707] Das Frontispiz zeigte zudem eine weitere Ansicht der Ostseite der Burg, die Ritgen in einer Skizze um die Kopien der Grundrisse von Sockel- und unterem Geschoss des Palas von Johann Wilhelm Sältzer bereicherte (Kat.-Nr. 127, Abb.). Die Denkschrift Sältzers „Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze" stand Ritgen in jedem Fall zur Verfügung, denn in seinem Nachlass ist eine Abschrift überliefert.[708] In seinen „Gedanken" nahm er mehrfach darauf Bezug, nutzte die Beschreibungen der vorhandenen Architektur und setzte sich mit Sältzers Deutungen auseinander.[709] Etliche Bauaufnahmen seines Vorgängers dienten Ritgen als Grundlage für seine Arbeit. Es liegt etwa eine Kopie nach Sältzers 1838 gezeichneter Ansicht der Westfassade des Palas vor (Kat.-Nr. 50, Abb.) und auch die Abzeichnung der Aufnahme aus dem Jahr 1840, in der schon Bogenstellungen in der Erdgeschossarkade geöffnet sind, ist erhalten geblieben (Kat.-Nr. 51, Abb.). Ein Grundriss der Wartburg mit den Aufrissen der Bauten von der Hofseite geht auf ein Blatt Sältzers zurück, in Rot sind hier bereits die Grundrisse des Bergfrieds, der Torhalle, der Dirnitz und der Neuen Kemenate angegeben (Kat.-Nr. 7, Abb.). Ein weiterer Grundriss scheint die gleiche Vorlage zu nutzen. Auf diesem Blatt fehlen die Aufrisse der Bauten; Ritgen ergänzte allerdings das Quer- und Längenprofil der Burg (Kat.-Nr. 8, Abb.).[710]

Von den Aufnahmen, die Carl Spittel 1841/42 geschaffen hat, liegen zahlreiche Kopien Ritgens vor: So lassen sich beispielsweise Aufrisse der Ostseite (Kat.-Nr. 44, Abb.) und der

[704] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157v, hier: 156v-157r; ähnlich auch Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.11.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 19/1848.
[705] Siehe hierzu Schwarz 2013 a, S. 155, S. 66, Abb. 3.
[706] Schumacher 1769.
[707] Thon 1826.
[708] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze (Abschrift), WSTA, Nachlass Ritgen.
[709] Siehe hierzu auch Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[710] Vgl. auch den Grundriss des zweiten Burghofs (Kat.-Nr. 9, Abb.).

Südseite (Kat.-Nr. 45, Abb.) nachweisen. Hinzu kommen die Zeichnungen der Schnitte durch den Nord- und Südteil (Kat.-Nr. 46, 47, Abb.), ein Längsschnitt des Palas (Kat.-Nr. 48, Abb.) und die Aufnahmen von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei, die in die Jahre 1845/46 datiert werden (Kat.-Nr. 463-467, Abb.).

Die Forschungen in den Chroniken und in den Quellen in Archiven

Als wichtigste Quellen für die Baugeschichte der Burg hat Ritgen 1847 die Thüringer Chroniken von Johannes Rothe und Adam Ursinus eingestuft, die er am intensivsten auswertete und auch am häufigsten zitierte.[711] Beide waren in dem dreibändigen Werk von Johann Burchard Mencke nachzulesen, aus dem Ritgen noch weitere Quellen nutzte. Über Ursinus urteilte er: „Obwohl er meist aus Rothe geschöpft zu haben scheint, so hat er doch manches Eigenthümliche und erläutert nicht selten einzelne bei Rothe unverständliche Stellen näher."[712] Eine weitere grundlegende Quelle war ihm die gereimte Vita der heiligen Elisabeth, als deren Autor er ebenfalls Rothe vermutete.[713] Weiter zählt die Liste die „Dietrichsche Chronik (Cronica Sant Elisabeth)", deren Ausgabe von Matthäus Maler aus dem Jahr 1520 er kannte[714] und die er, wie ein Nachtrag zum Manuskript erweist, auch in der Ausgabe von Canisius benutzte.[715] Von Dietrich von Apolda war ihm bekannt, dass er die Vita der heiligen Elisabeth 1289 vollendet hatte und dass „aus derselben alle späteren Biographen der Elisabeth größtentheils geschöpft" haben. Irrtümlicherweise vermutete er allerdings, dass Dietrich seine Vita in altdeutscher Sprache verfasst habe und sie erst später ins Lateinische übersetzt worden sei.[716]

Von einer Darmstädter Reimchronik, die in den „Diutiska" von Eberhard Gottlieb Graff auszugsweise wiedergegeben ist, vermutete er die Entstehung in der Mitte des 15. Jahrhunderts.[717] Eigenhändig exzerpierte er aus einer von ihm sogenannten „Hüpschischen Reimchronik", die sich ebenfalls in Darmstadt befand, die auf die Wartburg bezüglichen

---

[711] Rothe/Mencke 1728; Ursinus/Mencke 1730.
[712] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 11f.; vgl. auch Hugo von Ritgen: Quellen für das Studium der Baugeschichte des Schlosses Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen; zu Ursinus vgl. Weigelt 1999, S. 328.
[713] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 11; Auctor Rhythmicus/Mencke 1728; vgl. zum Elisabeth-Leben des Johannes Rothe: Blume/Werner 2007, S. 441f., Kat.-Nr. 294 (Martin Schubert); siehe auch die Neuedition von Schubert/Haase 2005.
[714] Hugo von Ritgen, Quellen für das Studium der Baugeschichte des Schlosses Wartburg, Nachlass Ritgen; Cronica sant Elisabet, zcu Deutsch besagen ire heyliges leben [Theodoricus de Thuringia]. Erffordt: Maler, 1520.
[715] Canisius 1725.
[716] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen, hier: Nachtrag 1; zur Elisabethbiographie des Dietrich von Apolda vgl. Matthias Werner: Die Elisabeth-Vita von Dietrich von Apolda (1289/94), in: Blume/Werner 2007, S. 426-428, S. 429f., Kat.-Nr. 281 und 282 (Matthias Werner).
[717] Nachträge zu Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen, hier: Nachtrag 1; Graff 1826, S. 343-489; zur ältesten, um 1320/30 entstandenen mittelhochdeutschen Verslegende siehe Blume/Werner 2007, S. 260-262, Kat.-Nr. 170 (Barbara Lenz-Kemper).

Stellen.[718] Ritgen datierte sie an Hand einer Jahreszahl am Ende des Manuskriptes in das Jahr 1421.[719] Die Liste verzeichnet Samuel Reyhers „Monumenta Landgraviorum Thuringiae“ aus dem Jahr 1692,[720] Pfefferkorns Geschichte der Landgrafschaft Thüringen[721] und Johann Heinrich von Falckensteins umfangreiche Thüringische Chronik.[722] Aus Becherers Thüringischer Chronica vermerkte er ein Zitat zum Bad.[723] Aus Olearius notiert er sich die Bemerkung, dass sich in der Kapelle ein von der heiligen Elisabeth gefertigtes Altartuch befunden habe.[724]

Weiter führt die Liste Melchior Merles kurze Reimchronik von Eisenach bis zum Jahr 1596[725] und die drei anderen Werke an, die im Jahre 1710 von Christian Juncker herausgegeben worden waren: Johann Michael Kochs „Historische Erzehlung“ und die von Andreas Toppius 1660 verfasste „Historia der Stadt Eisenach“, die auch Hortleders Beschreibung der Wartburg enthält.[726] Besonders diese letzte kurze Beschreibung der Burganlage aus dem Jahr 1630 gewann bei Ritgens Rekonstruktion der Situation zwischen Bergfried und späterer Dirnitz an Bedeutung, da sie die Argumente lieferte, dass an dieser Stelle ein Tor den ersten vom zweiten Hof abgetrennt habe. Die Liste setzt sich fort mit der Thüringischen Chronik aus dem Jahr 1581 von Zacharias Rivander[727] und der von 1590 bis 1612 auf Schloss Tenneberg verfassten Chronik des Johann Binhard.[728] Der unter dem Pseudonym Melissantes bekannt gewordene Johann Gottfried Gregorii[729] äußerte sich in seinem damals beliebten, jedoch mitunter recht oberflächlichen Band auch ausführlicher zur Wartburg.[730] Während Ritgen „Das jetzt florierende Thüringen“[731] des gleichen Autors als „unwichtig“ einstufte, nahm der zweite Band von Johann Georg August Galettis „Geschichte Thüringens“[732] einen höheren Rang ein.

An anderer Stelle verzeichnete Ritgen einige Werke als die „ältesten und sichersten Quellen“ zur Baugeschichte;[733] so etwa den Brief Konrads von Marburg, der eine erste

---

[718] Nachträge zu Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen, hier: Nachtrag 1, Nr. 6.
[719] Angezeigt in Moritz Haupt und Heinrich Hoffmann von Fallersleben, in: Altdeutsche Blätter 1 (1836), S. 380; zur Handschrift siehe Staub/Sänger 1991, S. 104f.
[720] Reyher 1692; Text ohne Abbildungen wieder gedruckt in: Mencke 1728; Sp. 809-884; Text und Kupferstiche erneut gedruckt in: [Heinrich Friedrich Otto]: Thuringia sacra. Frankfurt a. M. 1737, S. 921-956 und anschließendem Bildteil.
[721] Pfefferkorn 1684/1685; zur Wartburg S. 349-354.
[722] Falckenstein 1738.
[723] Becherer 1601, S. 205.
[724] Olearius 1704, S. 73.
[725] Merten/Juncker 1710.
[726] Koch/Juncker 1710; Toppius/Juncker 1710; Hortleder/Juncker 1710.
[727] Rivander 1581.
[728] Binhard 1613.
[729] Zu Johann Gottfried Gregorius alias Melissantes vgl. ADB 9 (1968), S. 630f.
[730] Melissantes 1713; zur Wartburg, S. 424-433.
[731] Melissantes 1711.
[732] Galletti 1783.
[733] Hugo von Ritgen: Quellen für die Baugeschichte der Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen.

Lebensbeschreibung Elisabeths von Thüringen enthält (Summa Vitae),[734] dann den sog. „Libellus“ vollständig „Libellus de dictis quatuor ancillarum“, von dem Menckes Werk einen Abdruck lieferte.[735] Eine etwas später entstandene Liste verzeichnet die Thüringer Chroniken des 13. Jahrhunderts,[736] unter ihnen die Lebensbeschreibung Ludwigs des Heiligen von seinem Kaplan Berthold, deren von Friedrich Köditz von Saalfeld ins Deutsche übertragene Fassung 1851 von Friedrich Rückert herausgegeben worden war und von Ritgen benutzt wurde.[737] Nach der abermaligen Angabe der Vita Dietrichs von Apolda folgen die bei Mencke erschienene Lauterberger Chronik,[738] die Chronik des Klosters Goseck, die „minder ergiebig“ war,[739] und die Chronik des Klosters Pegau.[740] Bei der Angabe einer Erfurter Chronik dürfte es sich um die Chronik des Petersklosters handeln.[741] Die „kurzen Annalen der Landgrafen in Thüringen“ fanden sich sowohl in der Eccardina als auch in der Pistoriana.[742] Dass die Annales Reinhardsbrunnenses „nicht als selbstständiges Werk erhalten“ waren, wusste Ritgen aus der Lektüre von Friedrich Rückerts Ausgabe der Vita Ludovici.[743]

Die in den Archiven in Weimar, Gotha und Eisenach aufgefundenen Urkunden und Baurechnungen, die Ritgen 1875 benannte,[744] standen ihm offenbar in Form von Abschriften zur Verfügung. Den ersten Teil der Abschriften zwischen 1846 und 1853 hatte Carl Alexander veranlasst und an Ritgen übermitteln lassen. Max Baumgärtel überliefert, dass hier vor allem die

---

[734] Vgl. hierzu mit weiterer Literatur Matthias Werner: Die Summa Vitae Konrads von Marburg als die älteste Lebensbeschreibung Elisabeths, in: Blume/Werner 2007, S. 113f.; siehe auch ebenda, S. 151-153, Kat.-Nr. 87 und 89 (Ingrid Würth).

[735] Libellus/Mencke 1728; vgl. Würth 2005/2006; Blume/Werner 2007, S. 153f., Kat.-Nr. 90 (Ingrid Würth).

[736] Hugo von Ritgen: Thüringer Chroniken. 13. Jahrhundert, WSTA, Nachlass Ritgen.

[737] Ebenda, vgl. Rückert 1851; siehe auch Blume/Werner 2007, S. 441, Kat.-Nr. 293a (Jürgen Wolf).

[738] Chronicon Montis Sereni seu Lauterbergense, ex editione Maderiana, collatum cum codice præstantissimo, qui olim Petri Albinia c deinde Andreæ Erasimi Seidelii fuit, hodie vero exstat in Bibliotheca Viri Illust. & Ecellantiss. Ludovici Ottonis Nob. Dom. de Plotho, Potentiss. Borussiæ Regis in Sanctori Concilio Senatoris & supremorum tribunalium Præsidis. Accessere. præ supplementum ex eodem codice restitutum, collationes Chronici Vetero-Cellensis, a celb. Struvio Jenæ MDCCXX primum editi, ut & versionis vernaculæ ejusdem Chronici, e duobus codd. Schurzfleischiano & Imhofiano, in: Mencke 1728, Sp. 166-312.

[739] Ob Ritgen die folgende Handschrift benutzt hat, bleibt ungewiss: Göttingen, Universalbibliothek, Histor. 88, fol. 237-253', Papier, vom Jahre 1506 ; siehe Ahlfeld 1968, hier S. 10

[740] Anonymus de fundatione & benefactoribus Ecclesiæ Pegaviensis, cum catalogo Abbatum Pegaviensium & Diplomatibus, ad idem monasterium pertinentibus, item Calendarium Pegaviense, ex antiquo codice Bibliothecæ Acad. Lipsiensis, A. 1303 scripto. In: Mencke 1728, Sp. 102-154.

[741] Chronicon S. Petri, vulgo Sampetrinum Erfurtense ab Anno Christi XXXI, sive potius ba anno MXXXVI usque ad Annum MCCCLV, in: Mencke 1730. Sp 201-344; siehe Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 22.

[742] Historia de landgraviis Thuringiae. [Eccardiana]. In: Johann Georg Eccard (Ed.): Historia genealogica principum Saxoniae superioris. Leipzig 1722, Sp. 351-468; Historia Erphesfordensis anonymi scriptoris de landgraviis Thuringae. [Pistoriana]. In: Johannes Pistorius und Burkhard Gotthelf Struve (Ed.): Rerum Germanicarum scriptores. Regensburg [3]1726, S. 1296-1365.

[743] Hugo von Ritgen: Thüringer Chroniken. 13. Jahrhundert, WSTA, Nachlass Ritgen; siehe Rückert 1851, S. XVf.; zu den Hannoveraner Handschriften: Tebruck 2001, S. 31, Anm. 4.

[744] Ritgen 1875, S. 76f.

in Dresden befindlichen Quellen von 1279 bis 1480 und die in Weimar vorliegenden Bestände, die vom ausgehenden 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts reichten, zusammengefasst waren.[745] Drei weitere Bände, von denen sich Abschriften auch im Archiv der Wartburg befinden,[746] wurden von Archivdirektor Burckhardt erst ab 1862 bis in das späte 19. Jahrhundert angefertigt.[747]

Die Studienreisen

Ritgen hat seit dem Ende der 1840er Jahre zahlreiche Studienreisen unternommen, die ihn zu den Thüringer Burgen, den Rheinburgen und zu 60 weiteren führten, die er nach eigener Angabe nicht nur „besucht", sondern auch „aufgemessen" hat.[748] Dass er tatsächlich Aufmaße der Burgen anfertigte, kann heute jedoch nicht bewiesen werden, da entsprechende Blätter Ritgens fehlen. Bereits Günter Fiensch konstatierte 1980 im Katalog zur Sonderausstellung von 60 Zeichnungen und Aquarellen Ritgens im Besitz des Oberhessischen Landesmuseums, es sei „für das bildkünstlerische Schaffen eines Bauforschers erstaunlich, wie wenig selbst kleine Blätter Studien- und Skizzencharakter zeigen. Niemals trifft man auf so etwas wie eine Bestandsaufnahme des Architekten, für den doch als Baumeister des 19. Jahrhunderts der Anreiz immer gegeben war."[749] Dass Ritgen auf den vielen Reisen, die er in seinem Leben unternommen hat, die Burgen und andere wichtige Monumente, auch wenn er sie nicht aufgemessen hat, sehr bewusst wahrnahm, ist allerdings anzunehmen. Die von ihm hinterlassenen Zeichnungen geben Auskunft über die Ziele, die in Deutschland von Bayern bis an die Nord- und Ostsee reichten und ihn in Europa bis nach Frankreich, Belgien, Italien und Ungarn führten. Neben zahlreichen Landschafts- und Genredarstellungen sind auch immer wieder Burgen die Sujets seiner Zeichnungen gewesen.[750]

Bedeutende Bauten in Hessen kannte Ritgen aus eigener Anschauung und konnte so etwa die Kaiserpfalzen in Gelnhausen und Seligenstadt und die Burg Münzenberg häufig als

---

[745] Baumgärtel S. 710, Anm. zu S. 323.
[746] Nachrichten aus dem s. g. wartburgischen Archive zu Eisenach über die Bauten auf der Wartburg in Jahren 1489-1568, WSTA, Akte AbAW 1; Nachrichten über die Örtlichkeiten und Gebäude der Wartburg von 1499-1563, WSTA, Akte AbAW 2; Archivalische Nachrichten über die Wartburg, geliefert von Dr. Burkhardt" 1448-1677, WSTA, Akten AbAW 3.
[747] Baumgärtel 1907, S. 710, Anm. zu S. 323; ein vierter Band von 1679-1848 wurde später von einem Lehrer namens Krügel geschaffen und stand Ritgen nicht mehr zur Verfügung: Instandhaltung und Baumaßnahmen 1674-1848 (Abschrift von Krügel), WSTA, Akte AbAW 4.
[748] Ritgen 1875, S. 76f.
[749] Fiensch 1980, S. 34; siehe Lieb 2005, S. 285f.; schon Max Baumgärtel und Otto von Ritgen, die den Nachlass Ritgens gut kannten, müssen das Fehlen solcher Zeichnungen bemerkt haben, denn obwohl sie ansonsten fast wörtlich Ritgens eigene Beschreibung seiner Forschungstätigkeit übernahmen, taucht das Wort „Aufmaß" bezüglich der vor Ort untersuchten Burgen hier wohlweislich nicht auf, stattdessen wird auf „Aufnahmen" einzelner Burgen verwiesen; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 322f.
[750] Siehe Möller 1980.

Vergleichsbeispiele anführen. Während Gelnhausen zudem in Hundeshagens Werk publiziert war,[751] besaß Ritgen, wie er Arnswald versicherte, vollständige Aufnahmen von Burg Münzenberg.[752] Ein Aquarell in der Kunstsammlung der Wartburg zeigt das dortige Tor in der Vorburg,[753] andere Blätter verwahrt das Oberhessische Museum in Gießen.[754]

Im Februar 1848 unternahm Ritgen mit seinen Studenten eine Fußreise nach Marburg, um dort in der Elisabethkirche zu zeichnen.[755] Im September des gleichen Jahres reiste er an den Rhein, um die dortigen Burgen zu besichtigen.[756] Er berichtete Bernhard von Arnswald sehr ausführlich von dem, was er etwa auf Burg Reichenberg vorgefunden hatte, die er auf Empfehlung von Lassaulx besuchte, und er beschrieb auch die Besichtigungen der Burg Katzenellenbogen, des Ochsenturms, des Pfalzgrafensteins und des Mäuseturms bei Bingen. Die Burg Gutenfels erschien ihm besonders wichtig, denn hier fand er deutlich mehr Analogien zur Wartburg als auf den anderen Burgen. Schon wenige Tage später brach er zu einer weiteren Tour auf, die ihn zum Schloss Babenhausen und auf die Veste Otzberg führte. Dort dienten „namentlich der Burggraben, die Ringmauer, der Zwinger“ und „die Porte, die Vorrichtung zum Aufziehen der Zugbrücke und mancherlei interessante Details“ zur Erweiterung seiner Studien des allgemeinen Burgenbaus.[757] Tatsächlich sollte Ritgen die noch erhaltenen Spuren der Zugbrücke und ihrer Funktion nutzen, denn für die Zugbrücke der Wartburg gab er in einer Zeichnung dieses Vorbild an (Kat.-Nr. 487, Abb.).[758]

Auf Einladung des Großherzogs Ludwig III. von Hessen und bei Rhein besuchte er im Herbst 1849 die Ausgrabung der Burg Tannenberg, mit der er sich in der Folge intensiver beschäftigen wollte.[759] Aus der 1850 erschienenen Abhandlung von Hefner von Alteneck und Wolf[760] über die Burg und ihre Erforschung erklärt sich die Herkunft eines Exzerpts, das sich in Hugo von Ritgens Nachlass erhalten hat.[761] Der „Versuch einer Erklärung des im Sommer 1849 aufgedeckten Grundbaues der Burg Tannenberg von Krieg von Hochfelden“ war für den hessischen Großherzog verfasst worden und stand nicht nur den Autoren Hefner von Alteneck

751 Hundeshagen 1819.
752 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1847, Hs 2535-2627, Bl. 3/1847.
753 Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3870.
754 Gießen, Oberhessisches Museum, Inv.-Nr. BGRi a 11; BGRi a 14; BGRi a 15; siehe Möller 1980, S. 89.
755 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 17.2.1848, Hs 2535-2627, Bl. 11/1848.
756 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.9.1848, 8.10.1848, Hs 2535-2627, Bl. 18/1848.
757 Ebenda.
758 Vgl. die Bemerkungen zur Zugbrücke in Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).
759 Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 13.10.1849, Hs 2535-2627, Bl. 21/1849.
760 Hefner von Alteneck/Wolf 1850.
761 Hugo von Ritgen: Versuch einer Erklärung des im Sommer 1849 aufgedeckten Grundbaues der Burg Tannenberg von Krieg von Hochfelden, WSTA, Nachlass Ritgen.

und Wolf für ihre Abhandlung zur Verfügung, sondern auch Ritgen, der sich eine Abschrift davon fertigen konnte.[762]

1851 besuchte er gemeinsam mit Carl Alexander etliche Burgen im Harz und in Thüringen, zu denen Freiburg an der Unstrut, Rudelsburg, Saaleck und Schönburg bei Naumburg gehörten, deren Türme ihm als Anregungen für die Entwürfe des Bergfrieds der Wartburg dienten. Die fränkische Salzburg an der Saale, die Ritgen mehrmals besucht hat, ist in einigen Aquarellen festgehalten.[763] Der erste nachweisliche Aufenthalt dort fand 1853 gemeinsam mit Arnswald statt, weitere Aquarelle sind auf die Jahre 1862 und 1867 datiert.[764]

Als er 1860 seine Reise nach Tirol antrat, war Bernhard von Arnswald „neugierig, ob er seine architektonischen Burg- und Häuserstudien verwalten oder sich hinreißen lässt, mehr landschaftliche Skizzen zu machen. […] Wäre ich bei ihm, ich, wollte ihn wenigstens nichts unnützes zeichnen lassen und die Burgen alle mit ihm bereisen."[765] 1871 schickte auch Carl Alexander dem in Italien weilenden Ritgen gute Ratschläge hinterher und empfahl ihm „möglichste Concentration auf ihre Kunst, also die Architectur. […] Vergessen sie bei dem Allem der Wartburg nicht, nicht bloß wegen meinem Interesse, auch dem Ihrigen wegen, denn indem Sie die Förderung dieses einen Punktes im Auge behalten, des wichtigsten Ihres Architektenlebens, wird Ihn das Übrige sich leicht gleichsam von selbst sich anreihen."[766]

Die „Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung"[767]

Die im Nachlass Hugo von Ritgens überlieferte Liste „Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung"[768] gibt Auskunft über die Vielfalt der Werke, die Ritgen für diese Forschungen heranzog.[769] Als erste Nummer verzeichnete er hier Merings „Geschichte der Burgen in den Rheinlanden", die sich als erster von vier Bänden erweist, in dem unter anderem die Burgen Drachenfels und Rheineck besprochen waren.[770] Im ersten Band der „Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen" aus dem Jahr 1822 war eine Abhandlung von Carl Peter Lepsius über die Stifter und deren Figuren im Westchor des

---

[762] Siehe das Vorwort in: Hefner von Alteneck/Wolf 1850, o. S.
[763] Gießen, Oberhessisches Museum, Inv.-Nr. BGRi f 52; BGRi f 53; BGRi f 54; vgl. hierzu vor allem Pfaehler 1982.
[764] Ebenda.
[765] Tageblätter Bernhard von Arnswalds, 14.9.1860, Hs 916-1007, Bl. 51/60.
[766] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.10.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 68, siehe auch Carl Alexander 1924, S. 28.
[767] Hugo von Ritgen: Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung, WSTA, Nachlass Ritgen.
[768] Ebenda; auch für die im Folgenden zitierten Bemerkungen zu den eingesehenen Werken.
[769] Vgl. auch die Auszüge aus der Liste bei Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 710f. Anm. zu 323; Lieb 2005, S. 59 gibt auszugsweise aus Baumgärtel wieder.
[770] Mering 1833.

Naumburger Doms erschienen.[771] Der dritte Eintrag verweist auf ein Werk, in dem Horace Viel-Castel in vier Bänden die Kostüme, Waffen und Möbel verschiedener Jahrhunderte vorstellte.[772] Ritgen fand die Abbildungen „häufig ungenau lithographiert", weshalb Nicolas Xavier Willemins „Monuments Français inedits" „viel besser" und „das wichtigste Hauptwerk" sei.[773] Tatsächlich nutzte er Willemins reich bebildertes Werk vor allem für Anregungen für die Einrichtung mittelalterlicher Räume.[774] Es wird gefolgt von einer weiteren Darstellung der mittelalterlichen Kunst: Alexandre du Sommerards „Les arts au moyen âge", aus dem er etwa Informationen zu Chateau de Coucy zog.[775] Mit den Bänden aus den „Voyages pittoresques et romantiques dans le l' ancienne France"[776] lag ihm „eines der interessantesten malerischen Werke" vor, aus dessen erstem Band er Informationen über Château de Tournoël abschrieb.[777] Auch Walter Scott hatte den Beschreibungen in „The border antiquities of England and Scotland" in der Hauptsache malerische Ansichten der Bauwerke beigegeben.[778]

Aus dem dritten und vierten Band von John Brittons „The architectural antiquities of Great-Britain", in denen die Abhandlungen über Burgen jeweils mit Ansichten und Grundrissen illustriert waren, exzerpierte Ritgen die Beiträge über Rising Castle, Rochester Castle, Norwich Castle, Hedingham Castle.[779] Vergleiche zog er vor allem bei seinen Untersuchungen zum mittelalterlichen Hauptturm der Wartburg.[780] In George Petries „The Ecclesiastical Architecture of Ireland" aus dem Jahr 1845 war der Aufsatz „True Origin and Uses of the Round Towers" abgedruckt, den Ritgen einem gründlichen Studium unterzog.[781] Henry Hallams „Geschichtliche Darstellung des Zustandes von Europa im Mittelalter" bestätigte seine Vermutung einer Entwicklung der Wohntürme aus Bergfrieden.[782]

---

[771] Lepsius 1822.
[772] Viel-Castel 1827-1835.
[773] Hugo von Ritgen: Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung, WSTA, Nachlass Ritgen.
[774] Siehe hierzu Kap. II.2.4. (Studien zur Ausstattung)
[775] Hugo von Ritgen: Exzerpt zu Château de Coucy aus: Alexandre du Sommerard: Les arts au moyen âge. Paris 1838-1846, WSTA, Nachlass Ritgen; als unbedeutend ist aufgeführt: Emile Leconte: Ornements gothiques de toutes les époques et choix d'ornements de la Renaissance et des différents siècles à l'usage des peintres, décorateurs et architectes. Paris 1839; siehe Hugo von Ritgen: Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung, WSTA, Nachlass Ritgen.
[776] Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux: Voyages pittoresques et romantiques dans le l' ancienne France. 21 Bde. Paris 1820-78.
[777] Siehe Hugo von Ritgen: Château de Tournoël, WSTA, Nachlass Ritgen.
[778] Walter Scott: The border antiquities of England and Scotland comprising specimens of architecture and sculpture, and other vestiges of former ages. 2 Bde. London 1814-1817.
[779] Nachlass Ritgen: Exzerpt zu Hedingham Castle: Britton 1812, S. 25-28; Rochester Castle (Kent): Britton 1814, S. 159-159; Rising Castle: Britton 1814, S. 160-164; Norwich Castle: Britton 1814, S. 164-166.
[780] Vgl. Kap. II.3.3.1 (Bergfried).
[781] Petrie 1845.
[782] Hallam 1821; siehe hierzu das Exzerpt Hugo von Ritgens, WSTA, Nachlass Ritgen.

Überblickswerke über Burgen fanden sich im von Gustav Schwab herausgegebenen ersten Band „Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern“[783] und in Gottschalks „Ritterburgen und Bergschlösser Deutschlands“, das bis 1836 in acht Bänden erschienen war. Zastrows „Geschichte der beständigen Befestigung, oder Handbuch der Befestigungskunst“ studierte er intensiv. Aus diesem Buch kannte er auch Blessons „Große Befestigungskunst für alle Waffen“,[784] denn zu Blesson zitierte er die Bemerkung von Zastrow: „Dieses Werk enthält das Beste und Vollständigste, was bis jetzt über die Fortifikation im Mittelalter geschrieben ist. Besonders scharfsinnig hebt der Verfasser den Einfluß hervor, den der Nationalkarakter der verschiedenen Völker auf die Burg- und Schloßbefestigung ausübte.“[785] Zahlreiche weitere Werke über Befestigungskunst aus verschiedenen Zeiten sind notiert, unter ihnen auch Dürers „Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken“,[786] oder ein Aufsatz von C. P. Grupen: „Von der alten und neuen Artillerie“.[787] Ein als „Polybius (Universalgeschichte) Ausgabe (mit den kriegswissenschaftlich wichtigen Erläuterungen) von Folard und Guischard“ bezeichneter Titel erschien zwischen 1779 und 1783 in vier Bänden.[788]

Zu den Thüringer Burgen verzeichnete Ritgen zwei Werke von Eduard Schmid: „Die Lobdeburg bei Jena“ und die „Geschichte der Kirchbergischen Schlösser auf dem Hausberge bei Jena“.[789] Im ersten Band des Taschenbuchs der Geschichte Thüringens erschien Friedrich Ludwig Hesses „Rudolstadt und Schwarzburg nebst ihren Umgebungen historisch und topographisch dargestellt“ und 1820 dessen „Geschichte des Schlosses Blankenburg“.[790] Auch die beiden Abhandlungen Georg Heinrich Kriegs von Hochfelden über die „Geschichte der Grafen von Eberstein in Baden“[791] und „Die beiden Schlösser zu Baden“[792] kannte er und hat sie einem

---

[783] Schwab 1828.
[784] Blesson 1830.
[785] Zitiert nach: Zastrow 1839, S. 16; siehe hierzu auch das Exzerpt von Hugo von Ritgen: Befestigung im Mittelalter, WSTA, Nachlass Ritgen.
[786] Albrecht Dürer: Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken. Nürnberg 1527.
[787] C. P. Grupen: Observatio. Von der alten und neuen Artillerie und Ingenieurs vom Arsenal und von Bliden, in: Hannoverische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen. 3 (1761), Sp. 1146-1176; des Weiteren: G. H. Dufour: Mémoire sur l'artillerie des anciens et sur celle du moyen-âge. Genf/Paris 1840; R. P. Daniel: Histoire de la milice françoise et des changements qui s'y sont faits depuis l'établissement de la monarchie dans les Gaules jusqu'à la fin du règne de Louis le Grand. 2 Bde. Paris 1721; J. Scheiger: Die Wurfzeuge des Mittelalters geschildert von Ägidius v. Collona. Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst. Bd. 1. Wien 1829, S. 109f.
[788] Polybs Geschichte. Aus dem Griechischen aufs neue übersetzt und mit Anmerkungen wie auch Auszügen aus den Werken der Herren von Folard und Guischard über die Kriegskunst der Alten begleitet von D. C. Seybold. 4 Bde. Lemgo 1779 -1783.
[789] Schmid 1830; Schmid 1840.
[790] Hesse 1816; Hesse 1820.
[791] Krieg von Hochfelden 1836.
[792] Krieg von Hochfelden 1851.

gründlichen Studium unterzogen.[793] In „Hof und Garten“ verwies Ritgen außerdem auf dessen Aufsatz „Die Salzburg in Franken. Eine Festung der Karolinger“.[794]

In der Hofbibliothek zu Darmstadt fand sich die Reihe „Archaeologia: or miscellaneous tracts relating to Antiquity, published by the society of antiquaries of London“,[795] aus deren Bänden Ritgen zahlreiche Aufsätze notierte,[796] unter denen die Beiträge zu verschiedenen Burgen natürlich als „wichtig“ eingestuft wurden.[797] Aus einem Aufsatz über Norwich Castle[798] liegt ebenso ein separates Exzerpt vor, wie über Oxford Castle,[799] das er durch Notizen aus Edward Kings „Munimenta antiqua, or observations on antient castles“ ergänzte.[800]

Auch aus den „Mémoires de la société royale des Antiquaires de France“[801] sind einige Aufsätze notiert, unter ihnen Beiträge zur Jagd und zu Waffen und Rüstungen im Mittelalter.[802]

---

[793] Siehe hierzu die Exzerpte Hugo von Ritgens, WSTA, Nachlass Ritgen.
[794] Krieg von Hochfelden 1837.
[795] Archaeologia: or miscellaneous tracts relating to Antiquity, published by the society of antiquaries of London. London 1770-1991.
[796] So etwa aus: Reverend Dr. Mills: On Lord Bruce's Horn, Bd. 3 (1775), S. 24-29; Edward King: Sequel to the Observations on Ancient Castles, in: Archaeologia 6 (1782), S. 231-374 enthält auch: Connisborough-Castle; Edmund Turner: Description of an Ancient Castle at Rouen in Normandy, in: Archaeologia 7 (1785), S. 232-23; E. C. Englefield: Account on an Ancient Building at Southampton, in: Archaeologia 14 (1803), S. 84-89; Richard Gough: Description of the old font in the church of East Meon, Hampshire, in: Archaeologia 10 (1792), S. 183-207; John Adey Repton: Specimens of fonts, collected in different churches, in: Archaeologia 16 (1812.), S. 335-337; William Wilkins: An essay towards a History of the Venta Icenorum of the Romans and of Norwich-Castle, with Remarks on the Architecture of Anglo-Saxons and Normans, in: Archaeologia 12 (1796), S. 132-180; Samuel Ware: Observations on Vaults, in: Archaeologia 17 (1814), S. 40-84; Edward Rudge: Description of the Reading Desk of the Abbey Church of Evesham, in Worcestershire, in: Archaeologia 17 (1814), S. 278-279; Taylor Combe: Account on some Saxon Antiquities found near Lancaster, in: Archaeologia 18 (1817), S. 199-202;Translation of a French metrical history of the Deposition of King Richard the Second, in: Archaeologia 20 (1824), S. 1- 424; J. H. Markland: Some remarkes of the early use of carriages in England, in: Archaeologia 20 (1824); S. 443-478; Sydney Smirke: An Account of the Mausoleum of Theoderic, at Ravenna, in: Archaeologia 23 (1831), S. 323-326; John Gage: A Dissertation on St. Aethelwolds Benedictional, an illuminated Ms of the 10th century, in: Archaeologia 24 (1832), S. 1-116; John Adey Repton: Observations on Femal Head-dress in England, in: Archaeologia 27 (1838), S. 29-76; John M. Kemble: On anglo-Saxon Runes, in: Archaeologia 28 (1840), S. 327-372; Thomas Phillipps, A transcript of a MS. Treatise on preparation of Pigments, and on various processes of the Decorative Arts practised during the Middle-Ages, written in the twelfth Century, and entitled Mappae Clavicula, in: Archaeologia 32 (1847); S. 183-244.
[797] Z. B. Edward King: Sequel to the Observations on Ancient Castles, in: Archaeologia 6 (1782), S. 231-374 enthält auch Connisborough-Castle; E. C. Englefield: Account on an Ancient Building at Southampton, in: Archaeologia 14 (1803), S. 84-89; Charles Henry Hartshorne: Observations [...] upon the Present state of Oxford-Castle, in: Archaeologia 29 (1842), S. 60-69.
[798] William Wilkens: An Essay towards the History of the Venta Icenorum of the Romans, and of Norwich castle, with Remarks on the Architecture of the Anglo-Saxons and Normans, in: Archaeologia 12 (1796), S. 132-180; siehe hierzu das Exzerpt Hugo von Ritgens, WSTA, Nachlass Ritgen.
[799] Charles Henry Hartshorne: Observations [...] upon the Present state of Oxford-Castle, in: Archaeologia 29 (1842), S. 60-69.
[800] Edward King: Munimenta antiqua, or observations on ancient castles. Including remarks on the whole progress of architecture, ecclesiastical as well as military, in Great Britain. 4 Bde. London 1799-1805; hierzu Experte Hugo von Ritgens; WSTA, Nachlass Ritgen.
[801] Mémoires de la société royale des Antiquaires de France. Paris 1817-1852.

Während in Ducarels „Antiquités anglo-normandes“[803] eine Beschreibung des Teppichs von Bayeux nachzulesen war, fanden sich in Dibdins „Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany“ einige Abbildungen dazu.[804]

Die Dichtungen der Sänger

Als eine „schätzenswerthe Vorarbeit“ stufte Ritgen Heinrich Leos Aufsatz über „Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert“ ein,[805] der irrige Vorstellungen seiner Zeitgenossen zu berichtigen versuchte, denn, „wo von Burgen die Rede ist, schweben ihnen immer jene hohen, mit Doppelwänden und Wendeltreppen, mit trichterengen Höfen und vier Stock hohen Gebäuden reichlich versehene Baue des 15ten und 16ten vor“.[806] Heinrich Leo hatte deshalb das allgemeine Aussehen einer Burg beschrieben und mit Passagen aus der mittelhochdeutschen Dichtkunst, etwa aus dem Parzival und Willehalm von Wolfram von Eschenbach oder dem Tristan von Gottfried von Straßburg hintersetzt. Bereits Carl Alexander Simon hatte den eben erschienenen Aufsatz für seine Forschungen genutzt; Ritgen wurde er durch die Empfehlung Bernhard von Arnswalds bekannt.[807]

In seinen „Gedanken“ bediente sich Ritgen vor allem der Zitate, die Leo in seinem Aufsatz wiedergegeben hatte. Um aber etwa die Allgemeingültigkeit bestimmter Einrichtungen und Sitten zu beweisen, gab er auch Teile englischer Dichtungen wieder. Die Märchen des roten Buchs von Hergest, die Lady Charlotte Guest 1838 herausgegeben hatte, benutzte er in der deutschen Ausgabe von Albert Schulz.[808] Die dort entnommene Stelle zum Gebrauch von Glasfenstern erweiterte er allerdings um das fehlende englische Zitat aus Thomas Wartons „History of the english poetry“.[809]

In „Hof und Garten“ gab er die Beschreibung einer Torhalle aus dem Iwein des Hartmann von Aue wieder, die auch Leo geliefert hatte; die genaueren Versangaben und weiteren Zitate

---

[802] Charles Nicolas Allou: Études sur le Casques du moyen age (1), in: Mémoires 10 (1834), S. 287-308; Ders. Études sur le Casques du moyen age (2), in: Mémoires 11 (1835), S. 157-234; Charles Nicolas Allou: Suite des Études sur les armes et armures du Moyen-âge, in: Mémoires 13 (1837), S. 285-345; M. R. Thomassy: Découverte et restitution de l’ Autel de Saint-Guillaume du désert, in: Mémoires 14 (1838), S. 220-234; Charles Nicolas Allou: Suite des Études sur les armes et armures du Moyen-âge, in: Mémoires 14 (1838), S. 270-339; Bottée de Toulmon: sur les instruments des musique employés au Moyen-âge, in: Mémoires 17 (1844), S. 60-166.
[803] Ducarel 1823.
[804] Dibdin 1821, S. 378-380.
[805] Leo 1837.
[806] Ebenda, S. 167.
[807] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 26.10.1846, Hs 2535-2627, Bl. 1/1846.
[808] Zur Brücke als Ehren- und Speiseplatz des Herrschers vgl. Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 52; hier zitiert: San-Marte 1842, S. 261f., Anm. 11.
[809] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 65-68, hier: Bl. 66f.; siehe Warton 1824, S. 8.

verweisen hier jedoch darauf, dass Ritgen die Stellen in einer vollständigen Ausgabe des Werkes nachgelesen hat.[810] Carl Simrocks 1842 erschienene Übersetzung von „Parzival und Titurel" durchforstete er nach den verschiedensten Begriffen der Einrichtung einer Burg und notierte die einzelnen Stellen.[811] Der Einleitung entnahm er die Passagen über Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide. Walthers Schilderung des Hofs zu Eisenach diente als Argument für die Gestaltung des Festsaals mit einer Galerie für das Publikum.[812]

Die Wörterbücher und Glossare

Auch „die ältesten deutsch-lateinischen Wörterbücher (Glossare) vom 7. bis 14. Jahrhundert" hat Ritgen studiert, um Hinweise auf das burgliche Leben und die Einrichtung von Burgen zu finden. Die Ergebnisse finden sich in etlichen Niederschriften, so etwa in einem umfangreichen Manuskript „Schloß Wartburg / sprachliche Vorstudien".[813] Eine Vielzahl der dort zusammengetragenen Auszüge entstammt den verschiedenen Jahrgängen von Franz Joseph Mones „Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit", aus dem Ritgen vor allem Teile aus mittelalterlichen Glossarien abschrieb.[814] 1835 erschien ein Teil des Dictionarium des Johannes de Garlandia, einer „Enzyklopädie der praktischen Kenntnisse und Wissenschaften",[815] aus dem die Beschreibungen des Hausrates, des Festungsbaus und von Haus und Hof abgedruckt waren. Ritgen übernahm die Passagen und versah sie abschnittsweise mit einer deutschen Übersetzung. In der Gießener Universitätsbibliothek exzerpierte er zudem einige Stellen aus einem Druck der „Synonyma" des gleichen Autors, weil sie der näheren Erläuterung des Vorhergehenden dienten.[816] Die Beschreibung des Haushaltes des Domstifts Straßburg „erweiterte die Kenntniß des Privatlebens unserer Vorfahren mannigfach", so etwa über die Tischsitten, Speisen und Getränke.[817]

Aus dem ersten Band von Eberhard Gottlieb Graffs „Diutiska" entnahm er Teile einer Glossensammlung des achten Jahrhunderts,[818] Passagen aus der Darmstädter Reimchronik und altdeutsche Übersetzungen einzelner Wörter und Sätze der Bibel; im zweiten Band fand er

---

[810] So etwa: Iwein 1843, S. 34f. und S. 36f.; vgl. Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 33-35.
[811] Hugo von Ritgen: Aus Parzival und Titurel übersetzt von Simrock, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Simrock 1842.
[812] Ebenda, aus: Simrock 1842, S. 475.
[813] Hugo von Ritgen: Schloß Wartburg. sprachliche Vorstudien, WSTA, Nachlass Ritgen.
[814] Mone/Anzeiger 4 (1835)–8 (1839).
[815] Franz Joseph Mone (?): Auszüge aus dem Dictionarium Johannis de Garlandia, in: Mone/Anzeiger 4 (1835), S. 495-498, hier: S. 495.
[816] Welchen der zahlreichen Drucke Ritgen in Gießen eingesehen hat, lässt sich nicht mehr ermitteln; vgl. etwa: Synonoma magistri Johannis de garlandria [!] cu[m] notatis, [Köln] [Quentel], ca. 1486.
[817] Franz Joseph Mone (?): Beiträge zur Geschichte des Domstifts Straßburg, in: Mone/Anzeiger 7 (1838), S. 1-21.
[818] Graff 1826, S. 122-280.

wiederum zahlreiche Glossarien.[819] In gleicher Weise verfuhr er mit Georg Friedrich Beneckes Wörterbuch zum Wigalois, das mittelhochdeutsche Begriffe erklärte,[820] Andreas Schmellers „Bayerischem Wörterbuch“[821] und Johann Leonhard Frischs „Teutsch-Lateinischem Wörterbuch“.[822] In „Hof und Garten“ erläuterte er Begriff und Funktion einer Dirnitz, in dem er die Stichworte vollständig aus den Wörterbüchern Schmellers und Frischs in seinen Text übernahm.[823]

Eine Studie über die „Namen altdeutscher Gebäude und ihrer Theile“ verdankt den Großteil der Erkenntnisse und zitierten Quellen dem Aufsatz „Anmerkung von den Kemmenaden“, der 1751 im Hannoverschen Gelehrten Anzeiger erschienen war und den Ritgen auch als Hauptquelle angab.[824] Der Autor hatte an Hand zahlreicher Glossarien, von „biblischen Schriftstellen, des sächsischen Land- und Lehnrechts, der Geschichtsschreiber und alten Briefe“[825] die Bedeutungsmöglichkeiten der verschiedenen Gebäude und ihrer Teile zu ermitteln versucht. Ritgen ergänzte die dort gemachten Aussagen jedoch um Beispiele aus Leo und der Darmstädter Reimchronik. Auch bei seinen Erörterungen zum Aussehen des mittelalterlichen Festsaales nutzte er diesen Aufsatz.[826]

II.2.3 Wie „die Hauptgebäude der Wartburg im 12. Jahrhundert ausgesehen haben mögen“[827] – Die Baugeschichte und die Entwürfe aus dem Jahr 1847

Als Hugo von Ritgen an den beiden Niederschriften zur Restauration der Wartburg und den dazugehörigen Entwürfen arbeitete, für die er die zur Verfügung stehende Literatur auswertete und Bauuntersuchungen vornahm, hatte er immer auch die großherzoglichen Forderungen für die Wiederherstellung der Wartburg klar vor Augen. Sein Mitstreiter Bernhard von Arnswald kannte sie gut und Ludwig Puttrich hatte sie bereits im Dezember 1846 seinem „Unmaßgeblichen Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg“ vorangestellt.[828] Einerseits orientierte sich Ritgen eng am Gewünschten und erforschte und projektierte etwa eine großherzogliche Wohnung im sog. Neuen Haus und die Trennung des ersten vom zweiten Burghof durch eine Torhalle. Andererseits unterbreitete er auch

[819] Graff 1827.
[820] Benecke 1819, S. 513-767.
[821] Schmeller 1827.
[822] Frisch 1741.
[823] Siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[824] Grupen 1751, S. 443-458.
[825] Ebenda, S. 443.
[826] Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[827] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 11.5.1847, WSTA Hs 2635-2627, Bl. 4/1847.
[828] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v, hier: 17r-18v; siehe die wesentlichen Punkte im Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).

Gegenvorschläge, indem er beispielsweise nahe legte, die Westseite der Burg nicht unbebaut zu lassen und den Südbereich der Burg wehrhaft zu gestalten. In „Hof und Garten“ verwies Ritgen besonders an diesen Stellen auf den „wahren burglichen Charakter“, den es damit herzustellen galt. Mit diesen Argumenten setzte er nicht zuletzt seine eigenen Vorstellungen und Entwürfe deutlich von den Entwürfen Ferdinand von Quasts ab. Schon in der Einleitung seiner „Gedanken“ hatte er ganz bewusst Begriffe wie die „alte glorreiche Burg“ und „das romantische Lustschloß, die reitzende Villa“ einander gegenüberstellt und im September 1847 zur Mainzer Architektenversammlung sogar davor gewarnt, setzte man Quasts Entwürfe um, würde „ein zauberhaftes Feenschloß“ geschaffen, „nimmer aber eine deutsche Burg, nimmer die Wartburg wieder hergestellt werden.“[829]

Die „Gedanken über die Restauration der Wartburg“

In seinen „Gedanken“ bezeichnete Hugo von Ritgen zunächst Johannes Rothe und Adam Ursinus als die Autoren der wichtigsten Quellen und zitierte die entsprechenden Passagen von der Gründung der Burg im Jahr 1067, aus denen nach seiner Deutung außerdem hervorging, dass damals bereits der Palas als Hauptgebäude der Burg erbaut wurde.[830] Darüber, welches Gebäude Ursinus als „Musshaus“ und Rothe als „muez huez“ bezeichneten,[831] hat zuvor einige Jahre Uneinigkeit geherrscht. Da Sältzer es als das Gebäude nördlich des Palas deutete, an dessen Stelle Carl August das sog. Neue Haus errichten ließ,[832] setzte sich Ritgen intensiv mit der Deutung auseinander und versuchte zu beweisen, dass es sich hier um das Landgrafenhaus handelte.[833] Er gab die Definition aus Frischs deutsch-lateinischem Wörterbuch wieder, der auch eine Stelle aus Rothes Chronik angab,[834] die vom Brand der Wartburg im Jahr 1317 berichtete, bei dem der obere Teil des Turms und des Mushauses zerstört wurden.[835] Als Beweis dafür, dass hier das Hauptgebäude gemeint war, das an beiden Seiten freigestanden habe, lieferte Ritgen zudem die erhaltene ursprüngliche Architektur des nördlichen Giebels, dessen reiche Fensterverzierungen sicher nicht durch ein unmittelbar anstoßendes mehrstöckiges Gebäude

[829] Baumgärtel 1907, S. 307.
[830] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 12f.; zitiert Rothe/Mencke 1728, Sp. 1675; Ursinus/Mencke 1730, Sp. 1257.
[831] Ursinus/Mencke 1730, Sp. 1257; Rothe/Mencke 1728, Sp. 1781f.
[832] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501; entsprechend auch Puttrich 1847, S. 6-7.
[833] Bereits Alexander Simon setzte das „muezhuez“ mit dem Palas der Wartburg gleich; vgl. Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze. 1839, WSTA, Hs 3496a, Bl. 44-45; Ritgen stellte in einem Nachtrag zu dieser Niederschrift zudem umfangreiche Quellen zusammen, in denen der Begriff „muezhuez“ oder Mushaus als Bezeichnung des Hauptgebäudes einer mittelalterlichen Burg vorkommt; vgl. Hugo von Ritgen: Stellen aus den alten Chroniken welche sich auf das muezhuez beziehen, WSTA, Nachlass Ritgen.
[834] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 13f.; Frisch 1741, S. 676.
[835] Rothe/Mencke 1728, Sp. 1781f.

verdeckt worden seien. Der Palas selbst sei nach seiner Erbauung zweistöckig gewesen und erst zwischen 1130 und 1140 habe Ludwig I. nach seiner Erhebung in die Landgrafenwürde das dritte Stockwerk aufsetzen lassen.[836]

Mit Verweis auf den Aufsatz von Heinrich Leo gab Ritgen an, dass einzig der Palas und die Türme einer Burg mehr als ein Stockwerk besaßen,[837] weshalb die nördlich anschließende Kemenate als ein Nebengebäude zunächst nur mit einem Stockwerk errichtet worden sei. Diese Kemenaten waren allerdings „nicht selten sorgfältiger und reicher geschmückt als der Palas" und wurden im 13. Jahrhundert meist um ein bis zwei Stockwerke aus Holz erhöht. So sei es auch auf der Wartburg geschehen, als wahrscheinlich 1265 durch Albrecht den Unartigen ein zweites hölzernes Stockwerk aufgesetzt und der Bau „bequem und wohnlich eingerichtet und mit Malerei verziert" wurde.[838]

„Nach diesen etwas weitläufigen Erörterungen", die weitere Belege für die Funktion des Palas als Landgrafenhaus und eine Erklärung des Wortes „muez huez" umfassten, konnte sich Ritgen nun „der Beantwortung der wichtigern Fragen mit um so größerer Sicherheit" zuwenden, deren erste war, welche Gebäude von Ludwig dem Springer in den Jahren 1067 bis 1070 im romanischen Stil errichtet wurden: Es waren der Palas und der Bergfried als wichtigste Teile einer jeden größeren Burg, dann die „übrigen Kemmenathen und thörme".[839]

Während sich die Räume der Dienerinnen und Kinder im unteren Stockwerk des nördlich anschließenden Gebäudes befunden hätten, sei die landgräfliche Wohnung im Palas zu finden gewesen. Letzteres hintersetzte Ritgen mit Zitaten aus den Chroniken von Rothe und Ursinus, die beide eine Begebenheit schilderten, während derer der Gemahl der hl. Elisabeth, Ludwig IV., das im Palas befindliche Schlafzimmer verlassen musste, um seine Notdurft zu verrichten.[840] Aus dem Libellus entnahm er Passagen, die vom gemeinsamen Schlafzimmer der Eheleute berichteten[841] und der gereimten Vita der Heiligen die Nachricht, dass Elisabeth 1224 zur Geburt ihrer Tochter ein bequemeres Gemach bereitet wurde.[842] Dies führte Ritgen zur Vermutung, dass vielleicht schon damals die nördlich an den Palas anschließende Kemenate um ein Stockwerk erhöht worden sein könnte und dann die Wohnung der Landgräfinnen gewesen ist.[843]

---

[836] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 19.
[837] Ebenda, Bl. 19f.; siehe Leo 1837, S. 179.
[838] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 20.
[839] Ebenda, Bl. 25f.; zitiert Ursinus/Mencke 1730, Sp.1257.
[840] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 26-28; hier angegeben Rothe/Mencke 1728; Sp. 1713; Ursinus/Mencke 1730, Sp.1287.
[841] Libellus/Mencke 1728, Sp. 2015.
[842] Auctor Rhythmicus/Mencke 1728, Sp. 2063.
[843] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 30.

Für die Einrichtung und Benutzung des Palas, „wie solche theils aus den noch erhaltenen größern Burgen, theils aus den Beschreibungen der Dichter des 12ten Jahrhunderts“ zu ermitteln sei, verwies er auf die Vorarbeit in Heinrich Leos Aufsatz.[844] Ein zweiter Palas, der nach Leos These auf fürstlichen und königlichen Burgen vorhanden war,[845] sei in den Chroniken für die Wartburg nicht erwähnt. Zudem gäbe das „Ritterhaus [...] schon durch seinen Namen seine Bestimmung an und machte, da es sehr geräumig war, einen zweiten Palas entbehrlich. Auf ihm fand auch der Streit der Minnesänger statt wie von allen Chronisten ausdrücklich gesagt wird.“[846] So hatte Rothe als Ort „uf dem ritterhuse“ angegeben und in der gereimten Vita der hl. Elisabeth spielte sich das Geschehen ebenfalls dort ab.[847] Ohnehin sei der Streit die Angelegenheit der Sänger gewesen, glaubte Ritgen, weshalb der Wettkampf auch in der Behausung der Sänger – „(welche ja zum Teil auch Ritter waren)“ – und nicht Palas stattgefunden habe, denn dort seien die Sänger nur zur Unterhaltung des Landgrafen aufgetreten.[848]

„Ein weithin in das Land schimmerndes Dach des Palas galt als eine schönsten Zierden“, zitierte Ritgen Leos Worte und gab auch die dort angegebenen Passagen aus dem Willehalm und Parzival wieder;[849] der Wartburgpalas sei zudem mit Blei gedeckt gewesen, wie aus Rothe Beschreibung des Brands im Jahr 1317, die er schon zuvor zitiert hatte, hervorging.[850] Dass eine Freitreppe an der Fassade den Zugang ermöglichte, überlieferte nicht nur die Legende vom nackten Bettler an der Treppe, den die hl. Elisabeth in einen Mantel kleidete,[851] auch die Grundrisse und die Fassade des Palas zeigten im zweiten und dritten Geschoss Zugänge.[852]

Hinsichtlich der Räumlichkeiten des Palas nannte Ritgen zunächst die zwei Räume des sogenannten Sockelgeschosses, die durch die Lage des Baus am abschüssigen Felsen entstanden seien. In den drei Räumen darüber, dem heutigen Rittersaal, Speisesaal und der Elisabethkemenate, vermutete er die Zimmer der Bediensteten. „Die Unwohnlichkeit derselben, besonders aber der Mangel an Licht bei den ursprünglich so kleinen Fenstern, welche der Sicherheit halber in dem untern Stockwerke nicht größer gemacht werden durften (nach der Außenseite der Burg hin) schließt die Annahme, als seien diese Räume die Zimmer der

---

[844] Ebenda, Bl. 36.
[845] Leo 1837, S. 178.
[846] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 38; hier angegeben Rothe/Mencke 1728, Sp. 1699; Auctor Rhythmicus/Mencke 1728, Sp. 2043.
[847] Rothe/Mencke 1728, Sp. 1699; Auctor Rhythmicus/Mencke 1728, Sp. 2043.„von dem muesshawse in das richterhaws“; siehe ebenda die erklärende Anmerkung: „in Rotü Chron est: Ritter hauß.“
[848] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 38.
[849] Ebenda, Bl. 38f.; Leo 1837, S. 179.
[850] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 14; Bl. 39; Rothe/Mencke 1728, Sp. 1781f.
[851] Rothe/Mencke 1728, Sp. 1705.
[852] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 39f.

Landgräfinnen gewesen, wohl von selber aus."[853] Sältzers Ergebnissen zustimmend lokalisierte auch Ritgen im nördlichen Raum, dem heutigen Rittersaal, die Wohnung der männlichen, in der südlichen Elisabethkemenate die der weiblichen Dienerschaft.[854] Der flachgedeckte Raum in der Mitte, mit dem offenen Kamin und dem Ausgussstein, sei die ursprüngliche Küche gewesen, von der aus man über die Innentreppe die Speisen in den Saal im zweiten Stock transportieren konnte.[855] Die Buchstaben, mit denen Ritgen die Räume und darin befindlichen Fenster oder den Ausgussstein bezeichnete, entsprechen denen, die Sältzer in seiner Zeichnung der Grundrisse des Palas vor der Wiederherstellung verwendet hat (Kat.-Nr. 91, Abb.). Ritgen hat dieses Blatt oder eine Kopie davon benutzt.[856] Im mittleren Stockwerk des Palas habe sich die fürstliche Wohnung befunden, der Residenzraum im Landgrafenzimmer, der Saal südlich davon habe, bis zur Erhöhung des Palas um ein Stockwerk, als Speise-, Audienz- und Festsaal gedient.[857] Dass das oberste Geschoss erst später aufgesetzt wurde, versuchte Ritgen nun in mehreren Punkten zu beweisen:[858] Dass im 11. und beginnenden 12. Jahrhundert ein Palas in der Regel nur zweistöckig errichtet wurde, bewiesen ihm die Bauten der Kaiserpfalz in Gelnhausen und auf Burg Münzenberg. Die Architektur der Arkaden des oberen Stockwerks verwies auf eine spätere Zeit, was namentlich horizontal vorspringende Kämpfer zeigten. Das Mauerwerk der unteren beiden Geschosse bestehe aus starken regelmäßigen Quadern, während das dritte aus unregelmäßigem Bruchstein errichtet worden sei. Nur an der westlichen Seite habe man vielleicht Werkstücke abgebrochener alter Bauten verwendet. Das Gesims am mittleren Stockwerk sei in jedem Fall ein Dachgesims gewesen und Sältzer habe unter anderem nachweisen können, dass die Säulen der Räume im mittleren Geschoss ursprünglich nicht vorhanden waren und erst bei der Umwandlung des Dachgebälks in ein Deckengebälk nötig geworden seien. Letztlich verweise auch der Stil des nördlichen Giebels, insbesondere der Säulen an beiden größeren Fenstern, auf eine 70 bis 80 Jahre spätere Erbauung. Ritgen sah hier eine Ähnlichkeit mit den oberen Fenstern der Türme von Maria Laach, die bei Boisserée abgebildet waren und um 1150 datiert wurden.[859] In diese Zeit falle die Erhebung des Sohns Ludwig des Springers in die Landgrafenwürde, was eine Vergrößerung der Hofhaltung zur Folge gehabt habe.[860] Der anderen von Sältzer vorgebrachten These, dass die Erhöhung des Palas auch in die Regierungszeit Hermanns I., also in die Zeit des Minnesangs, fallen könne, widersprach

[853] Ebenda, Bl. 41.
[854] Ebenda, Bl. 46.
[855] Ebenda, Bl. 42f. und 46.
[856] Ebenda, Bl. 42f.
[857] Ebenda, Bl. 49f.
[858] Ebenda, Bl. 49-54.
[859] Ebenda, Bl. 52-55; Boisserée 1833, S. 11.
[860] Ebenda, Ritgen gibt hier als Belege an: Rothe/Mencke 1728, Sp. 1681; Ursinus/Mencke 1730, Sp.1262; Schumacher 1767, S. 14.

Ritgen mit dem Argument, dass im 13. Jahrhundert bereits gotische Formen begonnen hätten die Architektur zu prägen.[861]

Ursprünglich erstreckte sich der Saal im mittleren Geschoss bis zum südlichen Giebel des Gebäudes, da die Kapelle ein Einbau des 14. Jahrhunderts sei. Die spätere Überwölbung, die ebenso wie die Säulen nicht in richtiger Verbindung mit den bereits beschädigten Umfassungsmauern steht und die Wände und die Säule, die sich nicht im Scheitel des unteren Gewölbes befinden, bewiesen dies ebenso wie die schlechte Konstruktion und die Form der Emporen, des Spitzbogengewölbes und die lediglich in Kalkmörtel roh ausgeführten Ornamente der Wandsäulen, schrieb Ritgen.[862]

Entgegen der Annahme Sältzers, der in der Zeit, als der Saal sich noch bis zum südlichen Giebel erstreckte, vor der südlichen Wand einen dem unteren Geschoß entsprechenden Gang vermutete, glaubte er, dass sich hier ein erhöhter Sitzplatz befunden habe. Leos Beschreibung einer herrschaftlichen Estrade gab Ritgen an dieser Stelle wieder und notierte auch die angegebene Stelle aus dem Wigalois.[863] Dass die mit Sitzbetten versehene Brücke aber nicht nur den Damen als Ehrenplatz diente, sondern dass auch Könige und Landesherren dort speisten, während die Gäste im übrigen Saal an Tafeln Platz nahmen, sei Sitte nicht nur in Deutschland, sondern auch in England gewesen. Dies bewiesen die Märchen des roten Buchs von Hergest, so etwa das von Geraint, aus dem Ritgen eine Anmerkung der Lady Charlotte Guest wiedergab.[864] Die Annahme einer solchen Brücke oder Estrade erkläre die ungewöhnliche Höhe der südlichen Fenster.[865] Analog zu dieser Vermutung begründeten sich so die hohen Fenster an der Nordseite im dritten Stockwerk, denn auch dort habe sich ein erhöhter Sitz befunden.[866]

„In den großen Hofburgen“ habe der Haupteingang zunächst in eine offene Galerie geführt und „von da zuweilen durch eine zweite Bogenstellung in die Säle“.[867] Wie in Gelnhausen finde man diese Anordnung auf der Wartburg. Diese äußeren Galerien seien unverglast geblieben, die innere Bogenstellung im dritten Stockwerk und die Fenster des ersten und zweiten Geschosses nahm Ritgen allerdings bereits für die Erbauungszeit als verglast an.[868] Er gab an dieser Stelle einen großen Teil der Anmerkung von Charlotte Guest zur Glasmalerei aus dem Geraint wieder[869] und ergänzte eine auf Deutsch angegebene Stelle um den englischen Text

[861] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 57f.
[862] Ebenda, Bl. 58f.
[863] Ebenda, Bl. 61f.; Leo 1837, S. 243.
[864] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 52, hier zitiert: San-Marte 1842, S. 261f., Anm. 11.
[865] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 60-63.
[866] Ebenda, Bl. 63.
[867] Ebenda, Bl. 63f.
[868] Ebenda, Bl. 64.
[869] Ebenda, Bl. 65, hier zitiert: San-Marte 1842, S. 275, Anm. 26.

aus Wartons „History of the english poetry“.[870] Dass die ältesten Glasmalereien in Deutschland sich im Kloster Tegernsee und etwas später entstandene im Augsburger Dom fanden, las man bei Kugler;[871] und auf Burg Münzenberg hatte Ritgen beobachtet, dass die Profilierung der Gewände und der Löcher zur Befestigung der Fensterrahmen darauf schließen ließen, dass die Fenster geschlossen waren, wohingegen die Arkaden der oberen Stockwerke offen geblieben seien.[872]

Die 1624 erbaute Freitreppe an der Westseite des Palas befinde sich anstelle einer älteren. Die derzeitige Eingangstür sei zwar in das 14. Jahrhundert zu datieren, doch ließe sich eine Tür im Rundbogenstil dort vermuten, „weil das gerade an dieser Stelle sehr gut erhaltene und regelmäßige Mauerwerk deutlich zeigt, daß hier die Arcaden nicht fortgesetzt waren, wohl aber das ursprüngliche Dachgesims ungestört durchging.“[873] Vergleiche man die entsprechenden Anlagen auf Burg Münzenberg, Gelnhausen, Seligenstadt seien diese durchaus ähnlich. Auch die Luftlöcher und Mauerspalten unterhalb des Eingangs fänden sich in Münzenberg und Gelnhausen. Sie gäben Anhaltspunkte für das Aussehen der Treppe, wie Ritgen sie entworfen habe, und die er in einer beiliegenden Zeichnung auch dargestellt haben muss. Hinsichtlich der Frage nach einem Aufgang in den dritten Stock trat Ritgen der These eines hölzernen Treppenturms entgegen. Er vermutete den Aufgang vielmehr am Südende des Palas, dort wo er die fürstliche Estrade lokalisiert hatte. Wohl weil diese mit Entstehen des großen Festsaales im obersten Geschoss nicht mehr nötig war, hätte man dort am bequemsten einen Aufgang anlegen können. Nach dem Einbau der Kapelle im 14. Jahrhundert sei dieser dann wieder beseitigt worden.[874]

Das Vorhandensein einer älteren Kapelle an der Westseite des zweiten Hofs bewies „eine alte Handzeichnung im Besitze Sr. Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs“, bei der es sich um Friedrich Adolph Hoffmanns „Ansichten der Bauten der Wartburg von der Hofseite aus“ handelte, von der Ritgen eine Kopie gefertigt hat (Kat.-Nr. 138, Abb.). Auch die Erwähnung von Gottesdiensten zu Zeiten Hermanns I. legte dies nahe.[875] Die Kapelle habe nicht zu den ursprünglichen Bauten Ludwig des Springers gehört, vermutete er, und könnte bereits im Erbfolgekrieg des 13. Jahrhunderts wieder verschwunden sein, denn nur die Zerstörung oder

[870] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 65-68, hier: Bl. 66f.; Warton 1824, S. 8.
[871] Kugler 1842, S. 508, S. 595.
[872] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 65-68, hier: Bl. 68f.
[873] Ebenda, Bl. 71.
[874] Ebenda, Bl. 72-77.
[875] Ebenda, Bl. 78f.; siehe die angegebenen Auctor Rhythmicus/Mencke 1728, Sp. 2043; Libellus/Mencke 1728, Sp. 2012.

Baufälligkeit hätten im 14. Jahrhundert zur Einrichtung der jetzigen Kapelle im Palas führen können.[876]

An dieser Stelle resümierte Ritgen noch einmal die sechs Perioden, in denen die Wartburg größere Veränderungen erfahren habe. Nach der Erbauung durch Ludwig den Springer von 1067 bis 1070 folgte zwischen 1130 und 1140 die Erweiterung und Verschönerung der Burganlage, hier vor allem der Bau der dritten Etage des Palas durch seinen Sohn. Nach dem Brand von 1317 erfolgte zwischen 1319 und 1321 eine Wiederherstellung und Erweiterung durch Friedrich den Gebissenen. Friedrich der Weise habe um 1507 Ausbesserungen vornehmen lassen und Johann Friedrich sei um 1539 tätig gewesen. Eine weitere Periode der Herstellung und Unterhaltung sei dann unter Johann Ernst zwischen 1620 und 1628 erfolgt. Mit einem Nachweis, dass es sich bei der Kapelle im Palas um eine Gründung Friedrich des Gebissenen handelte,[877] schließt die Schrift „Gedanken".

„Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg"

In „Hof und Garten" stellte Ritgen nach einer Beschreibung der Zwinger mittelalterlicher Burgen fest, dass es auf der Wartburg eine solche Anlage nicht gegeben habe, sondern die günstige Lage der in den Fels gehauenen Straße zur Zugbrücke einen Zwinger sogar verzichtbar machte. Die Entstehung des kleinen Außenwerks, dessen Reste noch sichtbar waren, vermutete er im 16. Jahrhundert. Es habe sich hier um einen Barbakan gehandelt, dessen Definition Ritgen nach Krieg von Hochfelden angab.[878] In den vorderen Burghof gelangte man über die Zugbrücke und durch den Torturm.[879] „Der Burghof selbst war aber nicht selten wieder in einen Vorderhof (fürder Hof) und in einen Haupthof (hinter Hof) geschieden, namentlich dann, wenn kein zweiter Zwinger vorhanden war. Der Abschluss zwischen Vorder- und Hinterhof, oder zwischen zweitem Zwinger und einfachem Burghof ward durch ein hallenartiges Gebäude, durch welches man reiten konnte, und welches zu beiden Seiten durch Fallgatter (Slegetore) geschützt wurde, gebildet."[880] Für ihn war diese Anlage eine „dem Burgenbau eigenthümliche Anordnungsweise", die sich auf der Wartburg nachweisen ließ. Er führte als Beleg Hortleders Beschreibung aus dem Jahr 1630 an,[881] der die Wartburg als aus drei Höfen bestehend schilderte: Nach einem kleinen Hof, von dem aus man über die Zugbrücke in den zweiten gelangte, folgte schließlich noch ein

[876] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 81.
[877] Ebenda, Bl. 82-85; Ritgen verweist hier auch auf Thon 1826, S. 124.
[878] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 1-3; siehe Krieg von Hochfelden 1837, Sp. 98f.
[879] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 4.
[880] Ebenda, Bl. 4f.
[881] Ebenda, Bl. 5; vgl. Hortleder/Juncker 1710, S. 204.

Tor, das in den dritten Hof führte.[882] Dem stellte Ritgen eine Beschreibung des Tores zwischen erstem und zweitem Hof von Thon zur Seite, der zwar ebenfalls bemerkt hatte, dass keinerlei Spuren mehr darauf verwiesen, aber durch nicht näher bezeichnete Rechnungen dessen Existenz als bewiesen ansah.[883] „Nimmt man das alles zusammen", schrieb Ritgen, „so geht klar hervor, daß der vordere Hof auf der Wartburg sich von dem Ritterhause bis zu dem neuen Hause einerseits und bis zur Hofstube, Vogtei (oder Prinzenbau) andererseits erstreckt habe und daß beide Gebäude durch das jetzt verschwundene zweite Thor verbunden und geschützt waren und daß endlich dieser Vorderhof östlich durch den langen Laufgang, westlich durch den Margarethengang begrenzt wurde".[884] Diese heute bedeckten Fachwerkgänge im ersten Hof seien ursprünglich Mauern mit Zinnen gewesen, „denn die Umfaßungsmauern der Burgen hatten oben stets einen Vertheidigungsgang mit Brustwehr, oder Zinnen".[885] Erst mit Einführung der Feuerwaffen hätten sie ihren Zweck fast vollständig verloren, seien aufgemauert und mit Schießscharten versehen worden. Eine ausführliche Abhandlung hierzu muss sich in dem unvollständig überlieferten Anhang „Ueber Zinnen auf mittelalterlichen Burgen" befunden haben.[886] Die heutigen Gänge hätten zudem der Kommunikation zwischen Ritterhaus, Neuem Haus und Hofstube gedient. Ritgens Empfehlung lautete: „Bei der Restauration möchten sie daher beizubehalten sein, weil sie charakteristisch, zweckmäßig und noch ziemlich gut erhalten sind und weil es schwer sein würde, sie passend zu ersetzen."[887]

Die Lage der Vogtei oder Hofstube, die später als Dirnitz errichtet werden sollte, vermittelte Thons Grundriss im „Beytrag zur Kunde der Vorzeit", der auch darüber informierte, dass das Gebäude 1778 wegen Baufälligkeit abgetragen worden war (Abb. 1*).[888] Da die Fundamente und Keller und eine Kellertreppe noch sichtbar waren, könne man die Dirnitz „genau auf den alten Fundamenten" wieder errichten.[889] Die Funktion des Bauwerks leite sich aus dem Namen „Hofstube" her, denn er deute „auf eine Benutzung durch die landgräfliche Familie, er könnte daher Wohnung der älteren Prinzen gewesen sein und [sei] deshalb nicht mit Unrecht als Prinzenbau bezeichnet worden." Bei der Suche nach weiteren Quellen hatte Ritgen

---

882 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 5.
883 Ebenda, Bl. 5f.; Thon 1795, S. 19; Thon 1826, S. 19.
884 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 14; vgl. zur Lage der beschriebenen Bauten: Abb. 1*.
885 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 14f.; zwischen Bl. 5 und Bl. 14 befindet sich eine längere Passage zur Deutung des Ritter-Drache-Tympanons Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0102.
886 Ebenda, Bl. 15; siehe Hugo von Ritgen: „Ueber Zinnen auf mittelalterlichen Burgen", WSTA, Nachlass Ritgen.
887 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 15.
888 Ebenda, Bl. 16f.; vgl. Thon 1826, S. 196 und den Grundriss der Wartburg, nach S. 208.
889 Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 16f.; ein mit Tafel X bezeichneter Entwurf, der hier der Schrift beigelegen haben muss, ist bislang nicht nachzuweisen.

eine Stelle bei Johannes Rothe gefunden, nach der im Jahr 1319 „eine schone hofe dornzcin“ erbaut worden sei[890] und für ihn bestand „kein Zweifel, daß unter Hof-dornzcin oder hofe dornzcin, die Hofstube gemeint ist“.[891] Die in den Wörterbüchern von Frisch und Schmeller aus unterschiedlichsten Quellen zusammengestellten Belege, die Begrifflichkeit und Funktion erklärten,[892] gab Ritgen komplett wieder und folgerte,[893] dass derlei Bauten durch Öfen beheizbar waren und im Erdgeschoss Versammlungs-, im Obergeschoss bequeme Wohnräume besessen hätten. So ging „hieraus die Bedeutung und Wichtigkeit der ehemaligen Hofstube für die wohnlichen Zwecke auf der Wartburg hervor und somit auch die Nothwendigkeit der Wiedererbauung der Hofstube für die Vollständigkeit des burglichen Charakters und die Befriedigung der wohnlichen Bedürfnisse bei der Restauration.“[894] Er deutete es als „glücklichen Fund“, dass die Dirnitz erst um 1319 erbaut worden sei, denn diese Tatsache käme Carl Alexanders Wünschen entgegen, „das Innere der Wohnräume und deren Ameublement recht behaglich in dem edelen, feinern gothischen Style des 14ten Jahrhunderts einzurichten, ohne dabei einen Verstoß gegen die historische Wahrheit machen zu müssen.“[895] Hinsichtlich des Stils der äußeren Architektur vertrat er jedoch die Ansicht, dass weder die Chronistik noch die gefundenen Baureste, von denen keiner „aus dem besseren gotischen Style“ stamme, widerlegen könnten, dass es einen romanischen Vorgängerbau gegeben habe.[896] Vielmehr hielt er es für „wahrscheinlich, daß an der Stelle der späteren Hofstube schon ein Gebäude im Rundbogenstyl gestanden habe“.[897]

Vom Neuen Haus hatte Thons Führer übermittelt, dass es nach dem Brand 1317 von Friedrich dem Gebissenen in Holz erbaut wurde und mit dem Hauptturm in enger Verbindung stand. Das gegenwärtige Gebäude sei 1793 auf den Kellern und Fundamenten des Vorgängerbaus errichtet worden.[898] Merians Abbildung der Wartburg erwies darüber hinaus, „daß das darauf vorgestellte neue Haus Friedrich des Gebißnen, dem gegenwärtigen neuen Hause der Form und Größe nach entspricht, namentlich aber, daß deren Sockelhöhen dieselben

[890] Ebenda, Bl. 18; siehe Rothe/Mencke 1728, Sp. 1782; Gabelentz bezog diese Nachricht beispielsweise auf das Haus Friedrich des Freidigen; vgl. Gabelentz 1931, S. 207.
[891] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 18.
[892] Frisch 1741, S. 203; Schmeller 1827, S. 398f.
[893] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 17-20.
[894] Ebenda, Bl. 21.
[895] Ebenda, Bl. 21f.
[896] Ebenda, Bl. 22.
[897] Ebenda, Bl. 23.
[898] Thon 1826, S. 19f.

sind."[899] Gemeinsam mit Bernhard von Arnswald habe er im Mai 1847 zudem die Keller unter dem Neuen Haus untersucht und seine Thesen bestätigt gefunden.[900]

Vom Hauptturm der Wartburg überlieferte Thon, dass in der Mitte des 18. Jahrhunderts der obere Teil „bis auf die Verbindung mit dem daran anstoßenden Gebäude" abgetragen worden war.[901] Daraus ging für Ritgen „klar hervor, daß dieser Thurm nicht nur bei oder an, sondern in inniger Verbindung mit den neuen Hause gestanden hat".[902] Merians Stich zeigte zudem seine Position an der Mitte der westlichen Seite des Neuen Hauses und dass er viereckig war.[903]

Die Torhalle habe sich immer in der Nähe des Palas und des Hauptturms befunden, „so daß man nur wenig über den Hof zu reiten brauchte, um vor den Greden (Freitreppe) des Palas absteigen zu können."[904] Da genauere Nachrichten über das Aussehen der Torhalle auf der Wartburg fehlten, müsse man sie analog zu vergleichbaren Bauten entwerfen. „Da ferner dieses Thor außer der Sicherheit noch deshalb unentbehrlich war, um einen Schutz gegen Wind und Wetter für die Wohnlichkeit der Hauptgebäude zu geben, so muss man annehmen, daß sie über derselben noch eine Galerie oder Letze befunden habe, [...] Diese Gallerie verband dann zugleich in zweckmäßigster Weise das neue Haus mit der Vogtei" [der späteren Dirnitz, d. V.]. Ein Entwurf für die zweite Torhalle nach den Vorbildern des Barbarossa Palastes in Gelnhausen und der Burg Münzenberg und den Beschreibungen aus Hartmann von Aues „Iwein", die Ritgen vollständig wiedergab, muss dieser Abhandlung beigelegen haben.[905]

Die ursprüngliche Kapelle an der Westseite des zweiten Hofs habe einen Zugang von der Torhalle aus besessen, da sie auch vom ersten Hof aus begehbar sein musste.[906] Da sie sicher nicht den gesamten Platz zwischen der Hofstube und dem weiter an der Westseite der Burg gelegenen Brauhaus eingenommen habe, könne sich dort noch ein kleiner Garten erstreckt haben.[907]

Auch über das Brauhaus hat sich Ritgen in Thons Wartburgführer informiert, der überlieferte, dass ein Vorgängerbau zunächst als Marstall gedient habe und später dann in das

---

[899] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 25; vgl. Schloß und Festung Wartburg, J. S. (Jakob von Sandrart?), Kupferstich nach Zeichnung Wilhelm Richter, in: Merian 1690; vgl. auch Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0244, G0245.
[900] An dieser Stelle folgte außerdem eine längere Passage über die verschiedenen Keller, die Thon ungenau beschrieben hat und deren Lokalisierung Verwirrung stiftete; Ritgen bemühte sich nachzuweisen, dass Thon nicht nur die Keller unter dem Neuen Haus sondern auch unter dem Palas beschrieb; Thon 1826, S. 22; Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 26-29.
[901] Thon 1826, S. 20.
[902] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 30.
[903] Ebenda, Bl. 30f.
[904] Ebenda, Bl. 32.
[905] Ebenda, Bl. 32-35; Ritgen zitiert hier: Iwein 1843, S. 34-37.
[906] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 37.
[907] Ebenda.

Zeughaus umgewandelt wurde. Das einsturzgefährdete Gebäude an der Umfassungsmauer wurde zwischen 1810 und 1813 neu errichtet und schließlich als Brauhaus genutzt, nachdem das südlich daneben befindliche Brau- und Waschhaus 1825 abgerissen worden war.[908] Dass der „südliche, oder sogenannte Pulverthurm, welcher sonst als hartes Gefängnis diente und im Jahr 1544 vom Blitz getroffen wurde", schilderte erneut Thon.[909] Der Brand sei nicht unbedeutend gewesen, vermutete Ritgen. Bei den Grabungen am Fuß des Turms hätte der Schutt sogar Spuren von zwei Bränden gezeigt, wovon der ältere der aus dem Jahr 1317 gewesen sein könne. Der behauene Sockel des Turms liefere einen guten Beweis dafür, dass der Hof an dieser Stelle einst deutlich niedriger gewesen sei. Bei den Ausbesserungsarbeiten im Jahr 1319 sei er dann aufgeschüttet und bepflanzt worden, wie eine Passage aus Rothes Chronik belegte.[910]

„Wie sich aus allem Bisherigen ergibt", fasste Ritgen zusammen, „war also die Westseite des Burghofs fast ganz von Gebäuden besetzt und nur zwischen Hofstube und dem Marstall war vielleicht (bei der Capelle) eine kleines Stück freie Mauer mit Zinnen besetzt, um Licht und Luft für ein kleines Gärtchen zu gewinnen. Es würde daher ganz gegen die historische Wahrheit und den Charakter der Burg streiten, sollte bei der Restauration die ganze Westseite von Gebäuden frei bleiben. Im Gegentheil aber würde sie durch Wiederaufführung der Hofstube [die spätere Dirnitz, d. V.], durch Wiedererrichtung des Marstalls und durch Wiedererrichtung des älteren Brauhauses nicht nur den wahren burglichen Charakter wiedergewinnen, sondern es würde auch der Reitz einer kleinen Gartenanlage zwischen Hofstube und Marstall (jetzigem Brauhaus) dadurch erhöht werden und der freie Blick aus diesem Gärtchen um so labender sein."[911] Der großherzoglichen Forderung, „daß die (durch bereits früher) erfolgtes Abreißen einiger Gebäude auf der Westseite der Wartburg frei gewordene herrliche Aussicht dem neuaufzuführenden Wohngebäude nicht verbaut werde"[912], trat er damit entgegen.

Im Gegensatz hierzu sei allerdings die Südseite der Burg nahezu unbebaut gewesen, denn lediglich das Badehaus habe sich dort befunden.[913] Diesbezüglich konnte Ritgen zunächst feststellen, dass der „vielfach erhobene Streit, ob ein Bad auf der Wartburg gewesen sei oder nicht", dadurch beigelegt werden konnte, dass ältere Rechnungen seine Existenz bewiesen.[914] „Die Frage ist also nur noch, wo dasselbe gelegen habe; die Antwort: da wo das nöthige Wasser

---

[908] Ebenda, Bl. 37-39; siehe Thon 1826, S. 26, S. 199.
[909] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 39; siehe Thon 1826, S. 26, S. 173.
[910] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 39f.; hier: zitiert Rothe/Mencke 1728, Sp. 1782.
[911] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 40f.
[912] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v.
[913] Thon vermutet hier noch weitere Gebäude: ein Mußhaus, Marställe und ein Backhaus; siehe Thon 1826, S. 25.
[914] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 42f.

am leichtesten hingeschafft werden, und wo die Benutzung am bequemsten geschehen konnte. Dieses Beides war aber gewiß an der Südseite des Landgrafenhauses der Fall, da wo die tiefste Stelle des Hofes ist, wo die Treppen in Fels gehauen hinabführen, wo die Verbindung mit dem Hauptgebäude durch die vorhandene Thür so einfach und bequem war, endlich da wo die Zuleitung von Wasser aus der Zisterne so leicht geschehen konnte."[915] Da die morgenländischen Sitten, die die mittelalterlichen Kreuzfahrer in ihre Heimat mitbrachten, auch die Errichtung von Badehäusern auf Burgen und in Städten initiiert hätten und derartige Anstalten in den mittelhochdeutschen Dichtungen, so im Parzival und Wigalois, besungen werden, stand für ihn fest, dass der Bau seinen Ursprung in der Landgrafenzeit haben musste. Im Vergleich zur übrigen Architektur sei es „in verhältnismäßig zierlicherem Style" zu erbauen und Ritgen habe seinen Entwurf an den Bädern im spanischen Gerona und in Friedberg in der Wetterau orientiert.[916]

An der südlichen Mauer hat Ritgen ein sogenanntes Wichus entdeckt, einen „Halb-Turm", der zur Verteidigung an den Umfassungsmauern von Städten und Burgen angebracht wurde und auf der Wartburg die Südseite gesichert habe. Mit einer ausführlichen Beschreibung der Funktionsweise dieser Türme belegte er ausdrücklich deren Bedeutung,[917] und da auch die Umfassungsmauer der Burg mit Laufgang und Zinnen versehen gewesen sei, legte er dessen Wiedererrichtung nahe: „Eine derartige Restauration der südlichen Umfassungsmauer der Wartburg würde daher ganz im Geiste der früheren Zeiten geschehen können, und sicher ihre Wirkung nicht verfehlen, nur muß die Construction einfach und burglich wahr bleiben."[918]

Nun richtete Ritgen noch einmal den Blick auf das Aussehen der beiden Höfe und stellte für den ersten Burghof fest, dass er so klein gewesen sei, dass er neben der An- und Abfahrt zum Haupthof kaum Platz für die notwendigen ökonomischen Einrichtungen geboten habe. Neben den jetzt vorhandenen Sitzplätzen würde sich daher „wenig zur Ausschmückung dieses Vorhofes thun lassen", wenngleich der alte Taubenschlag doch wieder zu bevölkern wäre.[919] Dass sich der Palas immer in der Nähe der Pforte befunden habe, wie Leo angab, und dass die Treppe des Palas immer direkt in den breiten Haupthof der Burg führte, fand Ritgen ebenso für die Wartburg bestätigt wie die Tatsache, dass die Burgbewohner oder Gäste direkt bis zu dieser Treppe ritten und sich von dort in den Versammlungsraum der Männer begeben konnten.[920] Dies bewiesen ihm auch die Burganlagen von Aachen, Seligenstadt und Münzenberg; die Stellung von Torhalle, Hauptturm und Palas in Gelnhausen sei der Wartburg am Ähnlichsten.

---

[915] Ebenda, Bl. 43.
[916] Ebenda, Bl. 43f.
[917] Ebenda, Bl. 44-51.
[918] Ebenda, Bl. 51.
[919] Ebenda, Bl. 51f.
[920] Ebenda, Bl. 52, hier zitiert: Leo 1837, S. 204f.

An der Stelle, an der Ritgen sich der Frage einer Gartenanlage auf der Wartburg zuwandte, bricht das Manuskript, das im Archiv der Wartburg-Stiftung verwahrt wird, ab. Eine Handschrift im Nachlass des Architekten liefert hier die fehlenden Seiten.[921] Ritgen hat die Stellen der Chroniken zusammengetragen, begonnen bei der Gründungssage der Wartburg, die bereits vom Aufschütten von Erde berichtet, bis hin zu Rothes Nachricht zum Brand im Jahr 1317. „Das Einzige, was aus der Zusammenstellung der erwähnten, freilich, dürftigen Nachrichten mit Wahrscheinlichkeit hervorgeht, ist also Folgendes: Schon zur Zeit Ludwig des Springers wurde Erde künstlich auf den Burghof geschafft und dieselbe wurde schon damals, oder doch nicht lange nachher zur Anlegung eines Burggärtchens benutzt.“ Ebenso sicher sei Erdaufschüttung und Bepflanzung des südlichen Burgbereichs nach 1317, nach der möglicherweise sogar noch ein Weingarten außerhalb im Süden und im Westen der Burgmauer angelegt worden sein könnte. Auf den nächsten Seiten widmete sich Ritgen schließlich einer ausführlichen Darlegung der antiken und mittelalterlichen Gartentraditionen, ohne allerdings dabei noch zu weiteren für die Wartburg relevanten Erkenntnissen zu kommen.[922]

Die Entwürfe Hugo von Ritgens aus dem Jahr 1847

Vier großformatige und äußerst sorgfältig gezeichnete Entwürfe Hugo von Ritgens sind überkommen (Kat.-Nr. 140-143, Abb.). Sie sind signiert und auf das Jahr 1847 datiert. Möglicherweise waren es diese Zeichnungen, die Ritgen im Mai 1847 beim Erbgroßherzog einreichte und von denen er Bernhard von Arnswald anschließend versicherte, sie seien durchaus noch „kein Restaurationsprojekt, sondern nur ein vorläufiger Entwurf davon […], wie ich mir denke, dass die Hauptgebäude der Wartburg im 12. Jahrhundert ausgesehen haben mögen.“[923] Spätestens im September 1847 lagen die Zeichnungen vor, denn Ritgen stellte sie bei seinem Vortrag über die Restaurierung der Wartburg auf dem Architektentag in Mainz aus, bei dem er öffentlich gegen Quasts Entwürfe auftrat.[924] Die Andersartigkeit seiner Herangehensweise verdeutlichte Ritgen allein schon durch die Wahl der Technik: Er zeichnete mit schwarzer Feder und verzichtete vollständig auf die Farbigkeit des Aquarells oder auf farbige Lavierungen, die einen Teil der Blätter des preußischen Konservators kennzeichnen (Kat.-Nr. 112-115, Abb.). Stattdessen fällt die akribisch ausgeführte Binnenzeichnung des Mauerwerks auf, die den Eindruck der genauen Kenntnis der Bauten, großer Gewissenhaftigkeit und nicht zuletzt einer gewissen Strenge vermittelt, so dass man an Ritgens Worte erinnert

[921] Ab hier: Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen, ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Nachlass, Ritgen.
[922] Ebenda.
[923] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 11.5.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 4/1847.
[924] Baumgärtel 1907, S. 307.

wird: „Nicht vorzugsweise heiter und lachend ist mir […] die Wartburg erschienen, noch weniger finster und trüb; wohl aber erschien sie mir erhaben und ernst durch und durch poetisch."[925]

Die Bauten der Burg sind entsprechend ihrer ermittelten Lage und Funktion platziert und in ihrer Gestaltung „von allem, dem edeln Rundbogenstyle Fremdartigen gereinigt, wieder in dem frühern Glanze" erstrahlend dargestellt.[926] Die architektonischen Details des Palas – wie die säulengeschmückten Fenster mit Blendbögen und der Rundbogenfries – sind auf die anderen Bauten übertragen. Nicht nur der Palas hat bereits in allen drei Stockwerken wieder romanische Fenster und ist an der Westseite im dritten Geschoss mit einem Rundbogenfries versehen, auch der Südturm ist durch einen Eingang mit Rundbogentür in der Höhe, Biforien im obersten Geschoss und Rundbogenfries in romanische Formen gekleidet.

Abgesehen von diesen Kennzeichen der repräsentativen romanischen Architektur einer Hofburg hat Ritgen seinen Gebäuden zugleich auch die Merkmale einer verteidigungsfähigen Burg gegeben. Neben dem viereckigen Bergfried mit Zinnenkranz und Turmhelm, der die Anlage dominiert, erscheint der neoromanisch überformte Südturm mit Zinnenbekrönung und Turmhelm gleichermaßen als zweiter Bergfried zur Verteidigung des Südbereichs der Burganlage. Die Mauern sind zinnenbewehrt und an der Südseite mit einem Halbturm ausgestattet. Dass beispielsweise die auf der Ringmauer befindlichen Gebäude und die unteren Geschosse des Bergfrieds nur mit schmalen Schlitzfenstern dargestellt sind, diente ebenso dem Eindruck der Wehrhaftigkeit, wie die Geschlossenheit der Nordseite von Dirnitz und der zweigeschossigen Torhalle. Zwar hatte Ritgen auch sie als Wohngebäude rekonstruiert, doch sollte ihre Errichtung schließlich ebenso der Vollständigkeit des burglichen Charakters dienen.[927] So wird hier die Vorstellung vermittelt, dass man von der Torhalle aus den zweiten Hof gegen Angreifer verteidigen könnte.

Vor allem durch dieses strikte Festhalten an den romanischen Formen in Verbindung mit den burgentypischen Elementen unterschieden sich Ritgens Entwürfe deutlich von denen seiner Vorgänger. Die Verteidigungselemente – besonders die Mauer und Zinnen im Südbereich – hatte Quast schließlich nicht nur vollständig ignoriert, sondern zeichnerisch auch eliminiert, indem er den südlichen Teil der Burg ohne schützende Mauern als einen Baumgarten gestaltete (Kat.-Nr. 113-115, Abb.). Während Sältzers Zeichnung zur archäologischen Skizze die Südmauer noch mit Zinnen und einem Rundturm dargestellt hatte (Kat.-Nr. 93, Abb.), ist seinem späteren Entwurf für die gesamte Burg diese Mauer nun gerade abgeschlossen und ohne weitere Verteidigungsfunktionen (Kat.-Nr. 97, Abb.).[928] Quasts aus zwei offenen Bögen bestehende Halle

[925] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 8
[926] Ebenda, Bl. 6.
[927] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 21.
[928] Siehe hierzu die Bemerkungen zu Sältzers Entwürfen in Kap. II.1.1. (Vorgänger Ritgens).

in der Mitte der Burganlage war nach Westen lediglich von einem niedrigen Mauerzug abgeschlossen. Die Wehrmauer auf der Westseite sollte nach Süden hin ebenfalls abgetragen werden (Kat.-Nr. 112, 115, Abb.).

Alle vier Blätter Ritgens zeigen ausschließlich den südlichen Teil der restaurierten Wartburg. Dass er sich nur auf diesen Bereich konzentrierte, war folgerichtig, da er von der Vorburg mit dem Ritterhaus zunächst formuliert hatte, dass dort mehr zu erhalten und weniger zu restaurieren sei und er sich in seinen beiden Studien diesem Teil der Burg nicht weiter gewidmet hat.[929] Zwar stimmte er bereits im März 1847 mit Arnswald überein, dass auch eine „Ausdehnung und Wiederherstellung des Rundbogenstils auf die ältesten, ursprünglichen Teile des Ritterhauses" anzunehmen sei, doch lieferte er den ersten Entwurf hierzu erst 1856.[930]

Die Ansicht von Osten (Kat.-Nr. 140, Abb.) zeigt den Palas, an dessen Nordseite sich zunächst ein einstöckiger Trakt mit Zinnen anschließt. Der Nordgiebel des Landgrafenhauses ist nicht verbaut und so wird seine Wirkung „durch die Neubaue mindestens in der Außenansicht nicht verdunkelt und zurückgedrängt"; er erscheint weiterhin „als das beachtenswertheste und vornehmste, als der Culminationspunkt der sämtlichen Wartburg-Gebäude".[931] Erst im weiteren nördlichen Verlauf hat das neue großherzogliche Wohngebäude zwei Geschosse. Das untere Stockwerk ist durch Triforien gegliedert, die von Blendbögen überfangen sind; die Fenster der oberen Etage gleichen denen der Festsaaletage des Palas. So erweckt der Bau den Anschein, zeitgleich mit dem Palas errichtet worden zu sein. Direkt hinter dem Wohngebäude erhebt sich der neue Bergfried, der durch Rundbogenfenster gegliedert und im oberen Bereich mit einem Rundbogenfries, Zinnen und einem Turmhelm versehen ist. Auch die spätere Dirnitz ist hier im Hintergrund zu sehen. Im Süden schließt sich das neoromanische Ritterbad an das Landgrafenhaus an.

Die Ansicht von Norden zeigt den Trakt aus Neuer Kemenate, Torhalle und Dirnitz (Kat.-Nr. 143, Abb.), der zugleich den ersten Hof vom zweiten trennt. Die Dirnitz erstreckt sich über drei Stockwerke, wird an der Nord- und Südseite von einem Staffelgiebel bekrönt und ist mit Ecktürmchen versehen. Die Fassade, die nur wenige Fenster aufweist, wird von einem Kaminzug dominiert, der sich über zwei Stockwerke erstreckt und den First weit überragt. Einen geschlossenen Eindruck vermittelt auch die zweigeschossige Torhalle, die bis auf wenige kleine Öffnungen ebenfalls fast fensterlos erscheint. Dem oberen Stockwerk ist ein zinnenbekrönter Söller vorgelagert, der mittig über dem Torbogen einen wappengeschmückten Erker aufweist. Das Tor trennt nicht nur den vorderen vom hinteren Hof, sondern stellt im oberen Geschoss

[929] Siehe Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 8.
[930] Siehe Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).
[931] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr.1613, Bl. 17r-21v, hier: 17r-18v.

zugleich die Verbindung zwischen den Wohngebäuden in diesem Bereich her. Die Nordseite der Neuen Kemenate hat im unteren Geschoss nur zwei schmale Schlitzfenster; die Stockwerke darüber sind mit Biforien ausgestattet, die von Blendbögen überfangen sind. An Dirnitz und Neue Kemenate schließen sich die nach Norden gehenden Fachwerkgänge an, die, wie Ritgen es vorschlug, ihr spätmittelalterliches Aussehen behalten haben. Die nach Süden verlaufende Westmauer ist von Zinnen bekrönt; im Hintergrund erhebt sich ein Fachwerkgebäude als Reverenz für die Empfehlung, die Westseite der Hofburg nicht unbebaut zu lassen.

Der Entwurf der Südansicht (Kat.-Nr. 142, Abb.) zeigt, dass in der Hofburg die Fassaden von Torhalle und Dirnitz von repräsentativen Bogenfenstern mit eingestellten Säulen – analog zur Gestaltung des Palas – geprägt sind. In der Dirnitz öffnen sich in allen drei Etagen Bi- und Triforien; hinter dem zinnenbekrönten Söller über der Torhalle erstreckt sich der Laufgang, der durch eine Rundbogentür und eine Arkadenstellung mit darüber verlaufendem Rundbogenfries gegliedert ist. Der Palas ist im Querschnitt wiedergegeben: Der steile gotische Giebel ist in einen flacheren umgewandelt, in dessen Nordseite sich die gekuppelten Fenster befinden. Das gesamte oberste Geschoss ist von einer trapezförmigen Decke überfangen. Am Bergfried erblickt man in den Untergeschossen schmale Schlitzfenster, in den oberen dann Biforien. An der Westseite des dritten Stocks befindet sich der Eingang, der in Ritgens Entwurf für die Westansicht (Kat.-Nr. 141, Abb.) von zwei Skulpturen flankiert wird. Auf Höhe der Ringmauer wird die Dirnitz im Untergeschoss nur durch schmale Schlitzfenster belichtet, während repräsentative Biforien mit Blendbögen und zwei- und dreibogige Fenster auch hier die oberen Geschosse dominieren. Zwischen Palas und Neuem Gebäude vermittelt der eingeschossige, mit Zinnen versehene Trakt. Der Zugang zum Hauptgebäude erfolgt über eine einarmige Treppe, die zu einem Rundbogenportal mit eingestellten Säulen führt. Im dritten Geschoss ist der Rundbogenfries der zweiten Etage noch einmal wiederholt.

Obwohl Hugo von Ritgen diese Entwürfe bereits 1847, also noch am Beginn seiner Tätigkeit auf der Wartburg vollendet hat, war mit ihnen die grundlegende Form und Anordnung der Gebäude und damit das Aussehen der Burganlage und ihre prägnante Silhouette im südlichen Burgbereich schon zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen festgelegt. Zwar wurden die Entwürfe für manche Gebäude oder Details während der Planungsphasen durchaus noch modifiziert, doch im Wesentlichen blieben diese ersten Zeichnungen für die Zukunft bindend.

II.2.4 Die „poetische und bedeutsame Decoration der geschichtlich merkwürdigeren Räume“[932] – Die Studien zur inneren Ausstattung der Gebäude

[932] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 4.

„Bauwerke bilden ja nur die Bühne mit ihren Hintergründen, auf welcher sich das Leben abspielt“,[933] hat Hugo von Ritgen in seinem Aufsatz „Erhalten und Restauriren“ postuliert, in dem er ausdrücklich die Notwendigkeit einer Restaurierung auch der inneren Ausstattung historischer Monumente verfocht.[934] Dass die Ausgestaltung eine „Totalwirkung“ ergeben sollte, die im Zusammenspiel von Architektur, Malerei und Skulptur bestand, zu der auch „die poetische und bedeutsame Decoration der geschichtlich merkwürdigeren Räume durch wirklich alte Meubels und Geräthe“ kam, war schon in den einleitenden Worten seiner „Gedanken über die Restauration der Wartburg“ zu lesen.[935]

Über die Grundgesetze der malerischen Dekoration der Romanik legte Ritgen eine erste, sehr umfangreiche Abhandlung 1848 anlässlich des Befehls für die Fertigung von Entwürfen für die Gestaltung der Fensterpartie des Sängersaales vor.[936] Da Ritgen in dieses Thema noch keineswegs eingearbeitet war, hatte er sich sehr schnell über die Grundlagen der malerischen Raumgestaltung informieren müssen.[937] In seiner Niederschrift bezeichnete er die Kirche in Schwarzrheindorf bei Bonn, deren Malereien in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden, als eines der „glänzendsten und wichtigsten Beispiele architektonischen Farbenschmuckes“[938], das wichtige Hinweise zur malerischen Dekoration des Palas geben könne. Der außerordentliche Rang dieser Kirche war wenige Jahre vorher durch Andreas Simons entdeckt und in zwei Publikationen der Öffentlichkeit vorgestellt worden.[939] Ritgen kannte augenscheinlich sowohl Simons „Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf“ aus dem Jahr 1846 als auch den 1847 erschienenen Beitrag „Farbenschmuck mittelaltriger Bauwerke. Schwarzrheindorf“, denn dessen Erkenntnisse bildeten die – an dieser Stelle keineswegs offenbarte – Vorlage für die gesamte Abhandlung.[940] Während Ritgen 1848 auf dieser Grundlage noch formulierte, dass neben der in der romanischen Zeit bedeutenden historischen Wandmalerei auch die ornamentale Bemalung verhältnismäßig selbständig aufgetreten sei und als Ersatz für fehlende plastische Ornamente fungiert habe,[941] ließ das ein Nebeneinander von erzählenden Darstellungen und Dekorationsmalerei zu. Dass aus dem von ihm entwickelten gestalterischen Prinzip des Zusammenspiels aller Ausstattungselemente eine Unterordnung der Malerei resultierte – die späterhin sogar den völligen Verzicht auf erzählende Bilder umfassen sollte –

933 Ritgen 1875, S. 83.
934 Vgl. hierzu Kap. II.2.1 (Programm).
935 Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 4.
936 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v.
937 Vgl. für das Folgende Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
938 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 118r.
939 Simons 1846; Simons 1847.
940 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 118r-119v.
941 Ebenda, Bl. 118r.

war eine Erkenntnis, zu der Ritgen erst im Verlauf seiner weiteren Arbeit gelangte.[942] Im 1860 erschienenen Wartburgführer formulierte Ritgen am Beispiel des Landgrafenzimmers im Palas erstmals die für ihn relevanten Maßgaben der Ausstattung eines mittelalterlichen Raumes: „Wandmalereien, Teppiche und Meubels bildeten zweifelsohne den Hauptschmuck […] und alle drei hatten ihre Nothwendigkeit, ihre Berechtigung und ihre Grenzen, so daß sie einander nicht störten, sondern harmonisch zusammenwirkten."[943] Gleichwohl es für die Schöpfung aller drei genannten Elemente separater Studien bedurfte, um Formen, Aussehen und symbolische Verzierung zu ermitteln, hatten sie sich doch in das System des mittelalterlich gestalteten Raums zu fügen und ein Gesamtbild zu ergeben.

Die Kenntnis vom Symbolgehalt der mittelalterlichen Kunst war hierbei die unmittelbare Grundlage zur Neuschöpfung im Stil und Geist des Mittelalters und ein Thema, dem sich Ritgen mit besonderer Hingabe widmete. Über die christliche Symbolik mittelalterlicher Bildwerke hatte er bereits 1846 in seinem auf dem Gothaer Architektentag gehaltenen Vortrag über die Portalarchitektur der Kirche von Großenlinden ausführlich referiert. Die von ihm zusammengefassten Forschungsergebnisse seines Lehrers Klein lobte Hugo von Ritgen als wichtige Beiträge „zur richtigen Erkenntniß und Würdigung der bisher so wenig erforschten Skulpturen" des 10., 11. und 12. Jahrhunderts, denn Klein sei es nicht nur gelungen, den Sinn des Portals der Kirche zu Großenlinden zu entschlüsseln, „sondern zugleich den Weg zu bahnen zur richtigen Deutung jener vielen anscheinend phantastischen und bewußtlosen Zierwerke, denen aber, wenn auch nicht überall, doch in den meisten Fällen gewiß ein tiefer Sinn zu Grunde liegt."[944] Schon 1852 führte er Carl Alexander in die Idee der Ornamentik kirchlicher und profaner Gebäude des 11. und 12. Jahrhunderts ein, die für ihn im Sieg Christi über die Erbsünde, des Christenthums über das Heidenthum und der Tugenden über die Laster begründet war und deutete die figürlichen mittelalterlichen Kapitelle des Palas ganz in diesem Sinne.[945] Um das von ihm entworfene Programm des Festsaals zu erläutern, in dem er versuchte, seinen eigenen Schöpfungen den Symbolgehalt mittelalterlicher Bildwerke zu verleihen, nutzte er interessanterweise annähernd die gleichen Worte und beschrieb nun all die „vielen anscheinend phantastischen und zwecklosen Zierwerke, denen aber überall ein tiefer, ernster Sinn zu Grunde liegt."[946] In einer Niederschrift mit dem Titel „Zur Entstehung und Bedeutung der

[942] Siehe hierzu ausführlich Kap. II. 3.1.3. (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[943] Ritgen 1860, S. 75.
[944] Ritgen 1846, S. 369.
[945] Beispiele hierfür siehe Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[946] Ritgen 1860, S. 134.

christlichen Symbolik", die in Ritgens Nachlass überliefert ist, beschäftigte er sich mit dem Ursprung der christlichen Symbolik und ihrer mittelalterlichen Ausprägung.[947]

Was die stilgerechte Möblierung der Räume betraf, so gestand Ritgen 1849 ein, dass nur wenige Möbel im Stil des 11. und 12. Jahrhunderts erhalten seien und bemerkte, dass deshalb etwa „Reliquienbehälter, Portativaltäre, geschnittene Buchdeckel aus dem 8.-13. Jahrhundert aus dem hiesigen (Darmstädter Museum) wichtige Anhaltspunkte" geben könnten.[948] So wie er in Museen und Sammlungen seine Kenntnisse mit Hilfe mittelalterlicher Kunstwerke erweiterte, nutzte er die ihm zur Verfügung stehende Literatur, um sich über dieses Thema zu informieren. In seinem Nachlass sind Studien, Niederschriften und Materialsammlungen zur Ausstattung mittelalterlicher Räume erhalten, von denen etliche nur fragmentarisch überliefert sind. So ist ein unvollständiges Manuskript namens „Innere Decoration der Zimmer"[949] erhalten, dass die Thesen zur Gestaltung der Räume mit Zitaten aus mittelalterlichen Dichtungen belegt, die in diesem Fall die von Gustav Büsching im zweiten Band von „Ritterzeit und Ritterwesen" zusammengetragenen Texte aus dem Frauendienst des Ulrich von Lichtenstein umfassten.[950] Von den Fenstern, die mit farbigen Glasmalereien versehen waren und zu öffnen sein mussten, wurde berichtet, sie seien mit Teppichen behängt worden, „wenn man den Wind abhalten will oder das Licht."[951] Bei Büsching erfuhr man auch, dass die sonst wohl einfache Ausstattung durch Stoffe für Teppiche auf Fußböden und Möbeln, als Vorhänge und Betthimmel bereichert wurde. Ruhebetten seien in der Art von Sofas oder Ruhebänken benutzt worden und durchaus von den eigentlichen Betten zu unterscheiden. Heinrich Leos vielgenutzter Aufsatz lieferte auch über das Mobiliar entsprechende Zitate: Dass Tische und Bänke zum Teil fest, zum Teil beweglich gestaltet waren und bei Festlichkeiten mit Textilien ausgestattet wurden, oder dass die Wände mit Teppichen behangen waren, war mit Zitaten aus dem Parzival zu belegen.[952] In der von Karl Simrock übertragenen Version von Walther und Hildegunde im kleinen Heldenbuch wurde zudem eine Feier beschrieben, während derer ein Saal mit Samt behangen war und der Thron in Seide und Purpur erstrahlte.[953] Die Wände seien wohl vornehmlich deshalb selten mit

[947] Hugo von Ritgen: Zur Entstehung und Bedeutung der christlichen Symbolik, WSTA, Nachlass Ritgen; siehe hierzu ausführlicher Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[948] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 17.4. 1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 193r-196r, hier: Bl. 195r.
[949] Hugo von Ritgen: Innere Decoration der Zimmer, WSTA, Nachlass Ritgen.
[950] Büsching 1823; Tieck 1812.
[951] Hugo von Ritgen: Innere Decoration der Zimmer, WSTA, Nachlass Ritgen, zitiert nach Büsching 1823, 2, S. 105.
[952] Ebenda, hierfür siehe Leo 1837, S. 186, S. 223.
[953] Ebenda, siehe Simrock 1844, S. 20.

Malereien von Wert geschmückt worden, weil man sie ja sonst verhängt hätte, vermutete Ritgen.[954]

Auch in zahlreichen Werken über mittelalterliche Kunst fanden sich oft detaillierte Beschreibungen und sehr gute Abbildungen der Möbel und Geräte der Epoche. Von einem in der Reihe „Archaeologia“ beschriebenen und abgebildeten mittelalterlichen Schachspiel, das 1831 auf der Isles of Lewis gefunden worden war und heute als eines der berühmtesten seiner Art als „Lewis-Schachspiel“ bekannt ist, zeichnete Ritgen etliche Figuren ab (Kat.-Nr. 1217, Abb. und Abb. 10*).[955] Zu den am häufigsten genutzten Werken gehörten der erste Band von Nicolas Xavier Willemins „Monuments Français Inédits“,[956] das vierbändige Werk „Mélanges d'archéologie“[957] von Charles Cahier und Arthur Martin und nicht zuletzt die von Jakob Heinrich Hefner von Alteneck publizierten „Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen“ und die „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters“.[958] Eine Zeichnung Ritgens gibt beispielsweise verschiedene aus der Literatur entnommene Möbel wieder (Kat.-Nr. 1216, Abb.), zu denen ein Thron aus dem 9. Jahrhundert oder der Sitz Kaiser Ottos II. aus einem Evangelienbuch im Aachener Dom und der Faltstuhl einer Langobardenfürstin aus dem 6. Jahrhundert gehörten (Abb. 12*), deren Abbildungen sich in Hefner von Altenecks erstem Band der „Trachten des christlichen Mittelalters“ fanden.[959] Die Beine des Sessels Kaiser Friedrichs I. am Portal des Freisinger Doms auf dem gleichen Blatt sind im dritten Band der „Mélanges d'archéologie“ abgebildet[960] und aus Arcisse de Caumonts „Abécédaire ou rudiment d'archéologie“ stammte die Darstellung eines Throns aus vergoldetem Holz aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 11*).[961]

Die theoretischen Grundlagen zur Gestaltung von Möbeln sind in mehreren Handschriften überliefert. So haben sich eine „Geschichte der Hausgeräthe im Mittelalter“[962], eine Handschrift „Ueber Sitzmöbel im 11. und 12. Jahrhundert“[963] und mehrere unvollständige Manuskripte und Notizblätter erhalten, in denen verschiedene Typen der Möbel und ihre Geschichte erörtert werden. Eine Datierung dieser Niederschriften ist nicht in jedem Fall möglich, da Ritgen seine Studien auch noch in den 1870er Jahren weiter betrieb. Dies wird durch

---

954 Ebenda; in einem weiteren Fragment, offenbar Teil einer Reinschrift, bei dem es um das Mobiliar geht, bediente sich Ritgen für die Beschreibung von Bänken und Sitzen der mittelhochdeutschen Überlieferung; siehe Hugo von Ritgen: Fragment zu Möbeln (in Geschichte der Hausgeräthe im Mittelalter), WSTA, Nachlass Ritgen.
955 Madden 1832, S. 203-291, Pl. XLVI; Pl. XLVII; Pl. XLVIII.
956 Willemin 1839.
957 Cahier/Martin 1847-1849; Cahier/Martin 1851; Cahier/Martin 1853; Cahier/Martin 1856.
958 Hefner von Alteneck 1840; Becker/Hefner von Alteneck 1852; Becker/Hefner von Alteneck 1857.
959 Hefner von Alteneck 1840, Tf. 31, Tf. 35 und 48.
960 Cahier/Martin 1853, S. 66.
961 Caumont 1851, S. 202.
962 Hugo von Ritgen: Geschichte der Hausgeräthe im Mittelalter, WSTA, Nachlass Ritgen.
963 Hugo von Ritgen: Ueber Sitzmöbel im 11. und 12. Jahrhundert, WSTA, Nachlass Ritgen.

die Verwendung von Viollet-le-Ducs „Dictionnaire raisonné du mobilier français“, der „Kostümkunde“ von Hermann Weiss und Gottfried Sempers „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ deutlich; [964] die Ritgen für sein Manuskript „Geschichte der Stühle bei den alten Völkern“ heranzog.[965]

Eine umfangreiche Abhandlung über mittelalterliches Mobiliar schloss Ritgen im November 1875 ab und sandte sie an Carl Alexander.[966] Diesen Text platzierte er schließlich in seinem 1879 erschienenen Aufsatz „Die neuesten Arbeiten bei Wiederherstellung der Wartburg und ihre künstlerische Ausstattung“.[967] Hier sind sämtliche Erkenntnisse zusammengefasst, die er bereits in seinen Manuskripten festgehalten hat, und Ritgen erfasste damit auch alle bis dato von ihm entworfenen Möbelformen und belegte ihren Ursprung. Die byzantinisch-orientalisch geprägte Mode der einfachen Möbel mit starken Untergerüsten, die aber einen reichen Metall- und Edelsteinbesatz aufwiesen, sei bereits zurzeit der ersten Kapetinger aufgegeben worden, und nur der merowingische Faltstuhl sei als Zeichen der Herrschaft beibehalten worden.[968] Das prominenteste Beispiel, den sogenannten Thron Dagoberts, kannte Ritgen natürlich gut, denn er war in den meisten betreffenden Werken dargestellt und vor allem in einem Beitrag in „Mélanges d'archéologie“ ausführlich besprochen worden.[969] Die dort ebenfalls abgebildeten Münzen oder die bei Natalis de Wailly wiedergegebenen Siegel mit Darstellungen thronender Könige sind mit geschnitzten Löwen oder Panthern verziert.[970] Bei allen anderen Geräten zeige sich „ein barbarisches, der antiken Bildnerei widersprechendes Prinzip, hervorgerufen durch die Verbindung der nordischen Göttersage mit der christlichen Symbolik des 9. und 10ten Jahrhunderts. Das irische Geflechte von Drachen und Schlingpflanzen findet sich fast gleichzeitig im skandinavischen Norden, im fränkischen Gallien und an der östlichen Donau, als Goldschmuck und Flächenornament für Metall und als kalligraphischer Schmuck der Manuskripte. Zugleich mit dieser nordischen Symbolik wird die Anwendung oder Übertragung architektonischer Motive zu rein ornamentalen Zwecken Mode.“[971] Auch im 11. und 12. Jahrhundert sei das starre Gerüst der Möbel äußerlich mit christlich symbolischem Schnitzwerk bedeckt worden.

Ritgen benannte auch die Herkunft der Stühle und Sessel, die in mittelalterlichen Haushalten eigentlich nur selten vorgekommen seien und dann vornehmlich als Sitz des

[964] Weiss 1862; Semper 1863.
[965] Hugo von Ritgen: Geschichte der Stühle bei den alten Völkern, WSTA, Nachlass Ritgen.
[966] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1875, zitiert nach Baumgärtel/ Ritgen 1907, S. 413f.
[967] Ritgen 1879, S. 129-132.
[968] Ritgen 1879, S. 129; siehe hierzu auch: Hugo von Ritgen: Tektonik des romanischen Hausraths, WSTA, Nachlass Ritgen.
[969] Ch. Lenorment: Notice sur le Fauteuil de Dagobert; in: Cahier/Martin 1847-1849, S. 157-190; Derselbe: Noveau Postscriptum ou memoire sur le Siege de Dagobert, ebenda, S. 239-244.
[970] Ebenda, vgl. auch Pl. XXX; Wailly 1838, Pl. C und D.
[971] Ritgen 1879, S. 129f.

Hausherrn oder der Dame dienten. Vornehmen Gästen haben Ehrensitze zur Verfügung gestanden, die durch „kostbare Materialien wie Gold und Edelsteine und farbige Bemalungen“ verziert worden waren.[972] Unter dem Stichwort „forme“ war etwa bei Viollet-le-Duc ein Ehrensitz in fürstlichen Palästen beschrieben, der reiche Schmuckformen aufwies. [973] Als wichtigste Möbel werden dann wieder die Bänke angesprochen, die an der Wand befestigt wurden oder aber, wenn sie beweglich waren, aus vier Pfosten, einem Sitzbrett, zwei Seitenstücken und einer Rückenlehne bestanden. Mit Tierköpfen an den Pfosten und Tierfüßen versehen, seien größere Flächen an den Lehnen des Sitzes und der Gestelle entweder mit Teppichmuster bemalt oder mit wirklichen Textilien behängt worden.[974] Die Betten seien, vergleichbar mit den derzeitigen Sofas, noch „vorzugsweise Parade- und Luxus-Möbel“ gewesen, die in der Form von Sofas und Ruhebetten und natürlich auch als eigentliche Betten im Schlafzimmer genutzt worden seien. Abbildungen und Beschreibungen hierfür hatte Ritgen in allen Werken gefunden, das Spannbett aus dem Hortus Deliciarum Herrads von Landsberg war etwa bereits von Willemin, wie später auch von Viollet-le-Duc wiedergegeben worden.[975] Die Abhandlung führt über Tische weiter zu den Schränken, deren Gebrauch als Humpen- oder Tafelschränke bis ins 12. Jahrhundert zurückreiche.[976]

Den Textilien, die einen wichtigen Bestandteil der Ausstattung mittelalterlicher Räume bildeten, weil sie als Vorhänge an den Fenstern, Behänge der Wände und bei Möbeln eingesetzt wurden, widmete sich Ritgen ebenfalls mit gewohnter Sorgfalt. Seine Forschungen stützten sich im Wesentlichen wieder auf die von Heinrich Hefner von Alteneck und Willemin publizierten Werke, einige bedeutende Beispiele fanden sich bei de Caumont. Ritgen stellte hieraus eine Liste von bemerkenswerten Geweben orientalischen Ursprungs zusammen, deren Datierung bis in das fünfte Jahrhundert zurückreichte.[977] Zu ihnen gehörten die Stoffe mit gegenständigen Leoparden aus Chinon und Löwenpaaren aus Metz, die Arcisse de Caumont sowohl im „Abécédaire ou rudiment d'archéologie“[978] als auch in einem Artikel im dritten Band der „Melanges d’ Archeologie“[979] besprochen hat. Der mit Adlern verzierte sogenannte Mantel Karls des Großen war bei Hefner von Alteneck zu finden (Abb. 13*).[980] Ritgen schrieb hierzu nieder,

---

[972] Ebenda.
[973] Viollet-le-Duc 1858, S. 115-120.
[974] Ritgen 1879, S. 130.
[975] Ritgen, S. 131; Willemin 1839, S. 48f. und Tf. 77; Viollet-le-Duc 1858, S. 159.
[976] Ritgen 1879, S. 132.
[977] Hugo von Ritgen: Gebrauch der Teppiche, WSTA, Nachlass Ritgen.
[978] Caumont 1851, S. 19, S. 21.
[979] Arcisse de Caumont: Ancient Étoffes, in: Cahier/Martin 1853, S. 116-149, mit Abb.; siehe auch die Farbtafeln ebenda, Tf. XIII und Tf. XXXIX.
[980] Hefner von Alteneck 1840, Tf. 22.

dem „Style der Thiergestalten nach erscheint er späterer Zeit, etwa dem 11ten Jahrhundert anzugehören".[981]

Die aus 13 Beispielen bestehende Niederschrift umfasst außerdem zwei Textilien, die in Verbindung mit der heiligen Elisabeth gebracht wurden und deren Motive jeweils in die Ausstattung von Palas und Neuer Kemenate integriert wurden. Tatsächlich scheint Ritgen diese zwei Stoffe durch ihre Verbindung mit der hl. Elisabeth als besonders authentisch und wertvoll eingeschätzt zu haben, so dass er ihre Verwendung im Landgrafenzimmer und ihm Sängersaal – beide von Schwind ausgemalt – vorschlug. Zunächst benannte Ritgen ein Stofffragment aus der Grabkapelle der Heiligen Elisabeth in der Marburger Kirche, bei dem es sich um eines der überlieferten Stoffstücke mit zwei einander gegenüber stehenden Papageien handelt, die nachweislich aus dem Schrein der Heiligen in der Marburger Elisabethkirche stammen.[982] Das Motiv diente später als Vorbild für den Stoff, der sehr wahrscheinlich ursprünglich für den Sängersaal gefertigt, dann in der Elisabethkemenate als Wandbehang und für die Stuhlbezüge verwendet wurde.[983]

Zudem verzeichnete er ein „Gewebe aus bunter Seide und Gold aus dem Kloster Altenberg bei Wetzlar. Zwei Vögel, wahrscheinlich Strauße, stehen vor einem Palmbaum, welcher aus einem Gefäße mit Flammen hervorzuwachsen scheint."[984] Auf einem anderen Blatt,[985] dessen Text zwar vor der Beschreibung des Stoffes abbricht, schilderte er die Umstände der Auffindung des keinesfalls vollständig erhaltenen Teppichs im Altenberger Kloster im Juli 1853. Ritgen entdeckte zunächst ein Fragment an einem Tisch befestigt und fand ein weiteres dann als Füllung in einer Schranktür. Der ebenfalls anwesende Fürst zu Solms-Braunfels schenkte ihm eines der Fragmente. Als Ritgen sich 1853 mit Schwind über die Gestaltung des Landgrafenzimmers austauschte, informierte er den Maler darüber, dass er umfangreiche Studien zu Teppichen des 12. und 13. Jahrhunderts betrieb und bezog sich auf diese Textilie,[986] von der er eine Skizze an Schwind übermittelte.[987] Während das Motiv nicht im Landgrafenzimmer zur Ausführung kam, wurde es einige Jahre später als Vorlage für die

[981] Hugo von Ritgen: Gebrauch der Teppiche, WSTA, Nachlass Ritgen; Hefner von Alteneck 1840, S. 30.
[982] Fragmente dieser Gewebe befinden sich im Universitätsmuseum Marburg, Inv.-Nr. 2992/93. Ein weiteres Stück ist im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg; vgl. hierzu: Anette Kindler: Seidenstoffe aus dem Schrein der heiligen Elisabeth, in: Blume/Werner 2007, S. 206 und S. 209, Kat.-Nr. 136; das Nürnberger Fragment wurde auch für die Anfertigung eines Teppichs der 1902-1906 neu gestalteten Elisabethkemenate als Vorlage verwendet; Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0104.
[983] Ritgen 1868, S. 83; vgl. Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal) und Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[984] Hugo von Ritgen: Gebrauch der Teppiche, WSTA, Nachlass Ritgen.
[985] Hugo von Ritgen: Erste Seite einer Niederschrift über das Altenberger Fragment, WSTA, Nachlass Ritgen.
[986] Hugo von Ritgen an Moritz von Schwind, 4. 11.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend; siehe für den Inhalt des Schreibens Kap. II. 3.1.7 (Landgrafenzimmer).
[987] Hugo von Ritgen an Moritz von Schwind, 13. 12.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend.

Anfertigung von Vorhängen in der unteren Etage der Neuen Kemenate[988] und für einen Teppich in der Elisabethkemenate im Palas genutzt.[989] Es ist keine Zeichnung oder Aufnahme des Stoffs überliefert; in der Kunstsammlung der Wartburg ist allerdings eine Textilie des 19. Jahrhunderts erhalten, die eine Vorstellung vom Aussehen des Altenberger Fragments vermitteln könnte (Abb. 14*). Sie entspricht der Beschreibung Ritgens zweier Vögel an einem Baum, der aus einer Flammenschale wächst und wurde als Tischdecke im Elisabethenzimmer in der unteren Etage der Neuen Kemenate verwendet (Abb. 56*).[990]

Ein weiteres Gewebe, dass man mit der heiligen Elisabeth in Verbindung brachte, war der im Besitz der Fürsten zu Solms-Braunfels befindliche Brautmantel der Heiligen, um dessen Erwerbung sich Carl Alexander zwischen 1849 und 1850 intensiv bemühte. Dieses, wie Ritgen es in einem Brief an Carl Alexander beschrieb, aus dunkelrotem Samt mit Goldstickereien bestehende Gewand, das in ein Messgewand umgewandelt worden war,[991] ist im Oktober 1849 von seinem Besitzer zur Ansicht an Carl Alexander gesandt worden,[992] der daraufhin begeistert an Ritgen schrieb: Der Mantel sei „wirklich köstlich und von unendlichem archeologischen Werth. […] Doch noch bei der Bewunderung ist häufig bei mir der Wunsch nach dem Besitz und deshalb frage ich Sie, mein Bester, ob sich ein Tausch bei dem Fürsten wohl negociiren ließe und auf welche Art und wie?“[993] Ritgen wandte sich an einen Freund, der den Fürsten kannte, um herausfinden zu lassen, „welches die schwache Seite“ des Besitzers sei und plante auch bei einem eigenen Besuch in Braunfels den „Eingang in die Festung zu entdecken“,[994] doch blieben alle Bemühungen erfolglos und Carl Alexander konnte es dem Besitzer schließlich nicht verübeln, dass der Mantel unverkäuflich war.[995] Zwei fotografische Aufnahmen, die das verzierte Gewand zeigen, haben sich in Ritgens Nachlass erhalten (Kat.-Nr. 1223, Abb.),[996] und das charakteristische Löwenmotiv stand Großherzog Carl Alexander schließlich als Teil der Ausmalung seines Schlafzimmers in der Neuen Kemenate immer vor Augen.[997] Nach dem Tod

---

988 Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 3v.
989 Vgl. Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
990 Wandbehang oder Tischdecke, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0064; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 104, Nr. 1472.
991 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.6.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 221r-224v, hier: Bl. 222r.
992 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.10.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 255r-256v
993 Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.10.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 3; siehe auch Carl Alexander 1924, S. 9.
994 Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 19.11.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 280r-282r, hier: Bl. 280v.
995 Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.2.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 4; siehe auch Carl Alexander 1924, S. 10f.
996 Fotografische Aufnahme, Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nachlass Ritgen, Nr. F00043.
997 Siehe auch Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).

Ritgens gelangte zuletzt noch ein in vergoldetes Silber gefasster Goldtopas von diesem Gewand auf die Wartburg, den wahrscheinlich ein Sohn Ritgens stiftete.[998]

Bei seiner Forschung über die Gewebe, die fast ausschließlich als orientalische Produkte gedeutet wurden, nutzte Ritgen auch die Arbeit von Achille Jubinal „Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries“[999] und stellte sich in einer fragmentarisch überlieferten Studie[1000] vor allem die Frage nach einer religiös-symbolischen Bedeutung der Darstellungen. Er vermutete, dass die Muster zunächst in der westlichen Kunst späterer Zeit ohne Kenntnis ihrer Bedeutung verwendet worden sind; nach einer Zusammenstellung der hauptsächlichsten Motive suchte und fand er Beispiele in der christlichen Kunst, die diesen Darstellungen ähnelten und nun tatsächlich christlich gedeutet werden konnten. Die hier zusammengetragenen Motive der gegenständigen Löwen und Vögel – Adler, Tauben, Papageien und Pfauen – oder ihre Darstellung in Medaillons und Rahmungen sollten sich auf den verschiedensten von Ritgen entworfen Bildwerken, wie natürlich auf den Textilien selbst, in den Dekorationsmalereien aber auch an Kapitellen und Tympana wiederfinden.

[998] Stein vom Hochzeitsmantel der hl. Elisabeth, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0209; siehe Blume/Werner 2007, S. 582, Kat.-Nr. 419 (Hilmar Schwarz).
[999] Hugo von Ritgen: Teppiche, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Jubinal 1840.
[1000] Hugo von Ritgen: Studie zur Bedeutung der Darstellungen auf orientalischen Geweben (ohne Titel), WSTA, Nachlass Ritgen.

II. 3 Die Ausführung

II.3.1 Der Palas

II.3.1.1 Wenn „die jetzt bestellten Kapiteller nicht besser werden“[1001] – Die Rekonstruktion und Ergänzung der Kapitellplastik an den Fassaden des Palas

1839 wurde mit der Erneuerung des Palas der Wartburg begonnen. Unter der Leitung Johann Wilhelm Sältzers wurde die aus dem Lot gewichene Westmauer durch Verankerungen und Backsteinmauern gesichert. Sandsteine transportierte man aus dem Bruch aus Unteralba auf die Burg,[1002] denn im Winter desselben Jahres fertigte man bereits erste Säulen und Kapitelle.[1003] Ab 1840 wurden dann die Bogenstellungen wieder aus den Vermauerungen der späteren Jahrhunderte befreit.[1004] Um zu beurteilen, was an der Westfassade im Rahmen der Rekonstruktion und Wiederherstellung projektiert und schließlich verändert wurde, sind die Aufnahmen Johann Wilhelm Sältzers vom Zustand vor der Erneuerung maßgeblich. Für die entsprechenden Arbeiten an Nord-, Ost und Südfassade dokumentieren zudem die im Winter 1841/42 gefertigten Blätter Carl Spittels die Vorzustände.

Nachdem Carl Alexander Simon schon 1838 in der Festsaalarkade mittelalterliche Kapitelle entdeckt hatte, wurden mit der schrittweisen Rekonstruktion der Bogenstellungen zahlreiche weitere in situ befindliche Säulenköpfe entdeckt.[1005]

Im Rahmen dieser Untersuchung soll vor allem die neugeschaffene Kapitellplastik einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Eine wichtige Grundlage hat Michael Jacobs in seiner Diplomarbeit geschaffen, der einen Katalog der Bauplastik des Palas der Wartburg zusammengestellt und damit sehr anschaulich sowohl auf die Zahl und den Ort der erhaltenen mittelalterlichen Plastik als auch der erneuerten Kapitelle verwiesen hat.[1006] In ihrer Arbeit über die Rezeption von Einzelformen in restaurierter romanischer und in neuromanischer Architektur hat Stefanie Lieb, die für die Wartburg sowohl den Palas als auch die

---

[1001] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 24.10.1841, zitiert nach Fiedler 1989, S. 66f., Anm. 43.
[1002] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 16; Lieb 2005, S. 64.
[1003] Vgl. hierzu Fiedler 1989, S. 65; Lieb 2005, S. 64.
[1004] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 16f.
[1005] Zur Einordnung zum Rang der mittelalterlichen Kapitellplastik des Palas des Palas siehe Voss 1917; Ressel 1977; Hartog 1992, S. 145-147; M. Jacobs 1993; Großmann 1994; Badstübner 1998; Badstübner 2001 b; Hartog 2002.
[1006] Jacobs 1991.

neoromanischen Bauten untersuchte, Ergebnisse vorgelegt, die ebenfalls in diese Untersuchung einfließen.[1007]

Schon ein erster Überblick ergab, dass in den Jahren bis 1845, in denen die Westfassade erneuert wurde, vornehmlich Kapitelle mit vegetabilem Schmuck ausgewählt wurden, um den Bestand zu schließen. Kapitelle mit figürlichem Schmuck finden sich vermehrt in der zwischen 1847 und 1852 ergänzten Ostfassade des Palas. Da bei den figürlichen Arbeiten wenig oder gar kein Bezug zur vorhandenen mittelalterlichen Plastik des Palas herzustellen ist, war es zunächst von Interesse, ob sich die neue Bauzier aus konkreten Vorbildern rekrutierte. Es stellte sich heraus, dass diese neuen Werkstücke vor allem von der Plastik romanischer Kirchen wie beispielsweise der Alpirsbacher Klosterkirche oder der Gernroder Stiftskirche inspiriert waren. Für die vegetabilen Werkstücke wurden zumeist sowohl Vorbilder von Kapitellen anderer Bauten als auch aus der erhaltenen Plastik des Palas verarbeitet. Die bisherige Annahme, dass die Orientierung an der vorhandenen mittelalterlichen Plastik des Palas den Vorrang hatte, man nur vereinzelt auf Beispiele konkreter Kapitelle aus verschiedenen romanischen Bauten zurückgriff und es sich sonst bei der im 19. Jahrhundert ergänzten Kapitellplastik des Palas um freie und kreative Variationen von Formen und Motiven romanischer Plastik handele, kann nur noch bedingt gelten.[1008] Nur in der Erdgeschossarkade und dem im gleichen Stockwerk befindlichen Speisesaal wurde die Plastik ausschließlich mit Vorlagen am Palas vorhandener Kapitelle ergänzt. Zwar sind heute noch nicht alle Vorbilder identifiziert, doch muss die angenommene Zahl der Kapitelle, deren Gestalt von konkreten Kapitellen aus romanischen Bauten inspiriert ist, deutlich nach oben korrigiert werden.[1009] Zwischen 1840 und 1852 wurden 86 Kapitelle an den Palasfassaden ergänzt, bislang nachweisbar sind 16 Werkstücke, die nach vorhandener mittelalterlicher Plastik des Palas gearbeitet wurden, und 36 Werkstücke, deren Aussehen auf Abbildungen in Stichwerken basiert.

Dass die bauplastischen Motive anderer romanischer Bauten in der erneuerten Palasarchitektur den populären Werken mit großformatigen und detailreichen Abbildungen dieser Zeit entlehnt wurden, beweist bereits ein Schreiben von Heinrich August Hecht, der als zuständiger Baukondukteur am 24. Februar 1844 beispielsweise die Umzeichnungen von 23 Kapitellen nach Weimar sandte, von denen er sechs aus Bernhard Hundeshagens „Barbarossa

---

[1007] Lieb 2005, S. 47-124.

[1008] Lieb 2005, S. 110; vgl. auch Badstübner 2001 b, S. 111.

[1009] Lieb 2005, S. 109f.; neben einem Kapitell im Festsaal an der Ostfassade, das nach dem Vorbild der Naumburger Krypta geschaffen wurde (O-038) und zwei Kapitellen im östlichen Kapellenfenster, eins nach Boisserée 1833, (O-025a; Wartburg-Stiftung, Inv.-Nr. B0044) und dem Gernroder Vorbild (O-024) „sind keine weiteren genauen Kopien an den Außenfassaden des Wartburg Palas vorhanden."; vgl. auch S. 118, wo noch zwei weitere Kapitelle im Festsaal an der Ostseite als Kopien aus der Naumburger Krypta identifiziert werden (neben O-038 auch O-039 und O-041); Auf S. 117, Anm. 504 wird zudem die Herkunft des Basiliskenkapitells (O-020) aus Boisserée 1832, Tf. XXXII benannt; vgl. auch Lieb 2007, S. 40 und S. 48, Anm. 30.

Palast in der Burg zu Gelnhausen“[1010] und Boisserées Werk „Denkmale der Baukunst am Niederrhein“[1011] entnommen habe. Sieben Kapitelle entstammten einem nicht näher bezeichneten Werk Puttrichs, neun Kapitellzeichnungen, die er als passend für die Wartburg empfand, steuerte er aus seiner eigenen Zeichnungsmappe bei.[1012] Das nicht näher benannte Werk von Puttrich ist einer der Bände über die „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“, aus denen zahlreiche Motive zunächst aus Freiburg an der Unstrut,[1013] später auch dem Naumburger Dom[1014] und der Gernroder Stiftskirche entlehnt wurden.[1015] Zunehmend fanden auch Carl Alexander Heideloffs Werke – „Der kleine Byzantiner“[1016] und die „Ornamentik des Mittelalters“[1017] – vorbildliche Verwendung für etliche figürliche Kapitelle an der Ostfassade.

Hechts Vorgänger Johann Wilhelm Sältzer nutzte ebenfalls schon die Stichwerke von Boisserée und Hundeshagen, und auch unter Hugo von Ritgens Ägide wurde diese Methode beibehalten. Vor allem weil sich seit 1847 die figürlichen Arbeiten häuften und Hugo von Ritgen seit dieser Zeit auf der Wartburg präsent war, stellt sich die Frage, wie groß sein Anteil an der Auswahl der Muster gewesen ist. Gleichwohl nicht zweifelsfrei entschieden werden kann, ob die Kapitellplastik nach Ritgens Vorgaben ausgeführt wurde, da entsprechende Quellen hierfür fehlen, spricht doch Einiges für seine Beteiligung. Immerhin hatte er sich zu dieser Zeit schon intensiv mit der Symbolik mittelalterlicher Plastik beschäftigt und vertrat die These, dass dem plastischen Schmuck von Bauwerken ein symbolischer Gehalt zu Grunde läge. Die spätere Verwendung insbesondere der schon im Landgrafenzimmer präsenten, sehr bemerkenswerten Motive aus der Alpirsbacher Kirche für das von ihm entworfene Deckenbinderproramm des Festsaals erhärtet die Annahme, dass Ritgen Empfehlungen für die Auswahl der Kapitelle gab.

Bis 1847 wurden die aus den Stichwerken entnommenen Vorbilder für die neuen Kapitelle meist durch Umzeichnung variiert, aus einfachen Kapitellen der Vorlage nicht selten Doppelkapitelle geschaffen und an einigen Stellen sogar Motive unterschiedlicher Bildwerke kombiniert und zu einem neuen zusammengefügt. Kopien im Sinne der genauen Nachbildung mittelalterlicher Plastik sind deshalb nur in einigen Ausnahmefällen zu finden und stammen dann meist von Kapitellen des Palas, nach denen vor Ort gearbeitet werden konnte. Ein höherer Grad an Genauigkeit bei der Übertragung von der Abbildung der Vorlage zum Kapitell lässt sich in der 1852 ausgeführten obersten Etage der Ostseite des Palas feststellen. Hier handelt es sich

---

[1010] Hundeshagen 1819.
[1011] Boisserée 1833.
[1012] Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 24.2.1844, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 291r-293r, hier: 292v.
[1013] Puttrich 1839.
[1014] Puttrich 1841 a.
[1015] Puttrich 1841 b.
[1016] Heideloff 1837.
[1017] Heideloff 1843; Heideloff 1843; Heideloff 1847.

ausschließlich um einfache Säulenköpfe, deren Vorlagen, etwa die Kapitelle aus der Krypta des Naumburger Doms bei Puttrich,[1018] offenbar leicht und ohne weitere Umzeichnungen zu übernehmen waren.

Die Säulen, Basen und Kämpfer wurden nach den am Bau vorhandenen Originalen kopiert, was den einheitlichen und geschlossenen Eindruck der Fenster- und Arkadenöffnungen garantierte. Dass hierbei auch erhaltene originale Gewände und Bögen ausgetauscht wurden, ist sicher ebenfalls dem Anspruch auf eine einheitliche Gesamtwirkung geschuldet.

Zur besseren Anschaulichkeit sind die Kapitelle der Palasfassaden und – soweit ermittelt – deren Vorlagen in einem Katalog im Anhang zusammengestellt und abgebildet. Die im Folgenden benutzten Kapitellnummern beziehen sich auf die Angaben in dieser Zusammenstellung; die Lage des jeweiligen Kapitells ist aus den Grundrissen am Beginn des Katalogs zu ersehen.

Die Westfassade (W-001 bis W-049)

Verschiedene Aufnahmen Sältzers vermitteln einen Eindruck vom Zustand der Westfassade des Palas vor Beginn der Arbeiten. Ein signierter Grundriss der Wartburg ist mit einem hofseitigen Aufriss der Bauten kombiniert (Kat.-Nr. 5, Abb.).[1019] Ein Aufriss der Westseite des Palas (Kat.-Nr. 30, Abb.) könnte in das Jahr 1838 zu datieren sein. Diese Blätter zeigen, dass zur Rekonstruktion der Erdgeschossarkade die im Mauerwerk sichtbaren Strukturen hinreichende Anhaltspunkte boten. Drei getrennte Abteilungen sind je durch zwei Blendbögen gegliedert, innerhalb derer sich fünf Bögen befinden. Eine weitere Ansicht Sältzers (Kat.-Nr. 31, Abb.) ist unmittelbar nach Beginn der Öffnung der Bogenstellungen in der Erdgeschossarkade gezeichnet worden, denn die südlichste ist hier bereits freigelegt.

Dass die Freilegung und Ergänzung an der Westseite nicht streng geschossweise erfolgte,[1020] zeigt ein Ende September 1840 datiertes Blatt Sältzers (Kat.-Nr. 32, Abb.), auf dem das mittlere Bogenfeld in der Elisabethgalerie vollendet ist, während die nördlichste Bogenstellung der Erdgeschossarkade noch vermauert erscheint. Am südlichen Feld im mittleren Geschoss, vor der Kapelle, befindet sich ein dreibogiges Fenster mit monolithischem Sturz, in dem die nördliche Säule offenbar noch in situ vorhanden ist. Die Gliederung im Bereich der Elisabethgalerie ist ebenfalls durch die vorhandenen Strukturen nachweisbar. Drei Abteilungen, die durch Lisenen voneinander getrennt sind, werden durch Bögen zusammengefasst. Die Bereiche weiter nördlich, eingenommen von der barocken Freitreppe und einem Rechteckfenster, ergeben keinerlei Hinweise auf die einstige Gliederung. In der obersten

[1018] Puttrich 1841 a, Nr. 21.
[1019] Vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 710, Anm. zu S. 298.
[1020] So vermutet auch Lieb 2005, S. 68.

Etage verweisen die Gewände am südlichen Ende auf das Vorhandensein zweier Fenster. Weiter nach Norden sieht man die Spuren mehrbogiger Fenster, auf die eine Zone ohne jeden Befund folgt. Oberhalb der Freitreppe erkennt man eine spitzbogige Tür, neben der sich südlich die Ansätze zweier Bögen ausmachen lassen. Im Nordbereich ist noch ein Gewände sichtbar.[1021]

Im Juli 1842 zeichnete Franz Kuchenbuch eine Ansicht der Westseite des Palas,[1022] auf der schon ein Bogenfeld des dritten Geschosses teilweise ausgeführt dargestellt ist.[1023] Im weiteren Verlauf des Jahres 1842 ist dann das südlichste Bogenfeld der Elisabethgalerie fertiggestellt worden.[1024] Die nördlichen Bereiche der Erdgeschossarkade und der Elisabethgalerie wurden 1843 freigelegt und ergänzt.[1025] Die kleinen Fenster in der Wand vor der Kapelle sind 1844 zum Teil zugemauert worden, das südliche wurde zu einem Triforium mit eingestellten einfachen Säulen umgewandelt.[1026] 1854 wurde Ritgens Vorschlag entsprechend an dieser Stelle ein größeres dreibogiges Fenster mit Doppelkapitellen eingesetzt.[1027] Bereits 1844/45 erfolgte die Fertigstellung der Fenster des obersten Stockwerkes, sowohl der Fassade als auch der Festsaalgalerie.[1028] 1848 wurden die Fensterarchitektur des nördlichsten Bereichs des Mittelgeschosses und die von der Erdgeschossarkade in den heutigen Speisesaal und die Elisabethkemenate führenden Portale geschaffen.[1029] Das Hauptportal im Mittelgeschoss wurde 1856 ausgeführt.[1030]

Elmar Altwasser hat festgestellt, dass, obwohl sehr viel mehr mittelalterliche Bausubstanz erhalten war, zahlreiche Bögen und Gewändesteine erneuert worden sind. Dies gilt etwa für die nördlichen Bereiche der Erdgeschossarkade, wie auch für den größten Teil der Säulenstellungen vor der Elisabethgalerie. Im nördlichsten Feld ist zudem der Rundbogenfries um einen Bogen reduziert worden, so dass die übereinstehenden Felder symmetrisch

---

[1021] Bei Altwasser 1995, S. 16 ist in diesem Bereich noch der Rest eines zweiten Gewändes angegeben; siehe auch die Kartierung der Steinmetztechnik bei Altwasser 2001, S. 50f.
[1022] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G1264, datiert 26.7.1842.
[1023] Neben Zeichnungen der Wartburg aus dem Jahr 1842 (Inv.-Nr. G1625-1627, G1264) schuf der Erfurter Jurist und Künstler das einzige erhaltenen Modell, das die Wartburg vor der umfangreichen Restaurierung zeigt; Jacobs 2005 c, S. 156f.
[1024] Bernhard von Arnswald, Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, WSTA (Abschrift), Hs 3487, Bl. 27.
[1025] Ebenda, Bl. 29; Baumgärtel 1907, S. 296; Voss 1917, S. 25; vgl. auch Lieb 2005, S. 68.
[1026] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 24.12.1843, WSTA, Akte K 4, Bl. 46/1843; Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 13. 7.1844, ThHStAW, HA A XXVI Nr. 1575, Bl. 329r-332v; Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 11.9.1844, WSTA, Akte 414, Bl. 10.
[1027] Hugo von Ritgen befand bereits 1848 dieses Fenster für nicht stilgemäß und schlug wenigstens Doppelkapitelle an der Stelle der einfachen vor. Hugo von Ritgen: Ergebnisse der Untersuchung des Mauerwerks im Landgrafenhaus (vorgenommen am 1. Januar 1848), WSTA, HS 2525-2627, Bl. 9/1848.
[1028] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 30.
[1029] Ebenda, Bl. 40.
[1030] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 339f.

erscheinen.[1031] Die erhaltenen romanischen Bogenstellungen des obersten Stockwerks sind, mit Ausnahme der zwei Gewände im Nordbereich, durch neue Bauteile ersetzt worden.[1032] Das Fenster vor der Kapelle, das 1854 erneut umgewandelt wurde, ist, so Altwasser, in den 1950er Jahren zu Recht wieder in ein kleineres mit monolithischem Sturz geändert worden.[1033] Im Obergeschoss rekonstruierte das 19. Jahrhundert die zwei südlichen Biforien korrekt, auch die vier nördlich folgenden Viererarkaden entsprechen den Befunden oder sind durch ihre Abmessungen zu belegen.[1034] Die Biforien am nördlichen Ende der Fassade sind ohne helfende Befunde ausgeführt worden, könnten aber laut Altwasser durchaus der mittelalterlichen Aufteilung entsprechen.[1035]

Die Ausführung der neuen Säulenköpfe lag zu Beginn in den Händen der Handwerker, die offenbar mit einer solchen Tätigkeit noch nicht genügend vertraut waren. An dieser überaus sensiblen Stelle, wo alte und neugeschaffene Bauplastik nebeneinander zu direktem Vergleich aufforderte, bemerkte man recht schnell qualitative Mängel an den Neuschöpfungen. Carl Alexander Simon äußerte mehrfach deutliche Kritik. Die von Erbgroßherzog Carl Alexander persönlich nach alten Mustern ausgewählten Kapitelle seien zwar „schön und karakteristisch", doch sei ihre Ausführung mangelhaft, schrieb Simon im Februar 1841, denn es „fehlte ihnen Tiefe des Meißels und reichere Detailierung. Eine strengere Kontrolle von Seiten des Baumeisters könnte diese Mängel beseitigen."[1036] Zum Ende des Jahres schrieb Bernhard von Arnswald Folgendes an seinen Dienstherren: „Sollten die jetzt bestellten Kapiteller nicht besser werden, proponire ich gehorsamst, wenn der Bau erst ernster betrieben wird, durch einen gelernten Bildhauer die Arbeiten machen zu lassen oder wenigstens unter dessen Leitung. Die alten Kapiteller sind mit einem Gefühl, einer Verschiedenheit in allen Linien, einer Gracie in allen Biegungen und einem Verstandensein gemacht, was freilich dem gewöhnlichen Maurergesell nicht zu zumuthen ist."[1037] Da die bislang verwendeten Sandsteine „wegen ihrer blaulichen Farbe" als unpassend eingestuft wurden, transportierte man nun den Stein vom Creuzburger Bruch auf die Wartburg.[1038]

[1031] Siehe hierzu den Abschnitt über Johann Wilhelm Sältzer in Kap. II.1.1 (Vorgänger Ritgens).
[1032] Altwasser 1995, S. 12; vgl. auch die Kartierung der Steinmetztechnik bei Altwasser 2001, S. 50f.
[1033] Altwasser 1995, S. 12.
[1034] Altwasser 1995, S. 18f.
[1035] Ebenda.
[1036] Carl Alexander Simon an Carl Alexander, 12.2.1841, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 91r-97v, hier: Bl. 92r und v; siehe auch Lieb 2005, S. 66; eine frühere Beschwerde richtete Carl Alexander Simon an Ludwig von Schorn, 27.5.1840, GSA 85/29, 3.
[1037] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 24.10.1841, zitiert nach Fiedler 1989, S. 66f., Anm. 43; vgl. auch Baumgärtel 1907, S. 296 (auf November 1841 datiert); vgl. auch Lieb 2005, S. 66.
[1038] Bernhard von Arnswald, Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, Hs 3487 (Abschrift), Bl. 17.

Von der Arbeit Heinrich August Hechts, der 1843 Sältzers Nachfolge antrat, war Arnswald deutlich mehr angetan. Zwar fand er, auch Hecht verfehlte „anfangs noch den Charakter der Kapitäler […], aber dieser Uebelstand fand dadurch seine Erledigung, daß sich Se. Königliche Hoheit die Wahl der Kapitäler vorbehielt und von nun an die Entwürfe zu denselben aus den vorhandenen Denkmälern in dem eigenthümliche Wartburgstyl neu formte."[1039]

Das untere Geschoss der Westfassade – Erdgeschossarkade (W-001 bis W-015)

Ab 1840 wurden im Erdgeschoss des Palas die beiden südlichen Bögen geöffnet und wiederhergestellt.[1040] Jeweils am nördlichen und südlichen Ende und in der mittleren Bogenstellung befinden sich Doppelkapitelle, die dazwischen liegenden Säulenstellungen sind mit einfachen Kapitellen versehen. Ursprünglich befanden sich acht erhaltene mittelalterliche Kapitelle in den Bogenstellungen der Erdgeschossarkade; sieben Werkstücke wurden neu gearbeitet.

Bis auf das südlichste Doppelkapitell sind alle Säulenköpfe im Jahr 1976 durch Kopien ersetzt worden. Da sich lediglich die acht mittelalterlichen Kapitelle (W-005, W-006, W-008, W-011, W-012, W-13–W-015) und nur eines aus dem 19. Jahrhundert (W-001) im Sammlungsbestand nachweisen lassen, muss man die übrigen über die Kopien von 1976 oder ältere Fotografien erschließen.

Die ergänzten Kapitelle der Erdgeschossarkade variieren zunächst in vielfältiger Form das Rankenmotiv, bleiben also vegetabil, ohne figürliche Formen und Motive anzuwenden, die besonders in dieser Arkade so auffallend sind. Stilistisch lassen sie sich, so Lieb, vor allem mit den Kapitellen der Festsaaletage vergleichen.[1041] So überlieferte etwa Bernhard von Arnswald 1842, die Handwerker hätten sich besonders diese Stücke zum Vorbild genommen, weil sie einfacher zu arbeiten waren als die figürlichen Nachbarn in der Erdgeschossarkade.[1042] Die neugeschaffene Kapitellplastik der Erdgeschossarkade wurde mit Motiven aus der vorhandenen Bauplastik des Palas ergänzt, jedoch stammen die Vorbilder nicht ausschließlich aus der Festsaaletage. Im 1843 ausgeführten Nordbereich sind die Vorbilder an anderen Stellen des Palas zu suchen, was vielleicht als eine Reaktion auf Arnswalds Beschwerde zu deuten ist.

Die Kapitelle des Festsaalgeschosses wurden für die einfachen neuen Stücke, die sich in den zwei südlichen Arkadenstellungen befinden, zum Vorbild genommen: Ein Kapitell im südlichsten Bogen der Erdgeschoßarkade (W-017) wurde nach einem einfachen, im dritten

---

[1039] Ebenda, Bl. 28; Baumgärtel 1907, S. 296f.; vgl. auch Lieb 2005, S. 68.
[1040] Insgesamt seien von 16 Säulen vier Doppelsäulen und eine Einzelsäule „alt", berichtete Kammerrat Johann Wilhelm Storch im Oktober; siehe Fiedler 1989, S. 65, Anm. 34; Lieb 2005, S. 64.
[1041] Lieb 2005, S. 66; Lieb 2007, S. 38.
[1042] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 23.3.1842, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 180r-182v; siehe auch Fiedler 1989, S. 67, Anm. 45; Lieb 2005, S. 66; Lieb 2007, S. 38.

Bogen der Festsaalgalerie befindlichen Kapitell geschaffen; für das Kapitell in der mittleren Bogenstellung des Erdgeschosses (W-009) findet sich an der Nordwand des Festsaals mit einem einfachen mittelalterlichen Kapitell (N-004) eine Entsprechung.[1043] Ein weiteres einfaches Kapitell des mittleren Bogens (W-007) und ein gleiches Stück in der Nordwand des Festsaals (N-002), ebenfalls im 19. Jahrhundert geschaffen, müssen nach der gleichen, allerdings noch nicht ermittelten Vorlage gearbeitet worden sein.

Von den Kapitellen im Nordbereich wiederholt ein Doppelkapitell mit verschlungenen Ranken (W-003) ein mittelalterliches Werk im Südfenster der Kapelle (S-002).[1044] Das einfache Kapitell (W-004), das von einem Band von breitgefächerten Palmetten umlaufen wird, erweist sich als Abwandlung eines mittelalterlichen Doppelkapitells in der Elisabethgalerie (W-031). Auch beim folgenden Kapitell (W-002) ist ein mittelalterliches Doppelkapitell des Palas, dessen früherer Standort nicht bekannt ist, in ein einfaches umgewandelt worden.[1045] Das gleiche Motiv der mit Diamantband besetzten Ringe, durch die sich Ranken schieben, findet sich auch am mittelalterlichen Konsolstein an der Ostwand des Rittersaales. Das ehemals nördlichste Doppelkapitell mit einer Löwenmaske, aus deren Maul Ranken fließen (W-001), ist eine Kopie von einem Doppelkapitell im zweiten Geschoss in der Westfassade (W-037), das von Weber, Baumgärtel und Gabelentz zu den mittelalterlichen Kapitellen gezählt wird, während es Voss nicht als solches einordnet.[1046]

Das mittlere Geschoss des Westfassade – Elisabethgalerie (W-016 bis W-033)

In den ausschließlich aus doppelten Säulenstellungen bestehenden Bögen der Elisabethgalerie werden sechs mittelalterliche Stücke verzeichnet.[1047] Somit mussten zwölf Kapitelle neu geschaffen werden.

Das mittlere Bogenfeld der Elisabethgalerie wurde bereits 1840 fertiggestellt, wie Sältzers Aufnahme der Westfassade vom September 1840 belegt (Kat.-Nr. 32, Abb.).[1048] Hier verweist ein Kapitell (W-026) auf das Vorbild aus Hundeshagens Stichwerk, in dem ein einfaches Kapitell abgebildet ist, das in der Mitte mit einem perlenverzierten Ring ausgestattet

---

[1043] Eine weitere Wiederholung findet sich in der Sängerlaube; vgl. Lieb 2005, S. 84.
[1044] Auch dieses Kapitell wurde in der Sängerlaube noch einmal wiederholt; vgl. Lieb 2005, S. 84.
[1045] Laut Schreiben des Ministers für Kultur der DDR vom 26.3.1985 wurde das Stück ausgesondert; siehe WSTA, Akte B0105.
[1046] Zu W-037: Weber 1907 a, Abb. S. 58; Voß 1917, S. 20; Gabelentz 1931, S. 255, Abb. 78, Nr. 4; vgl. auch Jacobs 1991, S. 140f.; Lieb 2005, S. 68.
[1047] Vgl. W-021; W-022; W-027; W-028; W-031bis W-033 im Katalog im Anhang; vgl. Gabelentz 1931, S. 254, Abb. Nr. 78; Lieb 2005, S. 68.
[1048] Auch Clemens Wenzelaus Coudray beschrieb und zeichnete in einem Brief an Christian Wilhelm Schweizer die bereits hergestellten Bögen, zu denen auch teilweise der südlichste Abschnitt der Elisabethgalerie gehört haben muss; Clemens Wenzeslaus Coudray an Christian Wilhelm Schweizer, 14.5.1840, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 144r-117r.

ist, durch den sich Akanthusblätter ranken.[1049] Durch Wiederholung dieses Motivs wurde am Palas aus dem einfachen Vorbild ein Doppelkapitell geschaffen, das dort, wo sich die Einzelkapitelle verbinden, ein einfaches Blatt aufweist. Die Ornamente erscheinen flach auf den Kapitellkörper gelegt, ohne eine plastische Wirkung zu erzielen, große Flächen sind frei gelassen. Besonders im Vergleich mit der sehr schematisch gezeichneten Vorlage zeigt sich hier noch die Schwierigkeit der Umsetzung in lebendige Formen. Im darüber liegenden Fenster des dritten Geschosses, das, wie Franz Kuchenbuchs Ansicht der Westseite des Palas zeigt, 1842 schon teilweise ausgeführt worden ist, wurde das gleiche Vorbild noch einmal verarbeitet (W-043).[1050] Leere Flächen über den Schäften des Doppelkapitells wie in der Elisabethgalerie wurden hier allerdings vermieden, da sich nun zwei Ranken darüber legen; auch wirken die Palmetten nun weitaus plastischer.

Ein ebenfalls im Mittelfeld der Elisabethgalerie befindliches Doppelkapitell (W-024) hat sein Vorbild in einem einfachen Kapitell aus dem Kreuzgang von St. Pantaleon in Köln, das bei Boisserée abgebildet ist.[1051] In der Mitte des Kapitellkörpers und an den Schmalseiten steigen Ranken empor, die im unteren Drittel von einem Band zusammengehalten werden. Während sich die Ranken kurz über dem Band auffiedern, steigt der große Strang empor und knickt unter der Deckplatte zu einer überhängenden Palmette um. Die nach den Seiten schwingenden Ranken bilden in der Mitte des Doppelkapitells eine Mittelpalmette.

Das einzige figürliche Kapitell (W-027) dieser Bogenstellung wird von Gabelentz und Voss als ein mittelalterliches Original gedeutet, während es Lieb zu den Rekonstruktionen zählt.[1052] Liebs Datierung folgend wäre hier ein mittelalterliches, im Sängersaal verbautes Original wiederholt (O-015). An den Ecken sind große Männerköpfe angebracht, deren Bärte sich in der Mitte teilen und auf die Schmal- und Frontseite des Kapitellkörpers schwingen. Hier werden sie zu Akanthusblättern, die sich zur Mitte hin an der Deckplatte einrollen. An dieser Stelle befindet sich beim Kapitell im Sängersaal eine Löwenmaske, aus deren Maul Ranken fließen. Fragen wirft das Kapitell an der nördlichen Laibung des südlichen Bogens auf, das übereinstimmend ins 12. Jahrhundert datiert wird (W-028),[1053] denn bei Boisserée ist ein weiteres Doppelkapitell aus dem Kreuzgang in St. Pantaleon abgebildet, das einige Ähnlichkeit mit diesem Palaskapitell aufweist: Auf der Längsseite des Doppelkapitells sitzt je eine große Mittelranke, die sich unten in zwei Stränge teilt. In einem S-Schwung werden die Stränge nach oben geführt und fächern sich dort in weitere zwei Stränge auf. Bislang ohne nachweisbare Vorbilder bleiben die zwei

[1049] Hundeshagen 1819, Tf. VIII c, S. 63-65.
[1050] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G1264.
[1051] Boisserée 1833, Tf. XXX.
[1052] Weber 1907 a, Abb. S. 64; Voss 1917, S. 20, X; Gabelentz 1931, S. 254, Nr. 16; vgl. auch Jacobs 1991, S. 84f.; Lieb 2005, S. 68.
[1053] Voss 1917, S. 20 T; Weber 1907 a, Abb. S. 64; Gabelentz 1931, S. 254, Nr. 17.

Säulenköpfe im mittleren Bogen (W-023, W-025) und die zwei ergänzten Stücke im südlichen Feld (W-029, W-030).

Bei den Kapitellen in der 1843 rekonstruierten nördlichen Bogenstellung der Elisabethgalerie ist der Einsatz einer neuen literarischen Quelle nachzuweisen. Allein vier der neuen Werkstücke lassen sich auf Puttrichs Werk über die Schlosskapelle in Freyburg an der Unstrut zurückführen.[1054] Da dieser Bereich bereits unter Leitung Hechts ausgeführt wurde, handelt es sich um Arbeiten, die nach seinen Umzeichnungen aus der Vorlage geschaffen worden sein müssen. Auch bei Puttrich sind ausschließlich Einzelkapitelle abgebildet, die sämtlich zu doppelten umgewandelt worden sind. Beim Umzeichnen hat Hecht diese Vorlagen offensichtlich variiert. Zwei Stücke (W-017, W-018) gehen beispielsweise auf das gleiche Kapitell zurück, die Rankenformen und Einrollungen der Vorlage sind jedoch jeweils abgewandelt worden. Ähnlich verhält es sich bei einem weiteren Kapitell (W-020), bei dem das Einzelkapitell aus der Schlosskapelle zu einem Doppelkapitell umgewandelt ist. Bei einem anderen Säulenkopf dieser Bogenstellung, ebenfalls der Tafel 10 bei Puttrich angelehnt, sind die vegetabilen Formen recht genau übernommen, ein an der Ecke der Vorlage befindliches kleines Hundchen, das in den Schaftring beißt, fehlt hingegen. Die gleiche Vorlage fand im zweiten Fenster des obersten Stockwerks der Ostfassade noch einmal Verwendung, diesmal als einfaches Kapitell mit den entsprechenden Figuren (O-029).

Das oberste Geschoss der Westfassade (W-034 bis W-049)

Die oberste Etage der Westseite des Palas wurde 1844 bis 1845[1055] ausgeführt und weist nach M. Jacobs vier, nach Weber drei mittelalterliche Kapitelle auf (W-031, W-039, W-048, W-049). Lieb nennt, genau wie Gabelentz, zwei (W-031, W-039)[1056] und Voss stellt schließlich nur ein mittelalterliches Stück fest (W-039).[1057] Die Frage, welche dieser vier Kapitelle tatsächlich zum ursprünglichen Baubestand gehören, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten, da vor allem die starke Verwitterung beispielsweise der zwei südlichsten Kapitelle (W-048, W-049) eine genaue Beurteilung erschwert.

Das mehrheitlich als mittelalterlich eingeordnete Doppelkapitell, in dessen Mitte sich eine Löwenmaske befindet,[1058] aus deren Maul Ranken strömen (W-037), wurde bereits 1843 als nördlichstes Kapitell der Erdgeschossarkade wiederholt (W-001). Ein einfaches Kapitell mit

---

[1054] Puttrich 1839, Tf. 10.
[1055] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 30; Voss 1917, S. 25; Lieb 2005, S. 68.
[1056] Lieb 2005, S. 68; Gabelentz 1931, S. 255, Abb. 78.
[1057] Voss 1917, S. 20.
[1058] Weber 1907 a, Abb. S. 58; Voß 1917, S. 20; Gabelentz 1931, S. 255, Abb. 78, Nr. 4; vgl. auch Jacobs 1991, S. 140f.; Lieb 2005, S. 68.

zwei Palmettenkränzen (W-039), das übereinstimmend zu den mittelalterlichen gezählt wird, wirft wiederum Fragen auf,[1059] denn es sind zwei weitere Stücke mit diesem Motiv überliefert, die sich sowohl in der Erhaltung als auch in der Ausführung sehr ähneln. Die gleiche Gestaltung findet man am Kapitell der Säule im nördlichen Fenster des Speisesaals (O-023), von dem Voss ebenfalls schreibt, es sei ein romanisches Stück.[1060] Schließlich befindet sich noch ein weiteres Kapitell, nachweislich im 19. Jahrhundert geschaffen, im Erkerzimmer im Obergeschoss der Neuen Kemenate.[1061] Von sehr ähnlichem Aufbau ist ein im Lapidarium befindliches mittelalterliches Kapitell mit Schaft;[1062] hier ist allerdings im oberen Bereich ein dritter Blattkranz zu sehen.

Bei den Kapitellen der obersten Etage der Westseite handelt es sich sonst um Palmetten- und Akanthusverzierungen, doch treten nun zunehmend ornamentierte Bänder auf, die zum Teil mit erhabenen Diamantbändern und ausgebohrten Löchern verziert sind. Das Laubwerk ist plastischer gearbeitet als es noch bei den Kapitellen in der Elisabethgalerie der Fall war. Das Doppelkapitell (W-043), das schon in der Elisabethgalerie wiederholt wurde (W-026), verweist auf das Vorbild in Hundeshagen.[1063] Im sechsten Fenster wurde abermals ein bei Boisserée abgebildetes Kapitell aus St. Pantaleon in Köln verarbeitet (W-046).[1064] Während ein Werkstück im dritten Fenster in Anlehnung an die Vorlage von Puttrich geschaffen wurde (W-036),[1065] ist für die Kapitelle der beiden nördlichsten Fenster (W-034, W-035) erstmals Heideloffs Stichwerk „Die Ornamentik des Mittelalters“ vorbildlich gewesen, in dem auf einer Tafel die zwei Kapitelle aus der St. Walderichs-Kapelle in der Benediktinerkirche zu Murrhard abgebildet sind.[1066]

Der Anteil Hugo von Ritgens an der Gestaltung der seit 1847 erneuerten Kapitellplastik

Glaubt man Bernhard von Arnswald, ist die Leitung der Wiederherstellung der Wartburg bereits 1847 an Hugo von Ritgen übertragen worden, und auch die Ergänzung der Fenster im ersten und zweiten Stock der Ostseite fand demzufolge unter seiner Leitung statt.[1067] Wenngleich erwiesen ist, dass Ritgen in dieser Zeit noch nicht definitiv beauftragt war und in Konkurrenz zu Quast arbeitete,[1068] zeigt sich doch im Folgenden, dass für die Gestalt der Fenster

---

[1059] Puttrich 1847, S. 8, Nr. 4b, 3; Weber 1907 a, Abb. S. 58 und 65; Voss 1917, S. 20, Nr. 9; Gabelentz 1931, S. 255, Abb. 78, Nr. 6; Lieb 2005, S. 68.
[1060] Voss 1917, S. 66.
[1061] Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[1062] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0077; siehe Voss 1917, S. 36.
[1063] Hundeshagen 1819, Tf. VIII c.
[1064] Boisserée 1833, Tf. XXX.
[1065] Puttrich 1839, Nr. 9 z.
[1066] Heideloff 1843, H. V, Pl. 1 a und b.
[1067] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 40.
[1068] Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege)

im Landgrafenzimmer und an der Sängerlaube im Sängersaal in der mittleren Etage des Palas seine im selben Jahr gefertigten Entwürfe bereits zu Grunde gelegen haben müssen. Auch für die Gestaltung des Portals von der Erdgeschossarkade in den heutigen Speisesaal wurde nach seiner Zeichnung gearbeitet. Im August 1848 bat Ritgen Carl Alexander darum informiert zu werden, sollten die Steinhauerarbeiten – wo, wird allerdings nicht gesagt – nicht befriedigend sein. Änderungen wollte er gern vornehmen und Details in größerem Maßstab oder in natürlicher Größe zeichnen.[1069]

Da Ritgen sich zu dieser Zeit schon intensiv mit der Symbolik mittelalterlicher Plastik beschäftigt hat,[1070] erscheint es vorstellbar, dass der nun vermehrte Einsatz entsprechender Bildwerke aus den Stichwerken, die diesen Grundgedanken der mittelalterlichen Kunst transportierten, auf seine Empfehlung hin geschah. Dass nun figürlich und vegetabil gestaltete Kapitelle nebeneinander standen, entsprach zudem vielmehr dem Eindruck, den die erhaltene mittelalterliche Plastik des Palas bereits vermittelte.

Zuletzt sei noch auf ein Skizzenblatt verwiesen (Kat.-Nr. 1222, Abb.), das Ritgen zugeschrieben werden kann, denn es zeigt Abzeichnungen aus Heideloffs Werk, die teilweise auch bei der Ergänzung der Kapitellplastik am Palas Verwendung fanden und in einzelnen Details in späteren Entwürfen Hugo von Ritgens nachzuweisen sind.[1071] So sieht man das Kapitell aus dem Augustinerkloster zu Esslingen, an dessen Ecken sich Männerköpfe mit verschlungenen Zöpfen befinden (O-032), das im Skizzenblatt sehr genau der Vorlage von Heideloff folgt.[1072] Hier befindet sich auch das Kapitell aus der Alpirsbacher Klosterkirche, in dessen Zentrum der Kopf mit zwei Hörnern erscheint,[1073] der sowohl an einem Kapitell im Landgrafenzimmer (O-004) als auch im Deckenbinderprogramm im Festsaal zu finden ist. Als „Haupt des Erlösers“ und Sinnbild für das „aufgehende sich überall ausbreitende Christentum“, vor dem Sünde und Finsternis fliehen, erscheint das Motiv dort am sechsten Deckenbinder. [1074]

Die ehemaligen Fenster im mittleren Geschoss der Westfassade – nördlichstes und südlichstes Fenster (W-050 bis W-057)

Nachdem die barocke Freitreppe 1848 niedergelegt wurde, ist die nördliche Fensterarchitektur als Triforium mit vier eingestellten Doppelsäulen geschaffen worden.[1075] Gleichwohl Sältzers Zeichnung keinen Beweis für ein solches Fenster erbringt (Kat.-Nr. 32, Abb.),

[1069] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v, hier: 105r.
[1070] Siehe hierzu Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1071] Vgl. etwa die kleinen Köpfchen aus Heideloff 1847, H. XVIII, Pl. 3, die sich sowohl auf diesem Skizzenblatt als auch im Entwurf für den Kamin im heutigen Speisesaal (Kat.-Nr. 436, Abb.) wiederfinden.
[1072] Heideloff 1845, H. VII, Pl. 4 a.
[1073] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 2 a, b.
[1074] Vgl. Ritgen 1868, S. 165f. und Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[1075] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 40.

gab Ritgen später an, hier hätten eine Sohlbank und die Ansätze zweier Säulen auf seine Form schließen lassen.[1076] Das Fenster wurde in den 1950er Jahren beim Bau des neuen Treppenhauses am Palas beseitigt, die Doppelkapitelle haben sich im Lapidarium erhalten. Zwei wurden nach erhaltenen mittelalterlichen Vorbildern aus der Wartburgplastik geschaffen (W-050, W-053). Ein Kapitell geht auf Heideloffs Werk zurück, aus einem einfachen Vorbild wurde in diesem Fall ein Doppelkapitell geschaffen (W-052).

Das heute ebenfalls zurückgebaute Westfenster der Kapelle zeigte in Sältzers Zeichnungen aus den Jahren 1838 (Kat.-Nr. 89, Abb.) und 1840 (Kat.-Nr. 32, Abb.) den Zustand mit einer erhaltenen Säule, was zunächst die Rekonstruktion als Triforium mit eingestellten Säulen erklärt. Den alten monolithischen Sturz hat man 1854 wegen der einheitlichen Wirkung von nördlichstem und südlichstem Fenster in diesem Geschoss beseitigt und auch an den Fenstergewänden Säulen eingestellt. Die erhaltene mittelalterliche Säule wurde entfernt, das gesamte Fenster mit den von Carl Dittmar entworfenen Kapitellen mit den Evangelistensymbolen und Petrus- und Paulusdarstellungen bestückt (W-054–W-057).[1077] Interessanterweise sind diese eigenen Kreationen Dittmars offenbar die einzigen figürlichen Kapitelle des 19. Jahrhunderts an den Fassaden des Palas, denen ein Entwurfsprozess zu Grunde lag und die nicht von Vorbildern mittelalterlicher Plastik inspiriert waren.

Die ehemaligen Portale in der Westfassade des Palas (P-001 bis P-009)

Sämtliche Portale mit Säulenstellungen und Tympana wurden im Zuge des Rückbaus der 1950er Jahre beseitigt. Die zwei Eingänge von der Erdgeschossarkade in den heutigen Speisesaal und die Elisabethkemenate wurden 1848 geschaffen, indem man dort die als vermauerte Türöffnungen gedeuteten Wände aufgebrochen hat.[1078] In seinem Bericht über die Ergebnisse einer Untersuchung des Mauerwerks des Palas vom 1. Januar 1848 hat Ritgen Folgendes festgestellt: „Nach Aufbruch der grossen Türen im Küchenraum [heute Speisesaal] und anliegenden gewölbten Gemache bestätigt sich die wegen der Dekoration der Türen gefaßte Vermutung. Die Tür rechts scheint jedoch einfacher und analog den östlichen Fenstern dieses Raumes gehalten gewesen zu sein.“[1079] Für das Portal zum Speisesaal ist ein datierter Entwurf Ritgens überliefert (Kat.-Nr. 154, Abb.), der die grundlegende Form mit eingestellten Säulen und einem Tympanon, das von kräftigen Rundstäben eingefasst wird, angibt. Offenbar hatte er damals noch den Einbau des mittelalterlichen Tympanons mit der Ritter-Drachen-Darstellung

[1076] Ritgen 1875, S. 78.
[1077] Abgebildet bei Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 355.
[1078] Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 40.
[1079] Hugo von Ritgen: Ergebnisse der Untersuchung des Mauerwerks im Landgrafenhaus (vorgenommen am 1. Januar 1848), WSTA, Hs 2525-2627, Bl. 9/1848.

(P-009) vorgesehen, mit dessen Deutung er sich in seiner zeitgleich angefertigten Niederschrift „Hof und Garten“ intensiv auseinandersetzte.[1080] Während das Stück 1856 seinen Platz am Hauptportal in der mittleren Etage erhielt, befand sich hier nun ein Türbogenfeld, für das Ritgen nach Baumgärtel/Ritgen einen Wachhund im Profil entwarf. Auf dem Spruchband standen die Worte: SO TAC ALS NAHT HALT ICH TRIVWEN WAHT (Bei Tag und Nacht halt’ ich mit Treue Wacht).[1081] Das nördliche Kapitell, eine Abwandlung des häufiger auftretenden Adlermotivs, hat im Entwurf das gleiche Aussehen wie im ausgeführten Stück und erinnerte formal an den bei Hundeshagen wiedergegebenen Säulenkopf aus der Gelnhäuser Pfalz.[1082] Während das südliche Kapitell in Ritgens Zeichnung an ein mittelalterliches figürliches Kapitell in der Erdgeschossarkade erinnert (W-005), war das ausgeführte Stück nach Heideloffs Abbildung aus dem Kloster Veßra gestaltet.[1083]

Ob das Portal vor der Elisabethkemenate tatsächlich einfacher gestaltet war, lässt sich heute nicht mehr ermessen. Es ist lediglich eine Abbildung erhalten geblieben, die das sicher ebenfalls zu diesem Zweck entworfene Tympanon mit zwei Vögeln wiedergibt (P-006).

Ausgehend von der Annahme, das sich anstelle der barocken Freitreppe einst ein romanisches Portal befand, hat Ritgen Form und Aussehen des mittelalterlichen Portals und der in den Hof führenden Treppe bereits in seiner Schrift „Gedanken“ rekonstruiert und in seinem Entwurf für die Westseite der Burg dargestellt (Kat.-Nr. 141, Abb.).[1084] Das 1856 ausgeführte neoromanische Hauptportal enthielt nun das mittelalterliche Tympanon, die zwei eingestellten Säulen sind mit Adlermotiven verziert (P-007 bis P-009), die in dieser Form bereits in einer Zeichnung Ritgens für das Fenster der Kapelle (Kat.-Nr. 368, Abb.) zu sehen sind.

Die Ostfassade (O-001 bis O-041)

Den Vorzustand der Ostfassade überliefern die 1842 vollendete Aufnahme Carl Spittels (Kat.-Nr. 41, Abb.) und ein Blatt Sältzers (Kat.-Nr. 90, Abb.), von denen die Aufnahme Spittels die genauere darstellt. In der Elisabethkemenate im Südbereich des unteren Geschosses war ein schmales Rundbogenfenster erhalten, dem nördlich die Spuren eines weiteren Bogens folgten. Das Mauerwerk dieses Geschosses ergibt ansonsten keinerlei Hinweise auf seine einstige Durchfensterung. Im Geschoss darüber verweisen Blendbögen in der Kapelle und im späteren Sängersaal auf das Vorhandensein von vier großen Fenstern. Die weiteren nördlichen

[1080] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 9-11.
[1081] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 409.
[1082] Hundeshagen 1819, Tf. X d, S. 69f.
[1083] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 3 d.
[1084] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 71; siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).

Wandbereiche ergeben auch hier keinen Befund. Die Gliederung der Festsaaletage hingegen ist durch zahlreiche Funde zu belegen. Altwasser hat den Vorzustand der Fassade erneut durch eine Kombination einer Aufnahme des 19. Jahrhunderts – es handelt sich hierbei um eine Kopie Ritgens nach Spittel (Kat.-Nr. 44, Abb.) – mit dem steingerechten Aufmaß ermitteln können.[1085]

Im Untergeschoss erhielten der südliche Raum, die Elisabethkemenate, und der nördliche Raum, der heutige Rittersaal, jeweils zwei schmale Rundbogenfenster ohne Bauplastik, die analog zu dem einzigen erhaltenen südlichen Fenster in der Elisabethkemenate geschaffen wurden. Johann Wilhelm Sältzer hatte diese Veränderung in seiner archäologisch-architektonischen Skizze bereits vorgeschlagen, aber auch den heutigen Speisesaal in die Gestaltung mit einfachen rundbogigen Fenstern einbezogen (Kat.-Nr. 93, Abb.).[1086] Der Speisesaal erhielt 1847 schließlich zwei Biforien, die, wie der Rapport Arnswalds an Carl Alexander überliefert, an Hand der vorgefundenen Spuren im Inneren rekonstruiert wurden.[1087] Beim Herausbrechen der Fenster seien Hecht und Sältzer zu dem Schluss gekommen, dass die Bogenöffnungen die Rekonstruktion von Biforien nahelegten. In Ritgens Entwurf für die Ostfassade ist diese Anordnung der unteren Etage ebenfalls gegeben (Kat.-Nr. 140, Abb.). Altwasser hat bei seiner Untersuchung der Ostfassade die erfolgte Rekonstruktion höher liegender Rundbogenfenster bestätigen können, fand jedoch keinen Beleg für zwei Bögen innerhalb eines Fensters.[1088]

Die grundlegende Form der vier südlichen Fenster der mittleren Etage war feststellbar.[1089] Die Ansichten Spittels und Sältzers belegen, dass das nördlichste Fenster des Sängersaals, das die Innentreppe beleuchtet, und das Landgrafenzimmerfenster ohne Befund ausgeführt wurden. Das Fenster an der Sängerlaube erweist sich als eine Erfindung Ritgens, wie sein Entwurf eines höher liegenden Biforiums, entsprechend der späteren Ausführung beweist (Kat.-Nr. 140, Abb.). 1846 hatte Quast an dieser Stelle gar kein Fenster geplant (Kat.-Nr. 113, Abb.).

Im Landgrafenzimmer hatte Quast 1846 zwei Biforien, die von einem hohen Blendbogen überfangen sind, projektiert (Kat.-Nr. 113, Abb.). Ritgens Entwurf, der zwei voneinander getrennte Biforien mit separaten Blendbögen zeigt, entspricht abermals dem späteren Zustand (Kat.-Nr. 140, Abb.). Diese zwei Fenster des Landgrafenzimmers seien, so berichtete Hecht im September, zudem das Ergebnis der Untersuchung des Mauerwerks im Inneren, denn er stellte

---

[1085] Altwasser 2001, S. 60; Abb. S. 64f.; vgl. Weber 1907 a, S. 87, der bereits fälschlicherweise Sältzer als Urheber der Aufnahme Carl Spittels (Kat.-Nr. 41, Abb.) angibt; vgl. auch die Abb. bei Altwasser 2001, S. 43.
[1086] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 35.
[1087] Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 24.7.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 105r-106r; Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 26.7.1847, WSTA, Akte K 8, Bl. 56/1847.
[1088] Altwasser 1994, S. 45.
[1089] Ebenda, S. 45f.

hier zum einen fest, dass die Sohlbank deutlich höher lag als im benachbarten Sängersaal; zum anderen habe in der Mitte ein Pfeiler gestanden, zu dessen Seiten gekuppelte Fenster gelegen hätten, die von Rundbögen überfangen waren.[1090] Altwasser geht allerdings davon aus, dass es sich maximal um ein Biforium, vergleichbar breit den südlichen Fenstern in Sängersaal und Kapelle, gehandelt haben kann.[1091]

Sämtliche Fenster im unteren Geschoss an der Ostseite des Palas wurden 1847 erneuert,[1092] ebenso wie die des Sängersaals, Landgrafenzimmers und der Kapelle im Geschoss darüber.[1093] 1852 wurde die Rekonstruktion der Fenster an der Ostseite des Festsaals beendet.[1094] Neben Boisserées Werk lieferten nun vermehrt Puttrichs Werke „Denkmäler der Baukunst des Mittelalters" Motive aus dem Dom von Naumburg und der Stiftskirche zu Gernrode. Eingang fanden auch verstärkt Carl Alexander Heideloffs „Ornamentik des Mittelalters" und „Der kleine Byzantiner".

Das untere Geschoss der Ostfassade – Speisesaal (O-001 bis O-002)

Während der südliche Raum und nördliche Raum des unteren Geschosses analog zum einzigen erhaltenen Fenster jeweils zwei schmale Rundbogenfenster ohne Bauplastik erhielten, waren in den Biforien des Speisesaals zwei einfache Kapitelle zu fertigen. Beide wiederholen je ein mittelalterliches Gegenstück aus der vorhandenen Plastik des Palas. Das südliche Kapitell (0-002) ist die vereinfachte Wiedergabe des nördlichsten Doppelkapitells im Mittelbogen der Elisabethgalerie (W-022). Der nördliche Säulenkopf (O-001) wird von Voss und Lieb zu den mittelalterlichen Kapitellen gezählt.[1095] Im Vergleich mit den anderen Stücken dieses Motivs scheint es jedoch eher ein Produkt des 19. Jahrhunderts zu sein.[1096] Das Kapitell besitzt zwei

---

[1090] Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 10.9.1847, zitiert nach Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Landgrafenzimmer, S. 6.
[1091] Altwasser 2001, S. 90f.
[1092] Zum Rittersaal: Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 24.7.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 93f.; Rapport Bernhards von Arnswald an Carl Alexander, 14.7.1847, zitiert nach Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Rittersaal, S. 6; zur Erneuerung der Fenster im Speisesaal: Rapport Bernhards von Arnswald an Carl Alexander, 24.7.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 105r-106r; Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 26.7.1847, WSTA, Akte K 8, Bl. 56/1847.
[1093] Zur Erneuerung im heutigen Sängersaal: Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 4.9.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 123r und v; Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 19.9.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 125r und v; Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 1.9.1847, WSTA, Akte K 8, Bl. 83/1847; im Landgrafenzimmer: Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 1.9.1847, WSTA, Akte K 8, Bl. 83/1847; Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent, 10.9.1847, zitiert nach Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Landgrafenzimmer, S. 5; in der Kapelle: Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 1.9.1847, WSTA, Akte K 8, Bl. 83/1847.
[1094] Carl Dittmar: Fortgesetzte specielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 6f.
[1095] Voss 1917, S. 66; Lieb 2005, S. 115, Anm. 494.
[1096] Vgl. auch Jacobs 1991, S. 52.

Palmettenkränze, die hintereinander angeordnet sind, der vordere vereinigt zwei zu einer raumgreifenden Eckpalmette.

Das mittlere Geschoss der Ostfassade – Landgrafenzimmer (O-003 bis O-008)

Im Landgrafenzimmer ist die Plastik von besonderer Wirkung, allein für zwei Kapitelle mit außergewöhnlich sprechender Deutung wurden Vorbilder aus Heideloffs Ornamentik übernommen. Diese Vorlagen stammen aus der Klosterkirche in Alpirsbach und wurden von Heideloff als „die Geburten der luxuriösen Phantasie irgend eines 'Höllenbreughels' damaliger Zeit“ eingestuft.[1097] In einem Kapitell ist die Dekoration eines Taufsteins, der sich heute in Freudenstadt befindet, umgewandelt (O-007).[1098] Dreizüngige Drachen mit verschlungenen Hälsen werden von einem bärtigen Mann – von Christus, so Heideloff – gehalten, der durch die Taufe die Macht des Teufels bezwinge.[1099] Die Nordseite desselben Kapitells nutzt ein Pfeilerkapitell, das auf derselben Seite bei Heideloff dargestellt ist.[1100] Hier finden sich an der Längsseite Drachen, deren Schwänze ineinander verschlungen sind und in Palmetten auslaufen; Palmetten fließen auch aus den Mäulern der Tiere.

Die Vorlage für ein weiteres Werkstück befindet sich zu einem Teil ebenfalls in der Klosterkirche in Alpirsbach (O-004).[1101] Im Zentrum eines Kapitells erscheint ein von Heideloff als Christushaupt gedeuteter Kopf mit zwei Hörnern, die „an den gehörnten Kopf des Jupiter Ammon erinnern, der an phönizisch-arabischen Monumenten so oft vorkommt; dieses beweist das Hineinragen heidnischer Kunst in das Christenthum, dessen Künstler, sehr oft, Christum als männliches Weltprinzip abbildeten.“[1102] Darunter ist ein weiteres Christushaupt abgebildet, das aus einer nicht näher bezeichneten zerstörten Klosterkirche in Mainz stammt.[1103] Dieses ungehörnte Haupt wurde im Landgrafenzimmer in das Kapitell des Alpirsbacher Vorbilds gesetzt und damit eine Mischung aus zwei Vorlagen geschaffen. Das gehörnte Haupt fand seinen Platz an der Schmalseite des Kapitells und wurde, wie erwähnt, von Hugo von Ritgen noch einmal am sechsten Binder des Festsaals verarbeitet, der den Untergang des nordischen Heidentums darstellt.

Das Vorbild für das nördlichste Doppelkapitell (O-003) entstammt der Schlosskapelle der Neuenburg, abgebildet in Puttrichs Werk.[1104] Das Rankenwerk ist wieder etwas vereinfacht, durch die Spiegelung der Tiere aus dem einfachen ein Doppelkapitell geschaffen worden. Im

[1097] Heideloff 1847, H. XIV, S. 11f.
[1098] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 1a
[1099] Heideloff 1847, H. XIV, S. 12.
[1100] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 1c.
[1101] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 2 a, b
[1102] Heideloff 1847, H. XIV, S. 12f.
[1103] Heideloff, 1847, H. XIV, Pl. 1b.
[1104] Puttrich 1839, Nr. 10.

südlichsten Kapitell (O-008) sind erneut zwei Vorlagen unterschiedlicher Provenienz kombiniert: Die zurückblickenden Drachen fußen auf einer Abbildung aus Perigueux in Heideloffs „Der kleine Byzantiner“, das Vorbild für die Maske dazwischen entstammt einem Pfeilerkapitell in der Klosterkirche in Hecklingen, das in Puttrichs Werk wiedergegeben wurde.[1105] Das einzige rein vegetabile Doppelkapitell (O-006) dieses Fensters wurde nach einer Vorlage aus dem mittelalterlichen Wartburgbestand gearbeitet.

Das mittlere Geschoss der Ostfassade – Sängersaal (O-009 bis O-023)

Beim Fenster an der Sängerlaube rekrutiert sich die Dekoration zweier Doppelkapitelle aus der vorhandenen Plastik des Wartburgpalas: Das Kapitell mit den diamantbesetzten Ringen wurde bereits als Vorlage für ein einfaches Kapitell in der Erdgeschossarkade verwendet (W-002),[1106] hier ist nun das gesamte Doppelkapitell übertragen worden (O-009). Ein weiteres Kapitell hat seine Vorlage (O-011) in einem mittelalterlichen Kapitell in der Elisabethgalerie (W-033). Das mittlere Kapitell des Fensters an der Sängerlaube (O-010) wird von Lieb ebenfalls zu den mittelalterlichen Kapitellen gezählt,[1107] was bedeuten würde, dass man an dieser Stelle ein aufgefundenes altes Stück wiederverwendet hätte. Lieb verweist an dieser Stelle auf einen interessanten Aspekt bei der Bearbeitung aller Kapitelle des Fensters vor der Sängerlaube, deren Außenseite offenbar in der Bosse belassen wurde.[1108] Vier mittelalterliche Originale (O-012, O-015, O-016, O-022) befinden sich an den Gewänden der nächsten Fenster, eines davon (O-015) hat sein Gegenstück – allerdings ohne den Löwen in der Mitte – in der Elisabethgalerie (W-027).

Drei Doppelkapitelle des Sängersaals mit Pflanzen- und Zierbandornamentik wiederholen Pfeilerkapitelle aus dem Naumburger Dom, die sämtlich auf der gleichen Tafel bei Puttrich abgebildet sind (O-014, O-018, O-022).[1109] Ein weiteres nichtfigürliches Werkstück (O-021) ist nach einem einfachen Kapitell aus dem ehemaligen Kloster Herbrechtingen, dessen Abbildung im zwölften Heft von Heideloffs Ornamentik zu finden ist, gearbeitet worden.[1110]

Vier figürliche Arbeiten rekrutieren sich nun aus verschiedenen Quellen. Ein Doppelkapitell, in dessen Mitte eine männliche Maske sitzt, der zwei Ranken aus dem Mund strömen (O-013), erweist sich als Zusammenstellung aus zwei unterschiedlichen Motiven. Nicolas Xavier Willemin bildete im ersten Band seiner „Monuments Français inédits“ als Nr. 58 ein Kapitell aus der Krypta von St. Denis in Paris ab, das genau diese Maske wiedergibt, aber

[1105] Heideloff 1837, Pl. 23; Puttrich 1841 b, Nr. 34.
[1106] Ehemals Wartburg-Stiftung, Inv.-Nr. B0105.
[1107] Lieb 2005, S. 72.
[1108] Ebenda.
[1109] Puttrich 1841a, Nr. 24.
[1110] Heideloff 1845, H. XII, Pl. 1 d.

auch in Heideloffs „Der kleine Byzantiner“ ist dieses Beispiel zu finden.[1111] Die an den Ecken herabstürzenden Vögel, die mit ihren platten Schnäbeln sehr an Enten erinnern, verweisen zur Kirche in Gelnhausen. Dieses Detail ist ebenfalls in Heideloffs „Der kleine Byzantiner“ abgedruckt.[1112] Auf der Nordseite eines anderen Doppelkapitells (O-017) erscheinen zwei von Akanthus gerahmte männliche Gesichter mit Schnurrbart. Für die Masken der Südseite lässt sich das Vorbild in der Stiftskirche in Gernrode festmachen, das Puttrich in seinem Werk publiziert hat.[1113] Der Säulenkopf mit Adlern an der Schmal- und Längsseite, die sich an die Gesichter von zwei bärtigen Gestalten an den Ecken schmiegen (O-019), fußt auf einem Kapitell aus der Abtei St. Germain in Paris, das sowohl in „Le Moyen-âge pittoresque“, einem fünfbändigen Stichwerk, das Ritgen beispielsweise nutzte, als auch bei Heideloff in der Ornamentik des Mittelalters abgebildet ist.[1114] Vergleicht man die Abbildungen, so scheint eher Heideloffs Vorlage zur Umsetzung genutzt worden zu sein; die aufsteigende Ranke der Vorlage wurde allerdings durch anders gestaltete Palmettenwedel ersetzt. Das Doppelkapitell mit vier Basilisken (O-020) wiederholt motivisch genau ein bei Boisserée abgebildetes Stück aus dem Kreuzgang von St. Gereon in Köln.[1115]

Das mittlere Geschoss der Ostfassade – Kapelle (O-024 bis O-027)

Nachdem man das gotische Vorhangbogenfenster in der Kapelle 1847 entnommen hatte, folgte im gleichen Jahr die Ergänzung eines neoromanischen Triforiums, in das vier Doppelkapitelle eingesetzt wurden. Das nördliche Kapitell (O-024) im Ostfenster der Kapelle findet sein Vorbild am Heiligen Grab in Gernrode, das Puttrich veröffentlichte.[1116] Das südlichste Kapitell (O-027) variiert ein Doppelkapitell der östlichen Krypta des Naumburger Doms dergestalt, dass die Anordnung aus Mittelranke mit sich abzweigenden und auffächernden Palmetten, die sich beim Original über die gesamte Längsseite des Doppelkapitells ausbreitet, hier auf der einen Hälfte vollständig ausgeführt ist und auf der anderen noch einmal erscheint.[1117] Die mittleren Kapitelle wurden 1953 im Zuge des Rückbaus der Kapelle in den „alten Zustand“ gegen „ältere aus dem Depot“ ausgetauscht.[1118] Ursprünglich befand sich anstelle des heute dort befindlichen mittelalterlichen Kapitells, das im 19. Jahrhundert noch als

[1111] Heideloff 1837, Pl. 24; Willemin 1839, Tf. 58.
[1112] Heideloff 1837, Pl. 19.
[1113] Puttrich 1841b, Nr. 25.
[1114] Moret/Chapuy 1837-1840, Bd. 1, Nr. 6; Heideloff 1843, H. II, Pl. 1 (Fehler in der Bezeichnung, d und e verwechselt).
[1115] Boisserée 1833, Tf. XXXII; vgl. Lieb 2007, S. 48 Anm. 30.
[1116] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 352; Lieb 2005, S. 109f.
[1117] Puttrich 1841, Nr. 24.
[1118] Asche 1962, S. 155f. und Abb. S. 131.

Kanzelunterbau diente (O-026),[1119] ein Doppelkapitell mit gebündelten Ranken, die sich auffächern (O-026a). Daneben befand sich ein Kapitell, das nach einem Beispiel aus dem Kreuzgang in St. Gereon in Köln bei Boisserée gearbeitet wurde.[1120] Heute sieht man einen Säulenkopf, der zwei ein Kreuz anbetende Gestalten auf der eine Seite und zwei Vögel, die aus einer Schale trinken, auf der anderen Seite zeigt (O-025). Bei der Datierung irrte schon Gabelentz, als er es als mittelalterliches Stück abbildete.[1121] Dem folgend wurde es 1953 als Original in das Fenster eingefügt. Es handelt sich hier allerdings um eines der Kapitelle der Ausstattung der Neuen Kemenate, das von Hugo von Ritgen entworfen wurde (Kat.-Nr. 738, Abb.) und für das Bildschnitzer Härtel 1853 ein Gipsmodell herstellte, nach dem dann in Sandstein gearbeitet wurde.[1122] Es wurde 1925 bei Grabungsarbeiten im Gademkeller wiederentdeckt und Herrmann Nebe berichtete, ohne seine Quelle zu benennen, es sei schon im 19. Jahrhundert wegen der schlechten Qualität des Sandsteins nicht verwendet worden.[1123] Dafür, dass diese Aussage zutreffend sein könnte, spricht die Existenz eines zweiten identischen Kapitells, das sich in der mittleren Säulenstellung des nördlichen Fensters des Elisabethenzimmers in der Neuen Kemenate befunden hat.[1124]

Das oberste Geschoss der Ostfassade – Festsaal (O-28 bis O-41)

1852 wurden die Fenster der Ostseite des Festsaalgeschosses wiederhergestellt, bis auf eines wurden alle Kapitelle neu gearbeitet.[1125]

Neben einem bislang nicht zuzuordnenden Säulenkopf (O-031) erscheint ein Kapitell (O-033), dessen Vorlage schon in der Erdgeschossarkade in deutlich vereinfachter Form verarbeitet wurde (W-012). Hier handelt es sich nun um eine recht genaue Nachahmung des mittelalterlichen Stücks im dritten Bogen der Festsaalgalerie. Für das Pfauenkapitell (O-036) ist ein heute im Lapidarium verwahrtes altes Kapitell zum Vorbild genommen worden, das nicht wieder in den Bauschmuck integriert wurde; Voss gab es 1917 als in der Torhalle befindlich an.[1126]

Im nördlichsten Fenster des Obergeschosses der Ostfassade befindet sich eins von sechs vegetabilen Kapitellen, deren Abbildungen Puttrichs Werk zum Naumburger Dom entnommen

---

[1119] Das Kapitell diente im 19. Jahrhundert als Vorbild für ein Kapitell am Portal am nördlichen Ende der Elisabethgalerie; siehe Lieb 2005, S. 87.
[1120] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 709, Anm. zu S. 297; vgl. Lieb 2005, S. 109, Abb. S. 111; Lieb 2007, S. 42.
[1121] Gabelentz 1931, Abb. 59.
[1122] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 23.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, Bl. 170, zitiert nach Lieb 2005, S. 74.
[1123] Nebe 1926, S. 44, Abb. S. 97.
[1124] Heute im Lapidarium, Wartburg-Stiftung, Inv.-Nr. B0033.
[1125] Fiedler 1989, S. 80; Badstübner vermutet, dass sich das mittelalterliche Kapitell (O-034) nicht in situ befinden kann; Badstübner 2001 b, S. 113, Anm. 93.
[1126] Voss 1917, S. 33.

wurden (O-028).[1127] Vier weitere (O-035, O-038, O-039, O-041) wiederholen Kapitelle, die auf Tafel 21 desselben Werks aus der Krypta des Doms abgebildet worden sind.[1128] Die vereinfachte Wiedergabe eines Pfeilerkapitells komplettiert die vegetabilen Arbeiten aus dem Naumburger Dom (O-037).[1129]

Auch etliche figürliche Arbeiten sind von Puttrichs Publikationen inspiriert. Zwei verweisen noch einmal auf das für die Westseite des Palas schon häufig genutzte Werk über die Schlosskapelle der Neuenburg:[1130] 1843 hatte man bereits im Nordbogen der Elisabethgalerie ein Kapitell aus Puttrichs Vorlage übernommen, aus dem einfachen ein Doppelkapitell gemacht, die Tiere jedoch fortgelassen (W-019). 1852 verarbeitete man hier das gleiche Kapitell noch einmal, nun ist es tatsächlich ein einfacher Säulenkopf mit kleinen, in den Schaftring beißenden Hundchen (O-030). Das daneben stehende Kapitell mit dem Motiv der geduckten Vögel (O-031) erscheint auf der gleichen Tafel in Puttrichs Werk. Und auch die Tiere des Kapitells des siebenten Fensters (O-040) gehen aus Puttrichs Werk hervor, der dieses Stück aus der Klosterkirche Hecklingen abbildete.[1131]

Wenngleich das Aussehen, die Größe und Position der Köpfe eines letzten zu nennenden Palaskapitells in dieser Reihe (O-032) der Vorlage nur noch vage ähneln und die Zopfflechten keineswegs so kunstvoll verschlungen sind, verweisen das Motiv und die in der Mitte aufsteigende Blüte, die von zwei perlstabverzierten Wedeln gerahmt ist, doch eindeutig auf eine Abbildung aus Heideloffs Ornamentik: ein Kapitell aus dem Augustinerkloster zu Esslingen, an dessen Ecken sich Männerköpfe befinden, deren Haar in Zöpfen miteinander verschlungen ist.[1132]

[1127] Puttrich 1841 a, Nr. 21; auch Lieb stellt die starke Anlehnung an die Kapitelle der Naumburger Krypta fest; Lieb 2005, S. 74; für O-038 siehe Lieb 2007, S. 40, Abb. 7-9.
[1128] Puttrich 1841 a, Nr. 21, a, e, f, k; auch das fünfte auf dieser Seite bei Puttrich abgebildete Kapitell wurde für die Wartburg kopiert; Wartburg-Stiftung, Inv.-Nr. B0057; heute im Lapidarium, ob und wo es verbaut war, ist nicht mehr nachzuvollziehen; vgl. Puttrich 1841a, Nr. 21 i.
[1129] Puttrich 1841 a, Nr. 23.
[1130] Puttrich 1839, Nr. 10.
[1131] Puttrich 1841 b, Nr. 34.
[1132] Heideloff 1845, H. VII, Pl. 4 a.

Die Südfassade (S-001 bis S-006)

Der schadhafte südliche Giebel des Palas wurde im Jahr 1851 bis zur Wölbung der Kapelle abgetragen.[1133] Schon 1850 hatte man mit den Steinmetzarbeiten sowohl für diesen als auch für den nördlichen Giebel begonnen.[1134]

Die Bauaufnahme Carl Spittels aus dem Jahr 1841/42 (Kat.-Nr. 42, Abb.) zeigt, dass sich, abgesehen von den zwei südlichen Fenstern der Kapelle, in denen sich noch die mittelalterlichen Kapitelle befinden (S-001, S-002), wenig Hinweise auf die Durchfensterung des Obergeschosses und des Giebels ergaben. Entstanden ist hier auf Höhe des Festsaales ein Triforium, das an seiner Ostseite den Austritt auf einen Söller gewährt. Die Anlage dieses Balkons nach dem Entwurf Hugo von Ritgens (Kat.-Nr. 193, Abb.) wurde durch das Auffinden von mehreren Konsolsteinen knapp über den Fenstern der Kapelle nachträglich bestätigt.[1135] Die aus zwei Köpfen bärtiger Männer und zwei Löwenhäuptern rechts und links eines einfachen Tragsteines bestehenden Konsolsteine stützen den Söller, der mit einem einfachen Metallgeländer an der Längsseite versehen ist. Die auf dem Austritt befindliche Bank wird rechts und links von Lehnen begrenzt, die aus Vogelklauen bestehen, die eine Kugel halten. Für die mit Flechtwerk verzierten Wangen hat sich ein Entwurf Dittmars erhalten (Kat.-Nr. 197). Das Triforium mit dem Austritt zum Söller ist mit zwei einfachen Kapitellen verziert, die jeweils an den Ecken bärtige Männerköpfe zeigen. Das Haar der Köpfe am östlichen Kapitell (S-004) ist gescheitelt und durch straffe Rillungen angedeutet. Der Bart teilt sich unterhalb des Kinns, um in Strängen zur Mitte zu schweifen und sich dort mit den anderen zu umschlingen. Vorlage für dieses Stück ist ein einfaches mittelalterliches Kapitell, heute im Lapidarium befindlich, das im 19. Jahrhundert noch einmal wiederholt wurde.[1136] Das westliche Kapitell (S-003) zeigt Männerköpfe mit lockigem Haar, deren Bart sich als stilisierte, leicht gezackte Palmette über die Ecke ausbreitet. In der Giebelzone entwarf Ritgen zwei Biforien, ohne jeden Befund, aber in Analogie zu den Giebelfenstern der Nordseite.[1137] Hier weist das westliche Kapitell einen Palmettenkranz und halbkreisförmige Bögen (S-005), das östliche (S-006) einfache vegetabile Formen mit einem Dreiecksfries unter dem Rand auf.

[1133] Hugo von Ritgen an Carl Alexander,17.5.1851,ThHStAW HMA Nr. 1616, Bl. 74r-75r; vgl. Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 41f.
[1134] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 329f.
[1135] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 330.
[1136] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0109, 12. Jh., Inv.-Nr. B0022, 19. Jh.
[1137] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage); vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 330.

Die Nordfassade (N-001 bis N-006)

Der nördliche Giebel wurde 1852 erneuert.[1138] Aufnahmen von Johann Wilhelm Sältzer (Kat.-Nr. 95, Abb.), Carl Spittel (Kat.-Nr. 40, 43, Abb.) und Carl Dittmar (Kat.-Nr. 56, Abb., 57) zeigen den Zustand vor der Erneuerung. Im unteren östlichen Bereich ist ein Triforium mit seiner Bauplastik erhalten geblieben, neben dem man westlich noch den Ansatz zu einem zweiten Triforium sieht. Bei Spittel und Sältzer sieht man, dass die östlichste Säule dieses Triforiums ebenfalls noch in situ stand. Carl Dittmars Aufnahme aus dem Jahr 1852 zeigt hier nur den Ansatz der Säule bis zum Kämpferstein. Weite Teile des Mauerwerks im westlichen Bereich sind abgestützt. Über dem erhaltenen dreibogigen Fenster befindet sich ein Biforium, dessen Kapitell 1852 offenbar noch in situ zu sehen war. Ritgens Entwurf für den nördlichen Giebel (Kat.-Nr. 173, Abb.) rekonstruiert das zweite Triforium und setzt neben das Biforium in der oberen Giebelzone ein zweites Biforium, für das es jedoch keinen Befund gibt. Es wäre zu erwarten, dass sich die Bauplastik der östlichen Fenster erhalten hat, doch ist dies nur in der unteren Bogenstellung der Fall (N-003, N-004). Das westliche Triforium ist komplett mit neuer Bauplastik ausgestattet, ebenso wie das obere östliche, dessen altes Kapitell man durch ein verhältnismäßig schmuckloses Stück (N-006) mit Halbkreisbogenverzierung ersetzt hat. Auch das Kapitell des westlichen Biforiums enthält ein schlichtes Kapitell mit halbkreisförmiger Verzierung. Im westlichen Triforium darunter waren beide Kapitelle zu ersetzen. Hier wurde ein gleiches Stück (N-002) bereits schon in der Erdgeschossarkade (W-007) verbaut. Das andere (N-001) zeigt das Eulenmotiv aus der Gernroder Stiftskirche, das sich bei Puttrich findet und in der Kapelle als Doppelkapitell schon einmal Verwendung fand (O-024).

II.3.1.2 „Die Idee zu dieser Dachconstruktion ist ganz im Mittelalter begründet“[1139] – Der Ausbau der Festsaaletage und die Sicherung der Westmauer des Palas

Das oberste Stockwerk des Palas mit dem Saal, der die gesamte Gebäudefläche einnimmt, ist das Ergebnis eines Planwechsels beim Bau, den Altwasser in die Zeit um 1170 datiert.[1140] Ebenso wie in den unteren beiden Geschossen ist auch hier im Westen ein Arkadengang vorgelagert, doch während sich in den unteren Etagen im Süden und Norden Trennwände befinden, verläuft der Gang vor dem Saal über die gesamte Länge des Baus (Abb. 5*). Der Haupteingang in den Raum erfolgte in der Mitte dieser Galerie, in deren Bogenstellungen sich eine große Zahl an in situ erhaltenen Säulen und Kapitellen befindet. Etliche Schäfte hier, wie

[1138] Carl Dittmar: Fortgesetzte spezielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 2.
[1139] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 8/1847.
[1140] Altwasser 2001, S. 94-98.

auch in den Fenstern der Nordwand, bestehen aus Kanal- oder Aquäduktmarmor.[1141] Vor den umfangreichen Erneuerungsarbeiten war der Saal von einer flachen Holzbalkendecke überfangen; mehrere Bodenräume erstreckten sich bis unter das hohe gotische Dach. Zuvor noch als Heuboden des Kastellans benutzt, war der Raum 1804 soweit wieder in Stand gesetzt worden, dass dort die Fürstenbilder aus dem Eisenacher Residenzhaus aufgehängt werden konnten.[1142]

Die ersten Entwürfe und ausführlichen Studien zur Überdachung und Einrichtung der mittelalterlichen Festsaaletage, die Hugo von Ritgen bereits 1848 und 1849 vorlegte, gehören, neben den Entwürfen für den heutigen Sängersaal, die er im Juli 1848 einreichte, zu seinen frühesten umfangreichen Arbeiten. 1849 fiel die Entscheidung für die ausgeführte trapezförmige Kassettendecke, zu der, wie Großherzog Carl Alexander sich erinnerte, auch Franz Liszt beigetragen haben soll.[1143] Nachdem auf der Grundlage der Entwürfe Ritgens zwei Modelle gebaut worden waren, sprach sich auch Liszt für den Entwurf mit der Trapezform aus. Eine weitere Beteiligung an der Gestaltung des Obergeschosses ist dem Komponisten nicht nachzuweisen, wenngleich Carl Alexanders kurze Schilderung noch heute zu der Annahme führt, Franz Liszt habe die Festsaaldecke entworfen.

Die Umgestaltung des Saales konnte erst im Jahr 1852 beginnen, nachdem 1851 der südliche Giebel des Palas abgetragen und wieder aufgemauert worden war.[1144] 1852 erhielten die Fenster der östlichen Fassade ihre heutige Gestalt und der nördliche Giebel wurde erneuert. Im gleichen Jahr wurden die Probleme der unsicheren Statik der Westmauer durch ein umfassendes Ankersystem behoben; Ritgen modifizierte seinen Entwurf noch einmal.

Erste Untersuchungen und Studien und die Entwürfe aus den Jahren 1848 und 1849

Schon 1847 hat Ritgen ausführlich dargelegt, dass er das oberste Stockwerk einer späteren Bauzeit zurechnete.[1145] Für ihn kam nur die Zeit Ludwig I. zwischen 1130 und 1140 in Frage, der nach seiner Erhebung in die Landgrafenwürde die Burg verschönert und den Palas mit einem prächtigen neuen Saal versehen habe.[1146]

Zu Beginn seiner Arbeit zeichnete Ritgen die von Johann Wilhelm Sältzer und Carl Spittel gefertigten Bauaufnahmen vom Zustand des Palas sorgfältig ab. Unter ihnen befinden sich Zeichnungen Spittels, die den damaligen Zustand der Giebel wiedergeben (Kat.-Nr. 45, 46, 47,

---

[1141] Klaua 2001, S. 110.
[1142] Schwarz 2005, S. 82.
[1143] Carl Alexander 1907, S. 13.
[1144] Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[1145] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 49-54; vgl. hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[1146] Ebenda.

Abb.).[1147] Im Mai 1847 hatte sich Hugo von Ritgen außerdem gemeinsam mit Bernhard von Arnswald eingehenden Untersuchungen an den Giebeln des Palas gewidmet, deren Ergebnisse der Architekt in einer Niederschrift darlegte und deutete.[1148] Für eine Veröffentlichung oder Sendung an den Bauherrn waren auch einzelne Tafeln geplant, deren Nummerierung unterblieb, weshalb sich nur teilweise Blätter zuweisen lassen. Der gegenwärtige Zustand des Saales, so Ritgen in dieser Niederschrift, lasse kaum auf seine vergangene Einrichtung schließen, „nur so viel ist gewiß, daß er einst bedeutend höher gewesen sein muss." Zwei Zeichnungen gaben den nördlichen und südlichen Giebel mit den sichtbaren Spuren des romanischen Dachs wieder. An der Innenseite des Südgiebels wurde seinerzeit der Kalkputz abgenommen und man fand an und neben der Stelle des bestehenden Rechteckfensters Spuren eines älteren, höher gelegenen Fensters, dessen Bogen auch in der Außenfassade sichtbar war. „Hieraus folgt aber, daß das Dachgebälk keinen Falls tiefer gelegen hat, als dieser Entlastungsbogen", schrieb er deshalb. Nehme man das Dachgebälk aber unmittelbar über dem Bogen liegend an, stimme dies mit den ermittelten Höhen der erkennbaren Giebellinien überein. Die Ansicht nach Spittels Aufnahme des südlichen und nördlichen Giebels von der Innenseite aufgenommen (Kat.-Nr. 40, Abb.), lässt sich diesen Aussagen zuweisen (Kat.-Nr. 46, Abb.). Der auf Spittels Blatt vorhandene Südturmschnitt wurde nicht übernommen. In die Darstellung des südlichen Giebels sind mit Graphit die aufgefundenen Fenster- und Giebelformen eingezeichnet. Der projektierte Giebel, mit hochgezogener Mauer und in flacherem Winkel, ist im Nord- und Südgiebel angegeben. Das über der Linie AB gelegene Mauerwerk sei überaus flickwerkartig und gehöre einer jüngeren Zeit an, schrieb Ritgen weiter, „es läßt sich daher nur noch von dem Mauerwerk unterhalb der Linie AB auf die frühere Gestalt des Giebels schließen. Hier aber fand sich noch unverkennbar die Spur eines großen Halbkreisbogens [...] für ein dreitheiliges Rundbogenfenster". Ein weiteres Fenster daneben habe nicht existiert.

Im nördlichen Giebel ließen sich im unteren Bereich zwei Triforien und darüber ein Biforium nachweisen. Neben diesem einen nachweisbaren Fenster im oberen Bereich des nördlichen Giebels wurde noch ein zweites platziert, obwohl, wie Ritgen in dieser Beschreibung selbst deutlich gemacht hat, dafür jeder Befund fehlte. Er vermutete nun, dass sich im Südgiebel im oberen Bereich ebenfalls zwei Rundbogenfenster befunden haben könnten. Da das einzelne Triforium im Südgiebel auf der Höhe der Fenster der Ostfassade liege, während die beiden im nördlichen deutlich höher angebracht waren, nahm er im nördlichen Bereich des Saales einen erhöhten Platz, eine Brücke oder Estrade an. Die ermittelte Form der Giebel liefere letztlich auch wichtige Anhaltspunkte für die ursprüngliche Gestaltung des Saales, denn betrachte man die

[1147] Siehe Kap. II.2.2 (Studien).
[1148] Wenn nicht anderes angeben, auch für die folgenden Zitate in diesem Absatz: Hugo von Ritgen: Der lange Saal auf der Wartburg (nach dem 17. Mai 1847), WSTA, Nachlass Ritgen.

aufgefundenen Fenster, so nähmen diese eindeutig Bezug auf die Gebäudemitte und nicht auf die des Saales. Zu dieser Erkenntnis war Bernhard von Arnswald schon vor Ritgen gekommen, wie sein Rapport an den Bauherrn vom 12. April 1847 belegt. So sehr eine solche Einrichtung auch der Symmetrie zum Nachteil gereiche, sei es dennoch wünschenswert, sie beizubehalten, hatte der Wartburgkommandant vorgeschlagen.[1149]

Bei einer weiteren Untersuchung im westlichen Teil des Raumes fanden sich an beiden Giebelwänden Spuren der einst beträchtlichen Höhe der Galeriewand. Deshalb betonte Ritgen: „Hierdurch wurde die Vermuthung zur Gewißheit, daß nicht nur durch die Zwischenmauer ein Gang abgetrennt worden sei, welcher bei Festlichkeiten, nach der Sitte jener Zeit, das niedere Gesinde von dem Hofpersonal schied, sondern, daß durch den höheren Theil dieser Wand zugleich eine Empore oder Gallerie für die übrigen Zuschauer gebildet wurde, und daß demnach das Dachwerk so eingerichtet sein mußte, daß es diese Gallerie unberührt ließ und den ganzen dritten Stock, als einen einzigen großen Saal überspannte. Die bestimmten Grenzen, welche nun durch die vorgeschriebene Neigung der Dachflächen und die Lage der großen und kleinen Fenster und der Kreutzöffnung ganz oben im nördlichen Giebel gegeben sind, führen aber als dann von selbst auf eine Dachconstruction wie ich solche [...] entworfen habe und wie sie ganz im Geiste ähnlicher Constructionen des 12ten Jahrhunderts gedacht.“[1150]

Bei seinem ersten Entwurf für die Überdeckung des Saales, der im gleichen Jahr entstand, hatte Ritgen eine Decke in Trapezform gewählt, die die gesamte Fläche überspannt (Kat.-Nr. 142, Abb.). Im Oktober 1847 entwarf er offenbar bereits eine weitere Variante, nachdem er mit Carl Alexander über die möglichen Deckenformen diskutiert hatte.[1151] In einem Brief an Bernhard von Arnswald beteuerte er, seine Dachkonstruktion sei ganz dem Geiste des Mittelalters verpflichtet, denn die Mittelmauer sei nicht zum Tragen des Dachstuhls so stark erbaut worden, sondern um dort eine mit Menschen besetzte Galerie aufzunehmen. Die restaurierte äußere Architektur solle die ursprüngliche innere Einrichtung widerspiegeln, man müsse deshalb streng das Ursprüngliche von späteren Veränderungen scheiden.[1152]

Ferdinand von Quast hatte für den großen Saal ein hölzernes Tonnengewölbe projektiert, das den westlich vorgelagerten Gang nicht mit einbezog. Die Fenster in der nördlichen Giebelwand sollten im unteren Bereich aus drei gleichmäßigen Triforien, darüber aus einem Biforium bestehen. Die südliche Palaswand sollte von einem fünfbogigen Fenster

[1149] Rapport Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 12.4.1847, WSTA, Akte Nr. K 8, Bl. 23/1847.
[1150] Hugo von Ritgen: Der lange Saal auf der Wartburg (nach dem 17. Mai 1847), WSTA, Nachlass Ritgen.
[1151] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 27.10.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 7/1847.
[1152] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 8/1847.

durchbrochen sein. Bei beiden Giebelwänden ignorierte Quast also die ermittelte ursprüngliche Fenstersituation (Kat.-Nr. 123, 124, Abb.).[1153]

Im Gegensatz zu seinem Konkurrenten hat Ritgen schließlich drei Varianten für die Festsaalüberdeckung ausgearbeitet, für die die entsprechenden Blätter überliefert sind. Mit „Project A“ (Kat.-Nr. 166, Abb.) ist der erste Entwurf bezeichnet, bei dem der Saal erneut von einer Decke in Trapezform überspannt ist. Es dürfte sich hier um den von Ritgen favorisierten Entwurf handeln, denn er entspricht dem ersten Entwurf aus dem Jahr 1847 (Kat.-Nr. 142, Abb.). Eine perspektivische Ansicht nach Norden (Kat.-Nr. 168, Abb.) vermittelt einen Eindruck von der Raumwirkung dieser Decke, die das gesamte Obergeschoss, also auch die westlich vorgelagerte Galerie, umfasst. Die Galerie ist zweistöckig, so dass sich im oberen Bereich Zuschauer aufhalten. Die angedeutete Dekoration des Saales verweist auf die frühe Entstehungszeit, da hier an West- und Ostwand Historienmalereien und eine Dekoration mit Waffen und Schilden dargestellt sind (vgl. Kat.-Nr. 198, 199, Abb.).[1154]

„Project B“ (Kat.-Nr. 169, 170, Abb.) zeigt die Gestaltung des Saals als dreischiffige Halle, bei der der westliche Arkadengang ein Seitenschiff bilden sollte, das in zwei Etagen geschieden ist. Im oberen Bereich wiederholen sich die Arkadenstellungen und bieten den Ausblick in den Saal und Platz für die Zuschauer. Ein zweites Seitenschiff wird durch Säulenstellungen vor der Ostwand des Saales gebildet. Eine solche Überdachung des Festsaales in „Basiliken Art“ hatte Erbgroßherzog Carl Alexander 1842 in seinen Restaurationsvorstellungen angegeben.[1155] Ritgen wandte in seiner im Oktober 1848 an Carl Alexander gesandten Erläuterung der Entwürfe jedoch ein, dass die westlich gelegene Zwischenwand eine ganz andere Fenstergliederung habe als die östliche Wand. Die Verbindung beider Wände durch Gurtbögen sei deshalb nicht passend, „weil keine gemeinsame Mitte für die gegenüberstehenden Wandflächen gefunden werden könne, worauf doch die Säulen zutreffen müßten.“[1156]

Bei „Project C“ (Kat.-Nr. 171, 172, Abb.) wird die oberste Etage des Palas von einem hölzernen Gewölbe überspannt. Dieses dritte Projekt, das Ritgen, wie er seinem Bauherrn erläuterte, noch gar nicht durchdacht habe, muss Erbgroßherzogin Sophie besonders angesprochen haben.[1157] Es ist auch der Entwurf, der von Quasts Projekt für den Festsaal inspiriert sein könnte. Ritgen beschäftigte sich in seinem Schreiben nun genauer mit dieser Form und gestand ein, sie könne der ehemaligen Konstruktion am ähnlichsten sein, denn es

---

[1153] Siehe Entwürfe von Ferdinand von Quast aus dem Jahr 1848 in Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[1154] Siehe Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[1155] Carl Alexander: Restaurationsplan der Wartburg, ThHStAW HA Nr. 1576, Bl. 219r-220v; siehe Baumgärtel 1907, S. 296; Fiedler 1989, S. 68, Anm. 51; vgl. auch die Bemerkungen zur Niederschrift Carl Alexanders von 1842 in Kap. II.1.1 (Vorgänger Ritgens).
[1156] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 22.10.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 130r-131v, hier: 131r.
[1157] Ebenda.

würde ein weit größerer und bequemerer Raum für Zuschauer auf der zweiten Galerie geschaffen. Die sehr große Belastung durch ein Menschengedränge hinter dieser Brüstung begründe hinreichend die größere Dicke der Zwischenmauer im Vergleich zu der schwächeren Außenwand. Während Ferdinand von Quast in seinem Entwurf die westliche Galerie vom Saal getrennt hatte, argumentierte Ritgen wieder, die Überdeckung sei ohne Zweifel unabhängig von der Zwischenwand gewesen, habe also in einem Bogen von der östlichen Mauer zu der westlichen hinüber gereicht. Diesen Entwurf zu realisieren sei einfacher als die dreischiffige Variante und mindestens ebenso leicht auszuführen wie die Decke in Trapezform. Das Tonnengewölbe könne sogar den Vorzug verdienen, weil es auch ohne alle Ausschmückung durch Schnitzerei und Malerei „eine angenehme und stilgemäße Wirkung" machen würde.[1158]

Obwohl Ritgen anscheinend seinen ersten Entwurf einer Decke in Trapezform favorisierte, hatte er seinem Auftraggeber durch zwei weitere Entwürfe Wahlmöglichkeiten zugestanden und auch einen geliefert, der sich durchaus mit Quasts Entwurf vergleichen lässt. In allen drei Projekten wurde aber die Galerie an der Westseite des Saales als Teil des Raumes begriffen und unter einer Decke vereinigt. Im oberen Bereich bot sie jeweils Platz für die Zuschauer.

Ein Besuch Carl Alexanders auf der Burg im November 1848 nötigte Ritgen zu einer gründlicheren Erläuterung seiner Ergebnisse, denn Carl Alexander muss zu bedenken gegeben haben, dass die äußere Wand des Palas schwächer ist als die Galeriewand. Dieser Umstand, so Ritgen in seiner neuen ausführlichen Abhandlung,[1159] sei bereits bei der Architektenversammlung im Herbst deutlich geworden, was zur These geführt habe, dass die westliche Außenmauer eine spätere Zutat sei, die Galeriewand also einst als Außenwand fungiert haben könnte. Ritgen habe dieser Theorie vor allem deshalb nicht zugestimmt, weil die Fenster am Nordgiebel auf die Mitte des Hauses und nicht auf die des Saales Bezug nähmen. Die noch sichtbaren Steine des ältesten Giebels zeigten unzweifelhaft, dass die Galerien im ersten und zweiten Stock existierten. Ritgen sah keinen Grund dafür, dass die Galerie im dritten Stock, als der Palas gebaut wurde, gefehlt habe, denn sonst sei der ganze Bau entstellt worden. Diese Gründe habe man seinerzeit gelten lassen und nun nach Ursachen gesucht: So könnte die mittlere Mauer bis unter das Dach gereicht und die Decke mitgetragen haben.[1160] Ritgen habe auf dieser Grundlage das Projekt der dreischiffigen Halle mit Holzsäulen entworfen, doch je mehr er sich mit der Lebensweise und den Bedürfnissen der damaligen Zeit beschäftigt habe, umso unwahrscheinlicher erschien ihm die Benutzung der Zwischenmauer zum Tragen der Decke.

[1158] Ebenda.
[1159] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: 151r; vgl. auch Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.11.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 19/1848.
[1160] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: Bl. 152r und v.

Gleichwohl für ihn die Antwort längst gefunden schien, widmete sich Ritgen noch einmal der Frage, ob die Galerie im dritten Stock mit dem Saal verbunden gewesen ist, ob Saal und Galerie ein Ganzes gebildet haben oder als voneinander unabhängige Bauteile zu bewerten waren. Argumente lieferten ihm die Bedürfnisse des 12. und 13. Jahrhunderts und die noch vorhandenen Reste der ehemaligen Konstruktionen: In Städten und Burgen des 11. und 12. Jahrhunderts hätten sich Säle für Feste stets im obersten Stockwerk der Palasbauten und Mushäuser befunden. Um eine entsprechende Raumhöhe zu erreichen, hätten sie bis in das Dach hinein gereicht. Mit diesen Sälen seien immer eine oder mehrere Galerien zur Aufnahme der Zuschauer verbunden gewesen. Die Zuschauer bezeichnete Ritgen als „Massenie", bei der es sich, wie seine Studien im Wörterbuch zum Wigalois erwiesen hatten, um „alle zum Hause des Fürsten gehörige[n] Personen, daz ingesinde" handelte.[1161] Die Anlage aus Saal und Galerie bildete eine offene Halle oder einen Söller ohne Glasfenster, der höchstens durch Gitterwerk gegen Sonne, Wind und Wetter geschützt war und deshalb nur in der milden Jahreszeit benutzt worden sei. Als Beweis seiner Ergebnisse führte Ritgen nun zahlreiche Beispiele aus Dichtungen, der Chronistik, Glossarien, Wörterbüchern und Bibelübersetzungen an, die C. U. Grupen 1751 in seiner Abhandlung „Anmerkung von den Kemmenaden" zusammengetragen hatte.[1162]

Zur Problematik der Mauerstärken an der Westseite des Palas zurückkehrend vermutete Ritgen, dass, so lange der Bau noch zweistöckig gewesen sei, eine einfache vom 8.-12. Jahrhundert übliche Konstruktionsweise genutzt worden ist, bei der die Dachstühle im Dreiecksverband aus starken, auf die hohe Kante gestellten Bohlen bestanden, deren Verbindung sich an jedem Sparren wiederholte.[1163] Ein Beispiel hierfür waren die Kirche St. Martin zu Schwarzach und der Dachstuhl von St. Kastor zu Koblenz, den Ritgen 1835 in seiner Habilitationsschrift auch bereits als Beispiel für das Konstruktionsprinzip der unverschieblichen Dreiecke beschrieben und abgebildet hatte.[1164] Auf der Wartburg unterstützte die mittlere Wand zwar die Dachbalken, hätte aber keinesfalls so stark sein müssen, wie sie in Wirklichkeit ist, wäre sogar verzichtbar gewesen, weil die äußere Wand der Galerie die Dachbalken hätte tragen können. Weil das Dachwerk aus unverschieblichen Dreiecken bestand, habe es keinen schiefen Druck auf die Wände ausgeübt. Der senkrecht abwärts führende Druck habe vielmehr die Stabilität der Mauer erhöht. Dass die äußere Wand der Galerie stark genug war, diesen vertikalen Druck auszuhalten, habe sie hinlänglich bewiesen, weil sie die weit größere Last der

[1161] Hugo von Ritgen: Schloß Wartburg / sprachliche Vorstudien, WSTA, Nachlass Ritgen, darin: Bemerkungen aus G. F. Benecke's Wörterbuch zum Wigalois; vgl. Benecke 1819, S. 513-767, hier: S. 653 und Kap. II.2.2 (Studien).
[1162] Vgl. Grupen 1751; siehe hierzu auch Kapitel Kap. II.2.2 (Studien); hierzu im Nachlass eine weitere Vorstudie ohne Titel, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1163] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: Bl. 154r.
[1164] Siehe Ritgen 1835, S. 25, Tf. 1, Fig. 1; vgl. hierzu auch Kap. I (Hugo von Ritgen).

später aufgesetzten Mauer des dritten Stockwerks gehalten habe. Als Stütze für die ursprüngliche Dachkonstruktion sei die Zwischenmauer also entbehrlich gewesen. Sie sei deswegen dicker als die Außenwand erbaut worden, weil die Galerien des ersten und zweiten Stocks als offene Korridore dienten, und eine starke geschlossene Wand als Abschluss der Zimmer oder Wohnräume dienen mussten. Die Mittelmauer entstand also zum Schutz gegen Feinde und Witterung, sie sei in den unteren Geschossen fest und nur mit den notwendigen Türen versehen gewesen.[1165]
Die Galerie im dritten Stock mit ihrer Mittelwand habe hingegen nicht mehr als geschlossene Schutzmauer gedient, sondern sei von vornherein eine leichte Arkadenstellung gewesen, die den Saal und die Galerie zu einem Festsaal verband.

Ein Saal ohne Platz für die Massenie, also für das höfische Publikum, war für Ritgen undenkbar, was ihm letztlich die für Carl Alexander zitierte Schilderung des regen Lebens am Hof zu Eisenach des Walther von der Vogelweide bewies: „Wer in den Ohren siech ist oder krank im Haupt, / Der meide ja Thüringens Hof, wenn er mir glaubt: / Käm er dahin, er würde ganz bethöret; / Ich drang so lange zu, daß ich nicht mehr vermag, / Ein Zug fährt ein, ein andrer aus, so Nacht als Tag; / Ein Wunder ist's, daß da noch jemand höret. / Der Landgraf hat so milden Muth, / Daß er mit stolzen Helden, was er hat, verthut, / Dafür ein Jeder wohl als Kämpe stünde: / Mir ist sein hohes Thun wohl kund".[1166]

Dem Schreiben hat Ritgen nicht überlieferte Zeichnungen beigegeben, bei denen man mit Hilfe von drei aufgeklebten Blättchen verschiedene Varianten der Überdachung vergleichen konnte. Nach einer Darstellung des gegenwärtigen Zustandes des nördlichen Giebels mit Wiedergabe der ermittelten Dachkonstruktion folgte eine einfache Überdeckung, bei der das Dach auf den Galeriemauern ruhte. Ritgen konnte so eindrücklich beweisen, dass diese Variante keineswegs ausführbar war, denn der Saal sei hier für seine Länge viel zu niedrig gewesen. Eine nächste Zeichnung wiederholte noch einmal die Basilikenform: Die Mittelmauer war nun erhöht, um das Dach und eine zweite Galerie zu tragen. Doch erschienen Ritgen die hölzernen Säulen vor der Ostwand als sehr willkürliche Annahme, auch wirke der Raum zu „kirchenartig".[1167] Wohl vor allem, weil sich keine symmetrische Gliederung der verschiedenen Raumteile konzipieren ließ, ist dieser Entwurf nicht ernstlich in Erwägung gezogen worden. Schließlich folgte eine Darstellung eines geräumigen Festsaales, verbunden mit einer zweistöckigen Galerie, die Ritgen als die glücklichste Lösung „im Geist der Zeit" lobte. Bei dem hier zur Darstellung gekommenen hölzernen Tonnengewölbe ruhte der Fuß des Hauptbogens auf einem Tragstein an der starken

---

[1165] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: Bl. 154v.
[1166] Ebenda, Bl.154v-155r; vgl. auch Hugo von Ritgen: Aus Parzival und Titurel übersetzt von Simrock, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Simrock 1842, S. 475.
[1167] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: Bl. 155v.

östlicher Mauer, während der Fuß des Bogens an westlicher Seite nicht unmittelbar an die weit schwächere Außenwand reichte, sondern sich auf das Gebälk stützte, das beide Mauern der Galerie verbindet, um so den Druck auf beide zu verteilen.[1168] Anhand weiterer Zeichnungen, die dem Schreiben beigelegen haben müssen, konnte sich Carl Alexander noch einmal mehr von der Zweckmäßigkeit einer Deckenkonstruktion mit integrierter Galerie überzeugen.[1169]

Als im April 1849 die zwei Holzmodelle mit den verschiedenen Konstruktionen nach Ritgens Entwürfen kurz vor ihrer Vollendung standen, lud Carl Alexander den Architekten nach Weimar ein, um sie zu begutachten und das weitere Vorgehen bei der Restaurierung, insbesondere die innere Ausschmückung zu diskutieren. Möglicherweise auf Ritgens breit angelegte Erörterungen zur Problematik anspielend, schrieb der Erbgroßherzog: „Sehr wünschenswerth ist nun, dass Sie die Modelle selbst in Augenschein nehmen möchten, weil keine Zeichnung und keine Beschreibung die Sache so vor die Seele führen kann, wie jene eigentlich ist.“[1170] Am Ende des Briefes hatte Carl Alexander eine kleine Skizze des trapezförmigen Dachs gezeichnet und dazu bemerkt, dass dieses Modell bislang am besten wirke, „weil es dem Saal scheinbar die größte Höhe giebt.“[1171] In seinen Jahrzehnte später verfassten Erinnerungen an die Zeit der Wartburgwiederherstellung schilderte der Großherzog dann auch die Begebenheit, die zur Entscheidung für die heutige Trapezform der Decke geführt haben soll. Die Erbgroßherzogin und Franz Liszt hätten die Modelle begutachtet, „und letzterer entschied sofort, daß die jetzige Form die einzig richtige sei, worauf die Großherzogin beistimmte und die endgültige Wahl entschieden war.“[1172]

Bereits bei seinen Entwürfen vom November 1848 hatte Ritgen zu bedenken gegeben, dass beim Bau der Festsaaletage die große Stärke der äußeren Mauern der Galerie und der inneren Mauern bedacht werden müsse, weil Dachwerk und Zuschauer zu tragen seien und für die tonnengewölbte Decke hatte er eine Zeichnung mitgeliefert, die diesem Umstand Rechnung trug.[1173] Weitere Modifikationen, die vor allem die problematische Statik beachteten, hat Ritgen im Juli 1849 vorgenommen,[1174] indem er die nun geplante trapezförmige Decke noch einmal veränderte und vor allem Zuganker oder durchlaufende Balken zur Sicherung in Vorschlag brachte. Im 11. und 12. Jahrhundert hätten sich in den Sälen häufig durchlaufende Balken befunden. Durch sie würde das altertümliche Aussehen des Saales gewinnen und sie könnten auch zur Anbringung von Kronleuchtern und Ampeln dienen und vergoldet werden. Solle dies

---

[1168] Ebenda, Bl. 156r.
[1169] Ebenda, Bl. 156r-157r.
[1170] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 6.4.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 2, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 7f.
[1171] Ebenda.
[1172] Carl Alexander 1907, S. 13.
[1173] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 151r-157r, hier: Bl. 156r.
[1174] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 29.7.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 236r-239v.

durch den Erbgroßherzog genehmigt werden, würde Ritgen Detailzeichnungen der Konstruktion und Dekoration anfertigen, „mit steter Rücksicht auf Verwendbarkeit der vorhandenen Dachhölzer“.[1175]

Eine weitere Korrektur machte sich durch die Entdeckung einer höheren Steinlage des ursprünglichen Giebels nötig. Am Schornstein des nördlichen Giebels hatte man einige Steine entfernt und sie dort aufgefunden. Im Dezember 1849 erläuterte Ritgen auch diese Änderungen in einem sehr ausführlichen Schreiben und Zeichnungen an seinen Bauherrn.[1176]
Dem von ihm benannten Blatt I, das die nördliche Giebelseite darstellte, lassen sich zwei Zeichnungen aus dem Sammlungsbestand der Wartburg-Stiftung zuweisen (Kat.-Nr. 173, Abb., 174) Dort angegeben sind die Buchstaben *C-H*, die die untere Lage der Steine bezeichneten, die noch vom ursprünglichen Giebel erhalten seien. Sie zeigten die Neigung der Dachfläche, die Fugen der unteren schmalen Lage verliefen senkrecht, die Fugen der Dachlage verliefen horizontal, um das Eindringen des Regenwassers zu verhindern. Eine in dieses Schreiben eingefügte Detailzeichnung haben Max Baumgärtel und Otto von Ritgen wiedergegeben.[1177] Würde man allerdings die äußere Linie dieser Steinlage nach verlängern, wäre das Hauptgesims momentan viel zu tief und würde den Fenstern der oberen Galerie zu nahe kommen, schrieb Ritgen hierzu und gab diese Situation in seiner Zeichnung (Kat.-Nr. 173, Abb.) mit den Buchstaben *M N* an. Deshalb habe er am Schornstein weiter gesucht, dort einige Ziegeln wegnehmen lassen und habe schließlich an der Südseite des großen Schornsteins eine Reihe vorspringender, schräg liegender Steine, auf der Zeichnung mit *A B* markiert, gefunden. Sie verliefen in der gleichen Neigung wie die anderen Steine und um 17 Zoll höher. Es sei also über der vorgefundenen mindestens noch eine Dachlage als sicher anzunehmen.

Der Giebel ist auf der Zeichnung mit einem Drachen als Krönung versehen, der an Palasbauten der Burgen in dieser Zeit üblich gewesen sei. In Übereinstimmung mit dem damals noch am Ritterhaus befindlichen Tympanon, das einen Drachen als Symbol der Klugheit und Wachsamkeit zeige, sei auch dieser Drache zu verstehen.[1178] Es handele sich um Tugenden, „welche der Erbauer Wartburgs in hohem Maß besaß.“[1179]

[1175] Ebenda, Bl. 238r.
[1176] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v; hier lieferte er auch seine Ideen zur Gestaltung des Saals, die im Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal) ausgewertet werden.
[1177] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v, hier: Bl. 13r; Abb. bei Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 324.
[1178] Tympanon, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0102; das Tympanon wurde dann am Hauptportal des Palas eingebaut; siehe hierzu Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik) und im Katalog der Bauplastik Kat.-Nr. P-009.
[1179] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v, hier: Bl. 13v.

Nach diesen Untersuchungen war Ritgen außerdem zu neuen Ergebnissen hinsichtlich der Galeriewand des Saals gekommen.[1180] Da sie nirgends im Verband mit den beiden Giebelmauern stehe und zwei Stufen am Fuß des nördlichen Giebels und eine Stufe im Süden durch die Breite des Saales und der Galerie verliefen, ergab sich für ihn, dass der Saal zunächst ein Ganzes ohne eine Mittelmauer gewesen sei. Wäre diese gleichzeitig erbaut worden, stünde sie im Verband mit den Giebelmauern. Er vermutete nun die Entstehung der Mittelmauer zu Beginn der glänzenden Hofhaltung zur Zeit Hermanns I., als das Bedürfnis nach einem großen Festsaal als Sängersaal spürbar geworden sei. So sei aus dem ursprünglich als Rüstungs- und Waffensaal genutzten Raum, bei dem die Umfassungsmauer unter den Dachstuhl reichte, ein Saal mit Laube für Zuschauer geworden. Nach den ersten Vorschlägen für die malerische Gestaltung der beiden Längswände des Saales,[1181] widmete sich Ritgen der Dachdeckung, die mit Blei, Metall oder Schiefer möglich sei. Für Ziegeln sei das Dach zu flach, weshalb er für die Schieferdeckung plädierte, die zwar zunächst teuer wäre, sich aber durchaus rentiere, weil sie nicht so reparaturanfällig sei.[1182]

Carl Alexander stimmte in einem Antwortschreiben vom 13. Februar 1850 mit Ritgens Erörterungen und den damit verbundenen Vorschlägen hinsichtlich der Giebel und der Bekrönung mit einem Drachen überein.[1183] „Sie ist, nach der Erklärung, die Sie mir gaben, schön gedacht. […] Daß Sie, nach Ihrer neusten Zeichnung, den Saal erhöhen wollen ist mir sehr lieb, er wird hierdurch an Pracht gewinnen, an Solidität wohl nicht verlieren.“ Einzig mit der vorgeschlagenen Schieferdeckung des Dachs war Carl Alexander nicht einverstanden, denn ihm war, „als ob die Chronik meldet: daß ‚gülden' das Dach des Pallastes auf Wartburg erglänzt sey wenn die Sonne auf ihr geschienen. Warum wollen wir nun aber Schiefer nehmen, wohingegen lasirte Ziegeln so viel mehr Effect machen würden?“ Deshalb hatte der Erbgroßherzog zwei Voranschläge – einen mit Schieferdach und einen mit Glanzziegeln – in Auftrag gegeben, während er die anderen Zeichnungen Ritgens an die Gewerke weiterleitete, um ihre Ausführung zu beginnen.[1184]

[1180] Ebenda, Bl. 14r-15r.
[1181] Siehe Kap. II. 3.1 (Ausstattung Festsaal).
[1182] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v, hier: Bl. 19r und v.
[1183] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.2.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 4, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 10f.
[1184] Ebenda.

1852 – Die Sicherung der Westmauer und der Aufbau des neuen Dachs

Der Südgiebel des Palas wurde 1851 bis zur Höhe des Gewölbes der Kapellenfenster abgetragen und wieder aufgemauert.[1185] In der Festsaaletage wurde nach Ritgens Zeichnung ein Triforium eingebaut, von dem aus man einen Balkon betreten kann.[1186] Die Giebelzone wurde seiner Rekonstruktion entsprechend mit zwei Biforien ausgestattet. 1852 wurden die Fenster der Ostseite wiederhergestellt und der nördliche Giebel nach den Vorgaben des Architekten erneuert. Im unteren Bereich erstrecken sich zwei Triforien, über denen in der Giebelzone zwei Biforien stehen (Kat.-Nr. 173, Abb.).[1187]

Carl Alexanders Wünsche hinsichtlich der Dachdeckung bedurften noch einiger Einwendungen Ritgens, der seit Ende des Jahres 1851 vom ausführenden Architekten Carl Dittmar unterstützt wurde. Im Dezember hoffte Ritgen in einem Brief an Hofrat Vent, der Erbgroßherzog würde die Schieferdeckung billigen[1188] und unterstrich sein Anliegen mit einem eindringlichen Schreiben an den Bauherrn:[1189] Der zu diesem Zeitpunkt bei Ritgen in Gießen weilende Carl Dittmar[1190] habe die Voranschläge seines Vorgängers Heinrich August Hecht geprüft, weswegen die Erneuerung des Dachs und des Nordgiebels nun billiger werden würden. Die Bausumme sei zwar für ein Ziegeldach veranschlagt, doch erhob Ritgen gemeinsam mit Dittmar Einspruch dagegen. Für ein solches Dach, das zu flach sei, um die Vertäfelung im Inneren dauerhaft zu schützen, wollten sie die Verantwortung nicht übernehmen. Gleichwohl das dem ursprünglichen Zustand entsprechende Metalldach wohl am besten sei und Ziegeln besser aussehen würden, blieben beide doch bei dem Vorschlag für ein Schieferdach.[1191] In einem Brief an Arnswald schilderte Ritgen, dass ihm beim Durcharbeiten der Pläne mit Dittmar „die Aufgabe so ganz von ihrer ernsten Seite erschienen“, er nun „doppelt vorsichtig und sorgsam“ geworden sei und deshalb so eindringlich um das Schieferdach gebeten habe. Auch wenn er „fast ein Ungehaltensein“ seitens des Bauherrn fürchtete, dachte er doch: „besser vorher als nachher.“[1192]

Obwohl zunächst doch „alles nach Wunsch“ zu laufen schien, da Carl Alexander die veranschlagte Bausumme von 10 000 Thalern bewilligte,[1193] musste sich Ritgen im März 1852 abermals mit der problematischen Statik des Bauwerks beschäftigen, dessen Zustand Carl

---

[1185] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 15.5.1851, ThHStAW HMA Nr. 1616, Bl. 74r-75r.
[1186] Vgl. hierzu die Bemerkungen zur Südfassade in Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).
[1187] Vgl. hierzu Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).
[1188] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 23.12.1851, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 30r.
[1189] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1851, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 31r-32v.
[1190] Vgl. Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 2.1.1852, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 37/1852.
[1191] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1851, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 31r-32v.
[1192] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 2.1.1852, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 37/1852.
[1193] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.1.1852, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 38/1852; die persönliche Mitteilung der bereitstehenden Gelder von Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 22.1.1852, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr.12.

Dittmar in zwei Querschnitten überliefert hat (Kat.-Nr. 58, 59, Abb.). Es war ganz offensichtlich Johann Wilhelm Sältzer, der eine Kontroverse mit der Oberbaubehörde auslöste, als er sich besorgt nach Weimar wandte, nachdem Ritgen die von ihm gebauten Stabilisierungsmauern entfernen und das Material für den Bau der Laube im Sängersaal verwenden ließ.[1194] Auf Befehl Großherzogin Maria Pawlownas erstellte Oberbaudirektor Streichhan ein Gutachten, gegen das sich Ritgen am 8. April 1852 schriftlich rechtfertigte,[1195] obwohl Carl Alexander ihm schon vorher versichert hatte, dazu bestehe kein Anlass, denn man zweifle nicht an ihm.[1196]

Die Ursache der großen Schäden an den Mauern des Landgrafenhauses, namentlich der Westmauer, sah Ritgen in seinem Rechtfertigungsschreiben nicht vordergründig in der geringeren Stärke der Westfassade und ihrer zahlreichen Bogenstellungen, wie Streichhan angab.[1197] Ritgen vermutete die Ursache vielmehr im Verlust der einstigen Balkenlagen, die in den einzelnen Etagen die Haupt- und Außenmauern verbunden hatten und die Stabilität des Gebäudes gewährleisteten. Beim Brand der Burg im Jahre 1317 und späteren Bränden seien diese Verbindungen zerstört worden. Dies träfe insbesondere auf den oberen Teil der westlichen Frontmauer zu, da diese später hinzufügt worden sei. Die Ausbesserungen, die Friedrich der Gebissene nach dem Brand 1317 hat ausführen lassen, seien „sehr eilig, sehr unvollkommen und mitunter ganz unverständig“ ausgeführt worden. Ein Beweis hierfür sei der allen statischen Anforderungen zuwiderlaufende Einbau der Kapelle. Eine feste Konstruktion sei durch folgende Anordnung gewährleistet: „die Balkenköpfe“ sind nicht „in die äußere Mauer ohne allen weiteren Verband eingeschoben [...], sondern sie ruhen auf einem nach der Länge Mauer hinlaufenden Unterzuge, welcher seine Unterstützung und unwandelbare Verbindung mit der Mauer durch eine hinreichende Anzahl gut eingemauerter Tragsteine erhält, auf welche er aufgedollt, oder angeklammert und oftmals noch besonders verankert ist. Auf diesem Unterzuge liegen die Deckenbalken und sind fest mit denselben verbunden.“ Die gleiche Konstruktion wiederholte sich an der inneren Mauer. „In solcher Weise ist ein tüchtiger Verband der einzelnen Mauern in jeglicher Etage zu einem ganzen, festen, hohlen Körper erreicht, und die Gesetze der Statik lehren, daß ein solcher Verband sehr zweckmäßig ist, und daß er vollkommen die Festigkeit des Bauwerks sichert.“ Da diese Konstruktionsweise im Palas der Wartburg

[1194] Vgl. hierzu Carl Dittmar: Fortgesetzte spezielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 3f.
[1195] Hugo von Ritgen: Erläuternder Vortrag, betreffend die von Herrn Oberbaudirektor Streichhan gegen das von dem Professor von Ritgen entworfene Project für die Ueberdachung des Landgrafenhauses auf der Wartburg erhobenen Bedenken, 1852, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1196] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.3.1852, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 13; vgl. hierzu auch Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[1197] Auch für alle Zitate im Folgenden: Hugo von Ritgen: Erläuternder Vortrag, betreffend die von Herrn Oberbaudirektor Streichhan gegen das von dem Professor von Ritgen entworfene Project für die Ueberdachung des Landgrafenhauses auf der Wartburg erhobenen Bedenken, 1852, WSTA, Nachlass Ritgen.

ursprünglich bestanden habe, sei sie so schnellstmöglich auch wiederherzustellen. „Weil jedoch die westliche Frontmauer sich nicht mehr in ihrer ursprünglichen lothrechten Lage befindet, sondern an einzelnen Stellen sehr weit überhängt, so läßt sich die alte Constructionsweise der Balkendecken nur mit besonderen Vorsichtsmaßregeln wiederherstellen.“ Es sei zudem „nöthig geworden, einzelne Teile der Mauer zu erneuern, andere Theile aber noch besonders zu stützen.“ Eine Grundrisszeichnung der beiden Galerien, die Ritgen diesem Schreiben beigefügt hatte, ist in zwei Ausfertigungen von der Hand Carl Dittmars überliefert (Kat.-Nr. 176, Abb., 177). Hier sind die Balkenlagen, bereits vorhandene und geplante Verankerungen, letztere in Rot, eingetragen. Ein Durchschnitt zeigte zudem die neuen Deckenbalken an Stelle der alten: sie kommen „auf einem neuen starken Unterzug zu liegen und dieser ruht auf den theils noch vorhandenen alten, theils neu eingesetzten Tragsteinen. Die Verbindung des Unterzugs und der Balken mit der westlichen Frontmauer geschieht dann dadurch, daß eine starke eiserne Schiene (bei A) flach auf die obere Platte des überhängenden Gesimses der zweiten Etage gelegt wird, so daß sie mit der hohen Kante gegen die Mauer drückt und diese allenthalben nach innen zieht, dadurch daß eine ausreichende Anzahl von Ankern die Schienen mit dem an der inneren Seite der Mauer hinlaufenden Unterzuge und mit den stärkeren Balken der Decke fest verbindet.“ Ein weiteres Ankersystem verbinde die Balkendecke mit der Mittelmauer und der gut erhaltenen, standfesten Ostmauer des Palas. Dieses System sei in allen Etagen einzufügen. Um die schwächsten Mauerteile zu stärken, müssten in der Elisabethgalerie die Scheidemauern wieder errichtet werden (M auf Kat.-Nr. 176, Abb.). Mit einer weiteren, nicht überlieferten Zeichnung versuchte Ritgen nun zu beweisen, dass die Sicherungsmauern, die Johann Wilhelm Sältzer einfügen ließ, ihren Zweck keineswegs hinreichend erfüllten. Auf die weiteren Bedenken Streichhans zurückkommend, widmete sich Ritgen nun der Konstruktion der Festsaaldecke, bei der er noch einmal ausführlich die Form des Raumes mit integrierter Galerie verteidigte.

Um die Sicherheit des Gebäudes zu stärken, wurden umfangreiche Verankerungen realisiert. Mehrere Querschnitte des Palas nach Norden zeigen die Verankerungen am Bauwerk (Kat.-Nr. 178-181, Abb. 181). So wurden Anker zwischen Westfassade und Mittelmauer, zwischen Unter- und Mittelgeschoss, wie auch zwischen Mittel- und Obergeschoss eingefügt, die jeweils mit den Balkendecken der Etagen verbunden wurden. Zudem gab es Anker, die durch das gesamte Gebäude zwischen West- und Ostmauer verliefen. Oberhalb des Gesimses im zweiten Geschoß wurde eine Eisenschiene aufgelegt, die man mit den Ankern verband. Die Last des Daches ruhte letztlich nicht auf der westlichen Außenmauer, denn Ritgen hatte eine Konstruktion entworfen, bei der das Dach auf dem Gebälk der Galeriedecke aufsetzte. Die Galeriedecke selbst wurde nun durch die stärkere Mittelwand und einen Unterzug gestützt, der

an der Innenwand der Außenmauer angebracht war. Zusätzlich wirkten eiserne Verklammerungen gegen den Schub.

Nachdem die Außenmauern des Palas entsprechend erhöht worden waren, der obere Rundbogenfries angebracht, der alte Dachstuhl schrittweise abgetragen und der neue aufgesetzt worden war, wurde das Dach schließlich mit einer Schieferdeckung versehen,[1198] auf die teilweise ein Stanniolbelag aufgebracht wurde, um durch die Musterung eine gewisse Glanzwirkung zu erzielen.[1199] Eine Figur zur Bekrönung des südlichen Giebels wurde 1852 von Maurermeister Lorenz Hahn in seiner Werkstatt bearbeitet. Arnswald monierte bei Hofrat Vent, das Tier sei „verpudelt", da es eher einem Pudel als einem Löwen gleiche.[1200] Daraufhin wurde der von Moritz von Schwind empfohlene Konrad Knoll aus Bergzabern für die Ausführung der Skulpturen verpflichtet, der sowohl den heute noch dort befindlichen Löwen auf dem südlichen Giebel vollendete, als auch den Drachen an der Sängerlaube und 1853 einen weiteren Drachen als zweite Bekrönung auf dem Nordgiebel schuf.[1201]

II.3.1.3 Wohin mit dem Sängerkrieg? Über die Kontroverse mit Moritz von Schwind um die Ausmalung des Festsaals und die konträren Ansichten zur Ausstattung eines Raumes im Geiste des Mittelalters

Parallel zur Arbeit an der architektonischen Gestalt des Palas, die Ritgen neben seinen theoretischen Studien sofort in Anspruch nahm, stellte sich seit 1848 auch die Frage nach der Ausgestaltung und Ausstattung der einzelnen Räume. Bereits im Sommer erging Order aus Weimar, Entwürfe für die Umgestaltung des späteren Sängersaals und der späteren Sängerlaube vorzulegen. Die Einzeluntersuchung wird zeigen, dass Ritgen auf einen solchen Auftrag noch keineswegs vorbereitet war und sich sehr schnell in die Grundlagen der malerischen Raumgestaltung einarbeiten musste.[1202] Für die im Dezember 1849 gefertigten Zeichnungen zur malerischen Dekoration des großen Festsaals zog Hugo von Ritgen noch die Ausmalungen der Münchener Residenz und der Dichterzimmer im Weimarer Schloss als Vergleiche heran und plante in dieser frühen Entwurfsphase die Ausgestaltung des Saals mit einer Mischung aus Historienmalereien, genealogischen Bildnissen und der Präsentation historischer Waffen.[1203]

[1198] Carl Dittmar: Fortgesetzte spezielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 6-8.
[1199] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 336.
[1200] Bernhard von Arnswald an Johann Carl Christian Vent, 5.5.1852, WSTA, Akte Nr. 414, Bl. 14.
[1201] Carl Dittmar: Fortgesetzte spezielle Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dez. 1851 bis Dez. 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 7; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 336f.; die Empfehlung für Konrad Knoll: Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 4.4.1852, WSTA, Hs 33-54.
[1202] Vgl. hierzu Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1203] Vgl. hierzu Kap. II. 3.1.4 (Festsaal).

Somit begann Ritgen die Arbeiten mit gänzlich anderen Vorstellungen, als sie sich schließlich im vollendeten Werk des großen Festsaals widerspiegeln sollten.

Moritz von Schwind überliefert, Carl Alexander sei bereits 1849 an ihn herangetreten und habe ihm die Ausmalungen im Palas der Wartburg in Aussicht gestellt.[1204] Nach zähen Verhandlungen kam der Vertrag allerdings erst im Jahr 1853 zu Stande. 1854/1855 schuf Schwind dann die Fresken im Landgrafenzimmer, in der Elisabethgalerie und im Sängersaal.[1205] Stefan Schweizer hat 2004 eine instruktive Studie darüber vorgelegt, „Wie der Sängerkrieg auf der Wartburg seinen Ort und seine Bilder fand."[1206] Sie umfasst nicht nur Überlieferungsformen und Deutungsmuster des „Mythos vom Sängerkrieg auf der Wartburg", sondern kennzeichnet vor allem die architektonischen und malerischen Konzepte Moritz von Schwinds und Hugo von Ritgens, wie sie in der Ikonographie des Sängerkriegsfreskos und der Sängerlaube deutlich zu Tage treten, und beweist, dass die Gestaltung „keineswegs das Ergebnis eines planvollen, gar einheitlichen Raumprogramms darstellt."[1207] Schweizer nimmt an, Ritgen habe bereits um 1850 den Plan für die sogenannte Sängerlaube gefasst und den Sängersaal damit „kurzerhand" im mittleren Geschoss verortet, um im obersten Geschoss den Festsaal entwerfen zu können. Allerdings übersieht er, dass der Konflikt zwischen Hugo von Ritgen und Moritz von Schwind zunächst um die Ausmalung des Festsaals entbrannte, denn bis 1853 rangen Maler und Architekt hier um die Gestaltungshoheit, um Bildinhalte und deren architektonischen Rahmen. In dieser Zeit entwickelte Ritgen schließlich seine Vorstellung von der malerischen Gestaltung mittelalterlicher Räume, die erzählende Darstellungen letztlich ausschloss.

Als 1852 die Architektur des großen Festsaals soweit gediehen war, dass an die Ausmalung gedacht werden konnte, war die Beziehung zwischen Moritz von Schwind und Hugo von Ritgen bereits angespannt, denn beide hatten konkrete und sehr verschiedene Vorstellungen von den Sujets entwickelt. So plante Schwind, den Sängerkrieg an die Hauptwand des Saales zu malen, vierzehn kleinere Wände mit Gemälden noch nicht genannten Inhalts zu verzieren und auf Wunsch Erbgroßherzog Carl Alexanders in der „Laube" das Nibelungenlied darzustellen.[1208] Im September 1852 wandte sich der Meister an Bernhard von Arnswald und erfragte „Format und Ausmaß der praktikablen Räume des Saals", die er nicht genau im Gedächtnis habe und „die auch möglicherweise nicht so zur Ausführung kommen, wie sie damals

---

[1204] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 14.12.1849, zitiert nach Stoessl 1924, S. 254.
[1205] Aus der zahlreichen Literatur über die Fresken Schwinds auf der Wartburg siehe Hofmann 1976; Hoffmann 1982; Schall 1995; Großmann 1994 b; Schwind/Karlsruhe 1996, S. 205-212; Schall 1998 b; speziell zur Elisabeth-Galerie: Schweizer 2007; zum Sängerkriegsfresko siehe auch Schweizer 2004 b.
[1206] Schweizer 2004 a.
[1207] Schweizer 2004 a, S. 48.
[1208] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 29.5.1852, WSTA, Hs 33-54; abgedruckt auch bei Stoessl 1924, S. 292.

projektiert waren."[1209] Weiter bat er um „eine freundliche Willensäußerung" des Architekten, wie die „Grenzstreitigkeiten" zu berichtigen seien, „die nie ausbleiben, wo Architekt und Maler zusammenstoßen – auf dem Felde der Verzierung nämlich." Dies entscheide schließlich, „ob es einen gemalten Saal gibt, oder einen Saal, in dem Bilder angemalt resp. aufgehängt sind, wovor Gott uns bewahre."[1210] Beunruhigt hatte Arnswald den Brief an Ritgen weitergeleitet, der sich gelassen gab: Arnswald hätte klüger gehandelt sich nicht so weit auf Schwind einzulassen. „Er hat noch keinen festen Boden und ist schon übermütig. […] Ich bin ganz ruhig dabei und werde ihm wahrlich keine Mauer extra bauen, damit er den Sängerstreit darauf male, dahin, wohin er nicht gehört." Zudem ging Ritgen davon aus, Carl Alexander werde keinen Vertrag mit Schwind schließen, ohne sich vorher mit ihm beraten zu haben.[1211] Drei Tage später wandte sich Ritgen persönlich an Schwind und legte ihm selbstbewusst seine Ideen vor.[1212] Er teilte dem Maler mit, dass „eine Verständigung zwischen Ihnen und mir über die historische Grundlage unserer Arbeiten unumgänglich und nothwendig erscheint", schlug deshalb ein baldiges Treffen vor Ort vor, „denn bis dahin wird der große Saal in der rohen Architektur so weit gediehen sein, daß Sie ein sicheres Urteil über das Local und den Geist in welchem es wiederhergestellt worden ist, gewinnen können." Konflikte mit dem Maler fürchtete er nicht, „weil die Wahrheit nur eine sein" könne, „nämlich die historische Treue. Möglichst treue Wiederherstellung des Landgrafenhauses wie es im 12ten Jahrhundert war, ist die schöne, aber schwierige Aufgabe, welche der Ernst und die Würde des Bauwerks uns stellen. Sie ist, wenn sie erreicht wird, der höchste Werth und große Vorzug, welchen die Wartburg vor allen bisher versuchten Restaurationen voraus hat; denn Stolzenfels, Rheinstein und Hohenschwangau sind nur glänzende Spielereien gegenüber dem erhabenen Ernst der Wartburg." Deshalb habe er sich bemüht, die Baugeschichte der Burg und das Leben des 12. Jahrhunderts zu erforschen, „um alle wohnlichen Einrichtungen und Bedürfnisse desselben genau kennen zu lernen und solche beachten und wiedergeben zu können." Die Resultate könne Schwind in gleicher Weise der Architektur selbst, seinen Entwürfen, wie auch seinen schriftlichen Vorarbeiten entnehmen. Schließlich sei ein „gemalter Saal und keine aufgehängten Bilder" auch sein Wahlspruch! „So war es im 12ten Jahrhundert und so müssen auch Technik, Geist und Styl der Malerei und der Ornamentirung jene des 12ten Jahrhunderts werden." Dass Schwind der „rechte Mann" für diese Aufgabe sei, daran zweifelte Ritgen nicht und wollte ihn nach Kräften unterstützen. Die drei Entwurfszeichnungen, die dem Schreiben beilagen, gaben nun sehr genau an, was Schwind an den entsprechenden Wänden

[1209] Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 27.9.1852, WSTA, Hs 33-54.
[1210] Ebenda.
[1211] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 3.10.1852, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 46/1852.
[1212] Wenn nicht anders angemerkt, auch für alle weiteren Zitate in diesem Absatz: Hugo von Ritgen an Moritz von Schwind, 6.10.1852, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend; das Schreiben ist als Kladde und als Abschrift überliefert; teilweise auch abgedruckt in Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 360.

darstellen sollte. Die erste Zeichnung zeigte die Galeriewand des Festsaals (Kat.-Nr. 198, Abb.), „worauf die Hauptdarstellungen aus der Geschichte der ersten Landgrafen, deshalb anzuordnen sein möchten, weil diese Wand das beste Licht erhalten wird.“ Der nördliche Giebel, auf einem zweiten Blatt, sollte ebenso wie der südliche „mit fortlaufenden Darstellungen aus der Geschichte der Wartburg bis auf Elisabeth“ geschmückt werden. Auf einem dritten Blatt war der Aufriss der Ostwand zu sehen, „die zu wenig Licht erhalten wird, um größere Malereien dort anzubringen, einige Medaillons mit den Porträts der Landgrafen und Landgräfinnen vielleicht ausgenommen. Den schönsten Schmuck würden dort wirkliche Waffen und Trophäen bilden“ (Kat.-Nr. 199, Abb.). Der Gang vor dem Saal sei der geeignete Anbringungsort für „Darstellungen aus den Dichterwerken des 12. Jahrhunderts in Form eines vier bis fünf Fuß hohen Frieses“.[1213]

Nachdem der Architekt seine Ansichten und Projekte am 6. Oktober 1852 übermittelt hatte, verwahrte sich der Maler gegen die massive Einmischung in seine künstlerische Freiheit. So schrieb er etwa, „daß ein Eingreifen in die Hauptanordnung der Bilder von Seite Ritgens ebensowenig angehe, als wollte ich ihm zu einem Gebäude den Grundriß machen“.[1214] An Bernhard von Arnswald formulierte er: „Den Saal, in dem der Sängerkrieg stattgefunden, auszumalen und den Sängerkrieg wegzulassen, geht über meine Begriffe.“[1215] Dass Schwind davon ausging, dass der Sängerkrieg im großen Festsaal des Palas stattgefunden hat, entbehrte durchaus nicht der Grundlage, fand man doch einige Literatur, die diese Annahme stützte. Als Johann Heinrich Schöne 1835 Zustand und Ausstattung des Saals in seinem Wartburgführer beschrieb, überlieferte er auch, dass das südliche Fenster, als „Minnesängerfenster“ bezeichnet, an ein bedeutendes Ereignis erinnere. „Es ist der berühmte Minnesängerkrieg, welcher in diesem Saale geführt wurde.[1216] Mit Ludwig Puttrich vertrat 1847 ein angesehener Forscher in seinem Beitrag zur Wartburg die gleiche Ansicht.[1217] Und Bauherr Carl Alexander selbst hatte 1844 Hans Christian Andersen die Säle im Palas wie folgt beschrieben: „Die obere Reihe gehört dem Saale wo die deutschen Minnesänger zuerst dichteten und sangen, die zweite den Sälen wo die alten thüringer Landgrafen Hof hielten“.[1218]

Hugo von Ritgen war 1847 hinsichtlich der Ortszuschreibung jedoch ganz anderer Ansicht gewesen: „Das Ritterhaus gibt schon durch seinen Namen seine Bestimmung an und machte, da es sehr geräumig war, einen zweiten Palas entbehrlich. Auf ihm fand auch der Streit der Minnesänger statt wie von allen Chronisten ausdrücklich gesagt wird […] Und dieses ist

[1213] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 360.
[1214] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 24.10.1852, zitiert nach Stoessl 1924, S. 295.
[1215] Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 24.10.1852, WSTA, Hs 33-54.
[1216] Schöne 1835, S.107-136, hier: S. 136.
[1217] Puttrich 1847, S. 11f.
[1218] Carl Alexander an Hans Christian Andersen, 13.11.1844, zitiert nach Möller-Christensen 1998, S. 16–18.

nicht ohne Bedeutung, denn der Streit war Angelegenheit der Sänger, nicht des Landgrafen, und es geschah daher der Wettkampf in der Behausung der Sänger (welche ja zum Teil auch Ritter waren) nicht in der aula, (dem Palas des Fürsten, wo allerdings sonst die Sänger auftraten, sobald sie zur Unterhaltung des Fürsten sangen.)"[1219] Auf Grund seiner Studien, die auch Simrocks 1842 erschienene Arbeiten zum Parzival und Titurel umfassten, wusste Ritgen außerdem um die Zweifelhaftigkeit des tatsächlichen Geschehens, notierte er sich doch die entsprechenden Bemerkungen zur Überlieferung des Wartburgkriegs, mit denen Simrock belegte, das es sich um ein sagenhaftes und nicht ein geschichtliches Geschehen gehandelt hat.[1220]

Schwind verteidigte jedoch die Wahl des Sängerkriegsthemas nachdrücklich, denn „im Sängerstreit [erscheint] das Thüringische Haus, als Mittelpunkt der Beschützer der deutschen Dichtkunst, eben darin als Vorfahr des Weimarischen Hauses". Die Sagen der Landgrafen, die Ritgen in seinen Zeichnungen angedeutet hatte – „Raufereien mit Nachbarn oder wenn acht Ritter vor den Pflug gespannt" werden – konnten nach seiner Ansicht die Botschaft nicht angemessen transportieren.[1221] Bestand er zwar einerseits ausdrücklich auf seinem Gemälde zum Sängerkrieg, so machte es andererseits die Architektur des großen Festsaals, vor allem die ohnehin erhaltene und von Ritgen weiter ausgestaltete Galeriewand unmöglich, ihn dort zu realisieren. An Franz von Schober schrieb Schwind im Januar 1853: „Herrn Ritgen grüße bestens. Erklärlich wird er es finden, daß mich fast der Donner rühren wollte, als ich auf den Plänen die für den Sängerkrieg bestimmte Wand oben und unten durchlöchert und für Malerei ganz untauglich fand. Das wirft alles über den Haufen, und ganz gewiß weiß ich noch nicht, wie das auszugleichen sein wird."[1222] Auch im Februar beschwerte er sich über die Pläne zum Festsaal: „Der gute Ritgen kennt sich nicht aus und hat so grausame Dinge in Vorschlag gebracht, daß ich sehe, er hat gar keinen Begriff, was einem Saal guttut oder nicht. Auf der einen Seite Bilder, auf der andern Rüstungen; das muß notwendig den Eindruck machen, als wäre das Inventar der Wartburg zum Verkauf ausgestellt. Auf der andern Seite hat sich der treffliche Mann so viel ehrliche Mühe gegeben, so umfassende Studien gemacht und ist für die Sache so begeistert, daß es mir in der Seele zuwider ist, ihm entgegenzutreten. Über das verwünschte

[1219] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 38; siehe auch Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 33.
[1220] Hugo von Ritgen: Der Wartburgkrieg (Siehe Simrocks Parzival Einleitung), WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Simrock 1842, S. 476f.
[1221] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 24.10.1852, zitiert nach Stoessl 1924, S. 296; Schwind spielt hier unter anderem auf die Sage vom Schmied zu Ruhla an, die er im Landgrafenzimmer schließlich doch verewigte.
[1222] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 29.1.1853, zitiert nach Stoessl 1924, S. 305f.

Bücherlesen ist übrigens ihm und Arnswald der einfache Blick verloren gegangen für das, was sich von den Wartburg-Geschichten lebendig erhalten und was in Schweinsleder modert."[1223]

Nachdem er im Mai 1853 die Wartburg endlich besucht hatte, schrieb Schwind an Carl Alexander, dass er nicht im Stande sei, die Malereien im Festsaal auszuführen, da an der Ostseite nicht nur die „drei Kamine und die umfangreichen Träger oder Konsolen", womit auch die Deckenbinder und ihr figürlicher Schmuck gemeint sind, den vorhandenen Platz minimierten, sondern auch die Gestaltung der Galerie an der Westseite ein großes Gemälde verhindere. Schwind konnte und wollte innerhalb der vorhandenen und von Ritgen weiter entwickelten Raumdisposition, die ihm weder künstlerische noch räumliche Freiheit ließ, kein Maß für seine eigenen Bilder finden. Doch stand ihm die erhoffte Lösung schließlich vor Augen: Die „vorhandenen trefflichen Wände des Saales neben der Kapelle", also des späteren Sängersaals, und die benachbarte Galerie wolle er hingegen gern ausmalen.[1224]

Wenige Tage später konnte Schwind mitteilen, dass ihm sein Wunsch erfüllt würde. Den Festsaal fand er jedenfalls „glücklich verpfuscht, da mögen sie ihre Rüstungen hineinstellen."[1225] An Franz von Schober sandte er noch im gleichen Monat Vorschläge hinsichtlich seines Vertrags, an deren Ende er formulierte: „Eines muß noch festgesetzt werden, so leid es mir tut, aber der Architekt versteht gar zu wenig, das dem a [Schwind, d. V.] in den Ornamenten der ihm übertragenen drei Räume ein Veto frei [steht] oder [dass er] sie selber angibt, d e r kann einen mit seinen Schnirkeln jagen."[1226]

Carl Alexander folgte auch diesem Vorschlag und die zähen, konfliktbeladenen Verhandlungen endeten im August 1853 mit einem Vertrag, in dem die „Wahl der einzelnen Gegenstände und ihre Anordnung […] dem anerkannten Talente des Künstlers überlassen" wurde. Schwind wurde das „Dispositionsrecht auch über jede architektonische oder anderweitige Verzierung und Ausschmückung zugestanden, dergleichen sollen nur nach Einholung seines Gutachtens und seiner Zustimmung oder auch seiner eigenen Angabe ausgeführt und angebracht werden."[1227] Der Maler überließ es Bernhard von Arnswald, dies dem

---

[1223] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 6.2.1853, zitiert nach Stoessl 1924, S. 307; zu Schwinds Auffassung und seinen Quellen siehe auch Gross 1996.

[1224] Moritz von Schwind an Carl Alexander, 10.5.1853, zitiert nach Stoessl 1924, S. 316f.; nach Erhalt seines Vertrages resümierte Schwind in einem Schreiben an Bernhard von Arnswald: „Als ich von Ihnen wegging, zermarterte ich mir den Kopf, wie mich zurechtfinden, wie eine Einteilung treffen, wie meine Ideen zu drehen und zu wenden, um zwischen all' den Kaminen und Tragsteinen etwas gehöriges zu Stande bringen. Das für mich gar nicht behagliche Finale war, dass ich mir sagen musste, ich finde keine Mitte mehr, kein Gleichgewicht […]"; Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 26.8.1853, WSTA, Hs 33-54.

[1225] Moritz von Schwind an Julius Schnorr von Carolsfeld, 16.5.1853, zitiert nach Stoessl 1924, S. 317.

[1226] Moritz von Schwind an Franz von Schober, zitiert nach Stoessl 1924, 20. 5.1853, S. 320.

[1227] Auftrag an Moritz von Schwind, 7.8.1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, 20r-21r.

„Herrn Architekten auf honette Weise beizubringen“, versicherte aber, dass er seine Rechte „sine allen ira et studio handzuhaben gedenke.“[1228]

Schwind trieb nun den Gedanken weiter, aus dem soeben gewählten Raum einen authentischen Ort zu machen. Er versuchte Carl Alexander noch im Jahr 1854 davon zu überzeugen, dass der Saal im ersten Stock des Palas durchaus der Austragungsort des Sängerkrieges gewesen sein könne: „Eure königliche Hoheit erinnern sich, daß im Saale im zweiten Stockwerk unter der Laube der Rückwand noch die zwei Stufen sichtbar sind, auf welchen die Estrade für die landgräfliche Familie mag aufgeschlagen gewesen sein. […] Es ist kein Grund zu ersehen, daß im Saale des ersten Stockes vorkommendenfalles eine andere Anordnung in Anwendung gekommen sei. Es ist ebenso wahrscheinlich, ja wahrscheinlicher, daß der Sängerkrieg in dem Saal des ersten Stockes abgehalten worden sei als im zweiten Stock. Dazu hat er die malerisch günstige Laube für sich und die voraussätzliche Gewißheit, daß jeder unbefangene Beschauer den Saal, in welchem die Begebenheit gemalt ist, für den nehmen wird, in dem sie sich zugetragen.“[1229]

Dass Hugo von Ritgen nun zwar ebenfalls den Sängerkrieg hier verortete, aber weiterhin daran arbeitete, die Dekoration zu bestimmen, beweist das nicht datierte Konzept „der mittlere Saal“ mit zugehörigen Entwürfen.[1230] Nachdem der mittlere Saal als ursprünglicher Festsaal mit dem um 1130 errichteten großen Saal im obersten Geschoss ein Gegenstück erhielt, so schrieb Ritgen hier, sei er nun vorrangig für „dichterische, musikalische und Aufführungen benutzt worden, die unter Regentschaft Hermann I. ihren Höhepunkt erreichten.“ Die bereits 1851 errichtete Laube am nördlichen Ende sei deshalb der Ort, an dem die Dichter ihre Werke aufführten und „die Stelle wo der berühmte Sängerkampf stattfand. […] Diese Sängerlaube würdig zu schmücken ist daher eine schöne Aufgabe für historische Malerei, Ornamentik und Draperie (welche der Architect völlig dem Maler überläßt.)“[1231] Bevor er dieses Konzept verfasste, lässt sich keine Äußerung Ritgens zur Laube als Ort des Sängerwettstreits nachweisen. Zwar hatte er sie immer als Bühne verstanden, auf der die Sänger auftraten, und sie als solche erbaut, doch drängt sich die Vermutung auf, als habe Ritgen die Lösung akzeptiert, die auch seinen Plänen gerecht wurde. Nun scheint er tatsächlich seine Zweifel „über den Austragungsort des Sängerkriegs“ oder die Frage, ob er jemals stattgefunden hat, beiseite geschoben zu

[1228] Moritz von Schwind an Bernhard von Arnswald, 26.8.1853, WSTA, Hs 33-54.
[1229] Moritz von Schwind an Carl Alexander, 24.12.1854, zitiert nach Stoessl 1924, S. 361.
[1230] Weder die erhaltenen Entwürfe noch dieses Konzept sind datiert, eine briefliche Bemerkung des Architekten gegenüber Arnswald verrät allerdings, dass er zu Beginn des Jahres mit entsprechenden Entwürfen beschäftigt war; Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.2.1853, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 53/1853.
[1231] Hugo von Ritgen: der mittlere Saal, WSTA, Nachlass Ritgen.

haben.[1232] Es ist Stefan Schweizer also zuzustimmen, dass Ritgen den Sängersaal „kurzerhand im ersten Obergeschoss“ verortete, weil sich ihm so die Möglichkeit eröffnete, „einen großen repräsentativen Festsaal im obersten Geschoss zu entwerfen“,[1233] allerdings tat er dies einige Jahre später als Schweizer es angenommen hat.[1234] Noch 1851 hatte Ritgen mit der Sängerlaube eine Bühne zu schaffen beabsichtigt, die den Sängern nur als Podium gedient haben sollte. Erst zwischen 1853 und 1855 wollte auch er sie „als Ort der Legende verstanden“ wissen.[1235]

Die malerische Ausgestaltung dieser Laube wie auch der westlichen Wand, an der später tatsächlich das Sängerkriegsfresko entstand, musste Ritgen also dem Maler überlassen; die übrige Raumgestaltung aber sollte, so verrät es das Konzept, weiter unter seiner Ägide stehen.[1236] Vor allem eine Idee vermittelt einen sehr konkreten Eindruck von den mittlerweile gereiften Vorstellungen des Architekten über die Vergegenwärtigung mittelalterlichen Lebens: Gleichwohl es durch die später eingefügte Kapelle nicht möglich sei, „dem mittleren Saale seine vollständige ursprüngliche Gestalt und Einrichtung“ wiederzugeben, so müsse es doch das Bestreben der Restauration sein, „diesem Ziele möglichst nahe zu kommen.“ Deshalb erachtete er die Einrichtung einer fürstlichen Estrade am südlichen Ende des Raums als unerlässlichen Bestandteil und hatte für diesen Ehrensitz der landgräflichen Familie und deren vornehme Gäste einen Entwurf gefertigt (Kat.-Nr. 334, Abb.).[1237] Ritgen gestand ein, dass durch diesen Thronsitz der historischen Malerei im Saal zwar einiger Platz entzogen würde, doch dürfe er nicht fehlen, denn er würde „durch sein bloßes Dasein allein mehr Wirkung als machen, und den Beschauer unmittelbarer in den Geist und die Geschichte jener Zeiten versetzen […] als selbst das gelungenste historische Wandgemälde es vermöchte.“

Diese Ideen hatte Ritgen dem Großherzog vorgelegt, der im Februar 1855 verständlicherweise ablehnend reagierte, denn Schwind stand schließlich die Gestaltungshoheit vertraglich zu. Deshalb schrieb er an den Architekten, mit Ausnahme einiger Zeichnungen für die Elisabethgalerie und einer großen Skizze des Meisters für den Waffensaal, sei er zunächst noch „in gleicher Unwissenheit begriffen rücksichtlich des ‚wie’ der Malereien Schwinds“ wie Ritgen.[1238] „Aus diesem Grunde kann ich mich über Ihre ferneren Projecte in Bezug auf die Ausschmückung des Waffensaales nur dann, und nicht früher, definitiv entscheiden, wenn das, das Ganze bedingende Gemälde fertig seyn wird. Aus eben diesem Grunde aber muß ich auch jetzt noch Abstand nehmen, mich über den Thron im Waffensaale zu entscheiden. Es kann dies

[1232] Schweizer 2004 a, S. 66f.
[1233] Schweizer 2004 a, S. 67.
[1234] Schweizer 2004 a, S. 66f.
[1235] Schweizer 2004 a, S. 67.
[1236] Auch für alles Folgende: Hugo von Ritgen: der mittlere Saal, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1237] Hierzu gehört ein Entwurf für die Ostwand (Kat.-Nr. 335, Abb.); siehe Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1238] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.2.1855, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 23, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 2f.

nur geschehen, wenn ich Schwinds Bild gesehen habe."[1239] Tatsächlich hatte Carl Alexander schon im Januar 1855 auf ein Schreiben Schwinds reagiert und zunächst dessen Lokalisierung des Sängerwettstreits befürwortet, da es ja ohnehin zweifelhaft sei, ob „in diesem, ob in dem obern Saal jener Kampf, der weithin schallende, vorüber gerauscht ist." Am günstigsten sei vor allem der untere Saal, da er, wie Schwinds Karton zeigte, „einen schönen Rahmen für die Eintheilung des Bildes für Vorder- und Hintergrund: für Haupt- und Nebenpersonen" gäbe.[1240]

Im September 1855 vollendete Schwind sein Fresko und machte die Darstellung des Raumes zur Vorlage für die Dekoration. Anstelle golddurchwirkter Teppiche oder goldgepresstem Leder malte der Dekorationsmaler Rosenthal aus Kostengründen im Saal. Wie sehr Hugo von Ritgen die Gestaltungshoheit Schwinds und deren Ergebnis verdross, offenbarte er 1856, als er sich in einem erstaunlich offenen Brief an Carl Alexander wandte und über den Sängersaal klagte, der doch der „am edelsten und feinsten ausgestattete" hätte sein sollen: „Läßt schon das Schwind'sche Bild vom Sängerkampfe, so schön die Composition desselben ist, doch gar Vieles in der Ausführung zu wünschen übrig", so sei die jetzt ausgeführte Dekorationsmalerei „nach Muster und Farbe sehr unglücklich ausgefallen."[1241] Unzufrieden mit der Arbeit Rosenthals, bat er um einen geübteren Künstler, etwa aus Köln, und unterstrich sein Anliegen folgendermaßen: „Ich habe willig, wenn auch mit Bedauern, auf die Ausführung der von mir projectierten Ausstattung der Wand nach der Kapelle mit Estrade und Thronsitz verzichtet" und ebenso bereitwillig habe er das „Project für die sinnvollere Schmückung der Sängerlaube fallen lassen."[1242] Ritgen war davon ausgegangen, dass auch die Sängerlaube durch den ausführenden Maler gestaltetet werden würde. Bekanntermaßen hat Schwind sie zwar malerisch in sein Gemälde integriert, selbst aber nicht dekoriert und Ritgen hatte offenbar auch hierfür schon einen Entwurf eingereicht. Auf seine Klage erwiderte Carl Alexander:[1243] „Sie tadeln die Decoration des Sängersaals. Auch mir gefällt sie nicht ganz", doch solle Ritgen bedenken, dass die Dekorationsmalereien nur eine Zwischenlösung seien, bis Teppiche hergestellt werden würden. Hierfür gab er nun gemalte Muster bei Ritgen in Auftrag und wünschte „einen Anschlag rücksichtlich der Verbesserung der Wandmalerei und der vollständigen Beendigung des Raumes, incl. Laube". Somit hatte Ritgen sich wenigstens den Auftrag für „seine" Sängerlaube erkämpft, die der Darmstädter Maler Rudolf Hofmann 1857 nach seinen Entwürfen gestaltete. Viel lieber noch hätte er wohl die fürstliche Estrade

---

[1239] Ebenda.
[1240] Carl Alexander an Moritz von Schwind, 6.1.1855, zitiert nach Carl Alexander 1924, S. 56.
[1241] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1856, ThHStAW HMA Nr. 1626, Bl. 161r-165r, hier: Bl. 162r.
[1242] Ebenda, Bl. 163r.
[1243] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 27.12.1856, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 27, vgl. auch in Carl Alexander 1924, S. 23.

verwirklicht, denn mit der Gestaltung des Thronsitzes hätte er seiner Vorstellung weitaus deutlicher Ausdruck verleihen können.

Der historischen Malerei erteilte er weiterhin deutliche Absagen. Ohne dass bereits ein geeigneter Maler für die Ausgestaltung des großen Festsaals gefunden war, arbeitete Ritgen an seinem Programm weiter und verfasste zwischen 1855 und 1857 einen Aufsatz über „Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg".[1244] Hier plante er nun Gemälde, die die landgräflichen Ahnen als christliche Ritter darstellten, doch nur „ihre Bilder, nicht ihre gemalten Thaten" wollte Ritgen dargestellt sehen. Diese „großen streng im Style gehaltenen Bilder auf dem historischen Grunde dieses Saales, werden mehr und deutlicher sprechen als alle historische Malerei sprechen könnte."[1245] Auch 1860 plädierte er in seinem Wartburgführer noch einmal für die Darstellung der „Landgrafen als Bilder" an den Wänden der Galerie und den Flächen der Giebel und konnte sich eines Seitenhiebs auf Schwinds Fresken im Landgrafenzimmer nicht enthalten, als er sie als „humoristische Darstellung kleinerer Züge aus der Familiengeschichte" bezeichnete, die wohl nur dort am rechten Platz seien.[1246] Durch diese „Scenen aus dem Leben der ersten Landgrafen" sei allerdings „die Geschichte dieser großen Männer und Helden noch lange nicht erschöpft", weshalb erst die lebensgroßen Darstellungen im Festsaal sie auch tatsächlich als „die ragenden Häupter ihres Jahrhunderts, als die glorreichen Stammväter des sächsischen und hessischen Fürstenhauses" vorstellen würden.[1247]

Bereits 1857 hat Ritgen formuliert, dass ein im Geiste des Mittelalters gestalteter Raum „gleich einem historischen Gemälde, den Beschauer unmittelbar in das gerade in diesem Raum selbst vorgegangene Leben der Vorzeit" versetzen müsse.[1248] Da er den Ort selbst als historisches Gemälde begriff, musste seine Wirkung im charakteristischen Ausdruck seiner früheren Bestimmung begründet sein, indem „auch das kleinste Nebenwerk […] im Geiste des Mittelalters erfunden und an der richtigen Stelle angeordnet" werden sollte.[1249] Folgerichtig würde ein Wohnraum so wirken müssen, als ob der Bewohner ihn gerade verlassen hat, und dieser hätte wohl kein Gemälde seiner eigenen Historie an die Wand gemalt. In seinem Aufsatz „Erhalten und Restauriren", der 1875 als umfassende Darlegung und Rechtfertigung der Wiederherstellungsprinzipien Ritgens erschien, schrieb er sogar, dass Schwinds Fresken „dem

---

[1244] Hugo von Ritgen: Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg, zwischen 1855 und 1857, WSTA, Nachlass Ritgen; die Datierung ergibt sich aus der Anspielung auf die Gemälde Schwinds, die 1855 vollendet waren; 1857 wurde Michael Welter für die Ausmalung des Festsaals verpflichtet.
[1245] Ebenda.
[1246] Ritgen 1860, S. 145f.
[1247] Ebenda; siehe auch Ritgen 1868, S. 172f.
[1248] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v, hier: Bl. 172r.
[1249] Ebenda.

Geiste und Stile des 12. Jahrhunderts“ widersprächen.[1250] Da sie den Betrachter jedoch in eine ideale Welt versetzten, trügen sie zur poetischen Stimmung bei, ohne allerdings den Wert der sonstigen „archäologischen Strenge und Wahrheit zu beeinträchtigen.“[1251]

Moritz von Schwind hingegen konnte für gelehrte Programme, wie das der Binderfiguren im großen Festsaal, keinerlei Verständnis aufbringen. So überliefert Bernhard von Arnswald eine Episode, während derer der Meister mit Wilhelm von Kaulbach 1855 den großen Festsaal besichtigte. Kaulbach, der offenbar angetan war, wandte sich an Schwind: „Aber ich begreife Dich nicht, Schwind, dass du dich nicht hier unsterblich gemacht hast.“[1252] Arnswald, der versuchte in seiner Niederschrift den Dialekt des Meisters einzufangen, ließ diesen erwidern: „Will Dir’s saachen, Herr Direktor: hier oben schaut einem schon die halbe Welt zu – wenn auch alle die vorweltlichen Bestien da oben mit hineinfratzen wollen, da wird’s gar nicht d’raus. Da schafft der Ritgen Bären, Affen samt ander’m Getier und setzt sich mitten darin.“ Auf Ritgens Porträt als mittelalterlicher Baumeister weisend, wetterte er weiter: „Schaust en da obe, u. drüber is’ d’r Dittmar, das unglückliche Ungesichte.“ Wenn dies alles den Sieg über das Heidentum, der Tugenden über die Laster bedeuten solle, sei „Ritgen nicht einmal Katholik, sondern ein Heide. Und bei solchen Gesichtern und Gelichtern soll man hier malen – nein, lieber im dunkelsten deutschen Loch.“[1253] Deutlicher war der unterschiedliche Ansatz der beiden Konkurrenten, das Mittelalter wieder aufleben zu lassen, wohl nicht auszusprechen.

II.3.1.4 In „der kindlich frommen, schlichten Denkweise der alten Werkmeister"[1254] – Das Programm des Festsaals im Palas der Wartburg

Der Festsaal im obersten Geschoss des Palas der Wartburg war seit seiner Fertigstellung ein Raum mit einer großen Öffentlichkeitswirkung und Strahlkraft. 1867 wurde er zum festlichen Rahmen der 800-Jahrfeier der Wartburg, deren glanzvoller Höhepunkt die Aufführung von Franz Liszts Oratorium der Legende von der heiligen Elisabeth war. Nicht nur seine architektonischen Grundzüge, die trapezförmige Kassettendecke, die Galeriewand mit den Säulenstellungen und dem Balkon, sondern auch zahlreiche Details der Bauplastik, der Binderverzierungen, Farbfassungen und sogar des Mobiliars flossen in die Gestaltung des Sängersaals auf Schloss Neuschwanstein ein.[1255]

[1250] Ritgen 1875, S. 87; siehe ausführlich hierzu Kap. II.2.1 (Programm).
[1251] Ebenda.
[1252] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 3.6.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 31/55.
[1253] Ebenda.
[1254] Ritgen 1868, S. 160.
[1255] Lieb 2005, S. 145-167.

Hugo von Ritgen hat, nachdem Moritz von Schwind 1853 mit der Ausmalung des Sängersaals beauftragt war, bei der Planung und Vollendung der Ausstattung dieses Raumes seine ureigensten Vorstellungen von der Symbolik eines romanischen Festsaals weitgehend ungestört von Vorgaben in jedem Detail zu realisieren vermocht. Deshalb ist der Festsaal mit seinem, in seiner Komplexität singulären Programm ein Herzstück der Wiederherstellungsarbeit Hugo von Ritgens.

Die Planungen zur Gestaltung des Festsaals bis 1852

Die Planungen zur Gestaltung des oberen Geschosses des Palas nahmen 1849 erstmals Gestalt an, nachdem Ritgen seine drei Projekte zur Überdachung des Saales vorgelegt hatte. Als Entscheidungshilfe dienten zwei Holzmodelle,[1256] an Hand derer Carl Alexander die Ausführung der heutigen trapezförmigen Kassettendecke bestimmte.[1257]

In dieser frühen Planungsphase vertrat Ritgen in einem Schreiben an Carl Alexander die Ansicht,[1258] die Galeriewand an der Westseite des Saales mit ihren hervortretenden Wandflächen biete den geeigneten Raum für große Gemälde. Als Vergleich zog er die zeitgenössischen Ausstattungen der Residenzen in München und Weimar heran. An dieser Stelle des Festsaales großformatige Malereien ausführen zu lassen sei besser, als sämtliche Wände mit großen und kleinen Gemälden zu überziehen, denn: „Quod rarum carum“![1259] Anlass dieser Aussage war der Vergleich mit der Gestaltung der Münchener Residenz, von der Ritgen fand, dass zwanzig gut verteilte Bilder eine größere Wirkung erzielt haben würden „als jene hunderte von zum Teil vortrefflichen Bildern, denen bald das Licht, bald der Standpunkt zum Beschauen fehlt.“[1260] Sowohl Moritz von Schwind als auch Paul Delaroche, die 1849 die Wartburg besucht hatten, hätten ihm im Gespräch über die Ausmalung des Landgrafenhauses diesbezüglich zugestimmt. Auch eine Bemalung der Wand mit einem fortlaufenden Fries, schrieb Ritgen weiter, hätte viel Verlockendes, doch würde sie den Betrachter letztlich langweilen, wie „eine lange Predigt den Zuhörer“. Lob zollte Ritgen deshalb der Gestaltung des Wielandzimmers im Weimarer Schloss, in dem fünf großformatige Landschaften des Malers Friedrich Preller d. Ä. in eine pompejanisch gegliederte Wandfläche eingelassen worden sind. Sie werden von den Arabesken-Streifen Carl

[1256] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 6.4.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 2; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 7f.
[1257] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[1258] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v.
[1259] Ebenda, Bl. 16r.
[1260] Vgl. Hojer 1992, S. 109-111.

Alexander Simons begleitet.[1261] Ritgen formulierte ausdrücklich, dass hier die Darstellung des Verhältnisses von menschlichen Figuren zur kleinen Räumlichkeit geglückt sei.[1262]

Im selben Jahr fertigte er zwei Zeichnungen mit Vorschlägen für die östliche und westliche Längswand des Saales an. Das erhaltene Projekt für die Gestaltung der Westwand zeigt großformatige Historienbilder an den Wandflächen der Galerie (Kat.-Nr. 198, Abb.). Die Zone über den Fenstern der Ostwand sollte Porträt-Medaillons erhalten (Kat.-Nr. 199, Abb.). Es sind die Bilder der Ahnen, die „gleichsam als Schutzgeister" zum Fenster hereinschauen,[1263] wie Ritgen sie 1848 schon in seinem Entwurf für das Fenster des Sängersaals in der mittleren Etage (Kat.-Nr. 328, Abb.) dargestellt und erläutert hat.[1264] An den Wandflächen dazwischen dachte er sich, den Vorschlag Carl Alexanders aufnehmend, Waffen und Schilde aufzuhängen. Der Erbgroßherzog muss dieser Dekoration den Vorrang eingeräumt haben, da die Ostwand zu wenig Licht erhielt und es zudem eine Sitte der Zeit gewesen sei, Waffen und Trophäen anzubringen.[1265] Ritgen sei dem richtigen Gefühl gefolgt, bemerkte Carl Alexander hierzu, als er für die Gestaltung der Galeriewand einzelne Bilder festgelegt habe, zumal diese den Vorteil hätten, dass man sie schon vorab malen lassen könne, um sie später einzusetzen. Die Trophäen wollte er später dennoch durch Gemälde ersetzen lassen, auch wenn für deren Präsentation nicht ausreichend Licht zur Verfügung stand.[1266]

Nach den notwendigen Bauarbeiten am Saal[1267] waren Ritgens Vorstellungen zur symbolischen Ausschmückung des Raums um einiges konkreter geworden. Im Juli 1852 schrieb er an Carl Alexander: „Ein Grundgedanke, welcher sich nämlich bei vielen kirchlichen und profanen Gebäuden des 11. und 12. Jahrhunderts in und durch die Ornamentik ausgesprochen findet, ganz besonders klar aber in den alten Skulpturen des Landgrafenhauses erscheint, ist der Sieg Christi über die Erbsünde, des Christenthums über das Heidenthum, der Tugenden über die Laster. Diesen Grundgedanken glaube ich deshalb festhalten und ihn möglichst im Geiste jener Zeiten hervorleuchten lassen zu müssen."[1268] Ausgangspunkt für die Umsetzung dieses Programms waren die Figuren, die die Deckenbinder schmücken sollten. Zwei Probebinder waren nach Ritgens Vorlagen bereits gefertigt, an der Komposition der weiteren Figuren

---

[1261] Zur Ausgestaltung des Wielandzimmers durch Friedrich Preller d. Ä. und Carl Alexander Simon vgl. Weinrautner 1997, S. 40-56; Hecht 2000, S. 67-85, darin: Weinrautner 2000; Hecht 2005, S. 62-81.
[1262] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v, hier: Bl. 16v-17r; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 359.
[1263] Ebenda.
[1264] Siehe zu diesem Entwurf Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1265] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1849, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 12r-19v, hier: Bl. 18v.
[1266] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.2.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 4; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 10f.
[1267] Siehe Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[1268] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.7.1852, ThHStAW HMA Nr. 1618, Bl. 6r-7v; ähnlich formuliert auch in Ritgen 1868, S. 156.

arbeitete er, bemüht, sie „mit malerischer Abwechslung, ohne Überladung und streng im alten Style durchzuführen".[1269] Ein Entwurf für die Ausstattung der gesamten Ostwand gibt die Themen der Binderfiguren und der Deckenfelder wieder (Kat.-Nr. 200, Abb.). Diese nicht datierte Zeichnung zeigt die Gestaltung, wie sie in einigen Details auch auf dem entsprechenden Entwurf aus dem Jahr 1849 (Kat.-Nr. 199, Abb.) zu sehen ist. Die Deckenbinder sind hier noch mit einfachen Säulen angegeben, im nördlichen Bereich sind die Waffen und Schilde zu sehen. Das geplante Programm erschließt sich aus den Bezeichnungen unterhalb der Darstellung. Bis zum neunten Binder entspricht das Geschriebene den später ausgeführten Figuren. Am zehnten Binder ist allerdings noch eine Personifikation der Furcht angegeben, für die auch ein datierter Einzelentwurf überliefert ist (Kat.-Nr. 229, Abb.). Sie wurde in der weiteren Planung durch die Personifikation der Hoffnung ersetzt. An den Deckenfeldern sollten Monatsdarstellungen mit den entsprechenden Tierkreisgestalten angebracht werden. Für jede Binderskulptur ist wenigstens ein Einzelentwurf erhalten (Kat.-Nr. 205-238, Abb.).

Nicht nur über den Ort, auch über den Inhalt der von Moritz von Schwind auszuführenden Historienmalerei im Saal hatte Ritgen bereits konkrete Vorstellungen entwickelt. 1852 sandte er dem Maler deshalb drei Entwurfszeichnungen,[1270] von denen sich eine als die beschriebene Darstellung der Ostwand aus dem Jahr 1849 mit Porträtmedaillons über und Waffen zwischen den Fenstern erweist (Kat.-Nr. 199, Abb.). An der Galeriewand stellte sich der Architekt Malereien aus der Geschichte der ersten Landgrafen vor (Kat.-Nr. 198, Abb.). Am nördlichen und südlichen Giebel sollte sich die gemalte Geschichte der Landgrafen bis zur Zeit der heiligen Elisabeth fortsetzen. Den Gang vor dem Saal dachte sich Ritgen als Anbringungsort von „Darstellungen aus den Dichterwerken des 12. Jahrhunderts in Form eines vier bis fünf Fuß hohen Frieses".[1271] Max Baumgärtel und Otto von Ritgen lag zudem ein Blatt vor, das den nördlichen Giebel zeigte, der eine Darstellung der Sage vom Schmied zu Ruhla enthielt.[1272] Ein weiteres Blatt mit einer figurenreichen Komposition am Südgiebel wird von beiden Autoren ebenfalls Hugo von Ritgen zugeschrieben und mit folgender Erläuterung versehen (Kat.-Nr. 203, Abb.): „In den Hauptraume der südlichen Wand skizzierte er die Tafelrunde Karls des Großen des Stammvaters der Thüringer; jung Roland erzählt vor dem König sein Abenteuer mit dem Riesen; das abgeschlagene Haupt des Unholds hält ein Page auf einer Schüssel, ein Narr hat des Riesen Handschuh angezogen, in dem sein Arm fast ganz verschwindet."[1273]

[1269] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.7.1852, ThHStAW HMA Nr. 1618, Bl. 6r-7v; vgl. auch Fiedler 1989, S. 81f.
[1270] Hugo von Ritgen an Moritz von Schwind, 6.10.1852, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 360.
[1271] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 360.
[1272] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 361.
[1273] Ebenda.

Dass es schließlich nicht zur Ausmalung des Festsaales durch Moritz von Schwind kam, lag vor allem an der Gliederung des Raumes, die es Schwind unmöglich machte, dort eine monumentale Darstellung des Sängerkrieges anzubringen. Die ohnehin erhaltene und von Ritgen weiter ausgestaltete Galeriewand mit ihren vielen Öffnungen war „oben und unten durchlöchert und für Malerei ganz untauglich".[1274]

Die Grundlagen des Raumprogramms

Die Entscheidung, Moritz von Schwind im eine Etage tiefer gelegenen Saal das Sängerkriegsfresko malen zu lassen, versetzte Hugo von Ritgen nun in die Lage, den Festsaal ganz nach seinen Vorstellungen fertig zu stellen. Für ihn stand fest, dass die gesamte mittelalterliche Ausstattung des Saales zwei großen Themenkreisen untergeordnet war. Die Frage nach dem Programm schien ihm ohne Zweifel damit beantwortet zu sein, „daß es die Aufgabe der Werkmeister am Saale gewesen sei, die Macht des Christentums einerseits durch die Geschichte seiner Entwicklung, und andererseits durch die Heldenthaten welche es die Herren der Wartburg selbst vollbringen ließ, überall in dem großen Festsaale auszusprechen, wo nur irgend Sculptur und Malerei Platz und Gelegenheit fanden, sich geltend zu machen".[1275] Diese Erkenntnisse bildeten die Grundlage für seine Entwürfe. In seinem Aufsatz über „Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg" schlug er vor, die landgräflichen Ahnen als christliche Ritter und Stammväter des sächsischen und hessischen Hauses darzustellen.[1276] Mit den Figuren Karls des Großen, Karls von Lothringen und Ludwig des Bärtigen am Südgiebel, den Figuren Hermanns I., Ludwigs IV. und der heiligen Elisabeth am Nordgiebel führte er die Persönlichkeiten an, die später tatsächlich in monumentaler Standfigur auf Goldgrund gemalt wurden; lediglich Karl von Lothringen wurde durch Ludwig den Springer ersetzt. Für die an den Wandflächen der Galerie darzustellenden Landgrafen stand Ritgen das Bild vor Augen, dass sie „mitten unter ihrem Volke stehend" erschienen, „gleich lebenden Gestalten […] mächtig wirkend und ergreifend".[1277] Nachdem man 1856 einen misslungenen Versuch unternommen hatte, die Malergehilfen Rosenthal und Gebhardt nach Ritgens Entwürfen malen zu lassen, wurde 1857 mit dem Kölner Dekorationsmaler Michael Welter der Künstler verpflichtet, der die Ideen Ritgens zu

[1274] Moritz von Schwind an Franz von Schober, 29.1.1853, zitiert nach Stoessl 1924, S. 305f.; vgl. Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[1275] Hugo von Ritgen: Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg, zwischen 1855 und 1857, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. auch Ritgen 1868, S. 159; der Passus „überall in dem großen Festsaale auszusprechen, wo nur irgend Sculptur und Malerei Platz und Gelegenheit fanden, sich geltend zu machen" fehlt hier allerdings.
[1276] Hugo von Ritgen: Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg (zwischen 1855 und 1857), WSTA, Nachlass Ritgen; Ritgen 1960, S. 146.
[1277] Ritgen 1860, S. 146.

verwirklichen wusste.[1278] In den Jahren 1859 und 1860 schuf Welter mit seinen Gehilfen die Ausmalung der Längs- und Giebelwände. Für die Wandflächen der Galerie legte er 1861 Entwürfe für Teppiche vor; sie wurden bis 1863 vollendet. Die Fertigstellung eines Teils der Holzskulpturen im Saal erfolgte schon 1854; die Figuren des Pelikans, des Phönix, der Henne und der Bären wurden nach geschnitzten Holzmodellen in halber Größe von Konrad Knoll durch den Bildschnitzer Seltmann gefertigt.[1279] Die Plastiken der Hoffnung, des Gottvertrauens, des Glaubens und des St. Georg hat Knoll in voller Größe gegossen, sie standen so lange im Saal, bis sie 1901 und 1902 durch geschnitzte Skulpturen ersetzt wurden.[1280]

Für die Umsetzung des zweiten Leitgedankens, des Sieges des Christentums über das Heidentum, der seinen Ausdruck in den geschnitzten Binderfiguren fand, galt Ritgens Grundsatz, „daß jeder Bautheil und jede Form nur so gebildet werden dürfe, wie der Werkmeister des 11. und 12. Jahrhunderts sie gebildet haben würde". Mit seinem Wissen um die Bauwerke der Vergangenheit und ihre stilistischen Merkmale hatte er sich die Aufgabe gestellt, „sich so vollständig als irgend möglich in die ganze Weltanschauung, die Sitten und den Bildungsgrad jener Zeiten zu versetzen und dann im Geiste des alten Baumeisters weiter zu erfinden und zu schaffen."[1281] Bereits 1852 hatte er dem Großherzog dargelegt, dass sämtliche Bildwerke der Epoche, sowohl in sakralen als auch in profanen Bauwerken, religiösen Inhalts gewesen seien. Als Beweis diente ihm die erhaltene Bauplastik des Wartburgpalas mit ihrem „tiefen, christlich-symbolischen Sinn".[1282] So deutete er beispielsweise das südlichste Kapitell in der Festsaalgalerie, dass einen Adler zeigt, der sich in den Rücken beißt, einen Löwen, aus dessen Maul Ranken strömen und einen Pfau, den Ritgen allerdings für einen Phönix hielt, folgendermaßen: „Selbsterkenntnis und wahre Reue führen zur Besserung und Bezähmung der Leidenschaften, und diesen folgt die Wiedergeburt durch das Christenthum, die Auferstehung und Unsterblichkeit."[1283] Ein weiteres in situ erhaltenes romanisches Doppelkapitell im südlichen Fenster der Kapelle erschien ihm als eine Darstellung von Adam und Eva, „umschlungen (d. h. verlockt) von der Schlange (dem Teufel)." In der Mitte erscheine jedoch Christus, der die Schlange bezwingt, „zum Zeichen, daß Christus durch seine Werke und durch die Taufe die Macht des Teufels zwar gebrochen habe, daß aber gleichwohl jeder Christ noch viel zu überwinden hat, daß er stets gegen das Böse kämpfen, daher stets wachen und beten müsse." Die beiden Löwen an der Schmalseite des Kapitells unterstrichen diesen Gedanken, denn „sie

[1278] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 395.
[1279] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 387 und 394.
[1280] Bei seinem Weggang hatte Knoll die Figuren des Gottvertrauens und der Hoffnung noch nicht ausgeführt; er fertigte sie in München und schickte sie 1854 zur Wartburg; vgl. ebenda.
[1281] Ritgen 1868, S. 155.
[1282] Ritgen 1868, S. 142f.
[1283] Ritgen 1868, S. 176f.

sind die nie schlafenden Wächter der Kirche und finden sich deshalb so häufig am Eingang der Gotteshäuser."[1284] Diese Deutungen verweisen darauf, dass Ritgen den Physiologus gut kannte und dessen Bildsprache und Bedeutung auch in hohem Maße seinem eigenen Festsaalprogramm zugrunde legte. In einem Aufsatz „Zur Entstehung und Bedeutung der christlichen Symbolik"[1285] legte er dar, dass den Verzierungen der mittelalterlichen Architektur eine ethische Aufgabe zukomme, denn sie bildeten „das offen aufgeschlagene Buch voll christlicher Wahrheiten und Vorschriften der Moral, verständlich allen Gläubigen, obgleich das Volk damals weder lesen noch schreiben konnte." Er erläuterte die Herkunft der Bildsprache aus der Verknüpfung von antikem Wissen, antiken und nordischen Mythen, die umgeformt Eingang in die christliche Heilslehre fanden. Alte Götter und Helden wurden in christliche Kämpfer umgewandelt. Der auch in karolingischer Zeit weiter blühende Glaube an Naturkräfte und dämonische Wesen habe die christlichen Gelehrten zu antiken Werken wie der Naturgeschichte des Plinius geführt, die sie mit der heiligen Schrift in Einklang zu bringen versuchten. Grundlage war die Auslegung der Bibel im vierfachen Sinn: dem buchstäblichen oder historischen, dem allegorischen, dem anagogischen, d. h. in der „Beziehung auf die unsichtbaren göttlichen Dinge" und dem tropologischen, also dem moralischen. Die Naturliebe des Volkes aufnehmend, sei eine verständliche Bildsprache entwickelt worden; Physiologoi und Bestaria wurden bearbeitet und mit den Erläuterungen versehen, die die Propheten und Psalmen den darin vorkommenden Tieren gaben. „In dem man nämlich theils der Naturgeschichte des Plinius, theils der alten Volkssage folgend, den Thieren allerlei Eigenschaften andichtete, fand man in eben diesen Eigenschaften eine unerschöpfliche Grundlage zu Vergleichen mit Christus und der christlichen Lehre." Als Beispiel führte Ritgen auch hier den Löwen an, der mit offenen Augen schlafend, als Symbol der christlichen Wachsamkeit gedeutet wird und zitierte die entsprechende Passage eines altdeutschen Physiologus.[1286]

Während Ritgen an seinem Programm arbeitete, waren etliche Editionen altdeutscher und lateinischer Physiologus-Handschriften erschienen, aus denen er sein Wissen schöpfen konnte. So nutzte er offenbar den von Maßmann edierten altdeutschen Physiologus für sein Löwen-Beispiel. Georg Heider hatte 1851 eine lateinische Handschrift aus der Wiener Nationalbibliothek mit etlichen Abbildungen publiziert.[1287] Im zweiten Band der von Charles Cahier und Arthur Martin veröffentlichten „Mélanges d'archéologie" findet sich eine grundlegende Abhandlung zur Thematik, in der lateinische und französische Physiologus-Handschriften und Bestiarien mit Textbeispielen vorgestellt und vor allem durch zahlreiche

[1284] Ritgen 1868, S. 142f.
[1285] Hugo von Ritgen: Zur Entstehung und Bedeutung der christlichen Symbolik, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1286] Massmann 1837, S. 311-325, hier: S. 311.
[1287] Heider 1851.

Abbildungen ergänzt werden.[1288] Sowohl Cahier als auch Heider verwiesen ebenfalls auf die immense Bedeutung dieser Überlieferungen, die als ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Bildwerke gewertet wurden.

Da Ritgen sich der Anforderung bewusst war, einen profanen mittelalterlichen Raum zu gestalten, interessierten ihn die großen Themen, die sich an den Hauptwänden romanischer Kirchen fanden, nicht. Er bediente sich vornehmlich der Symbolik, die er in der Bauplastik des Landgrafenhauses selbst, aber auch an Portalen, Kapitellen und Sockelzonen romanischer Kirchen fand, wo sich Tiere, Mischwesen und Dämonen tummelten und räumte ihnen einen zentralen Platz innerhalb der Raumgestaltung ein. Viele Beispiele kannte er mit Sicherheit aus eigener Anschauung, aber auch zahlreiche Stichwerke könnten Anregungen geliefert haben. Vor allem die Miniaturen der mittelalterlichen Physiologus-Handschriften – so dargelegt in seinem Aufsatz über die Entstehung der christlichen Symbolik – dienten schon dem mittelalterlichen Künstler als Vorbilder, denn sie „wurden in den Klosterschulen vorgezeigt und erklärt, und so lernten die Künstler und durch diese wieder das Volk die Bildersprache verstehen."[1289]

Aus diesen, aber durchaus auch aus anderen Quellen schöpfend, setzte er sein Programm vor allem bei den ersten Deckenbindern um, in denen das Bild eines Tieres in Zusammenhang mit einem Titulus, später ergänzt durch mannigfaltige Dekorationsmalereien, erscheint. Und auch die landgräflichen Ahnen, die an den Giebelwänden und den Teppichen der Galeriewand erscheinen, wurden in erster Linie durch die Beigabe von Psalmen als christliche Ritter gekennzeichnet.

Diese lateinischen Tituli, die fast jede Darstellung im Festsaal begleiten, erscheinen als folgerichtige Reminiszenz an mittelalterliche Wandmalereien, denn auch dort wird den Agierenden ein Spruchband in die Hand gegeben, oder erklären Tituli unter den Bildern das Dargestellte. Im Sinne der Wiedererweckung eines romanischen Festsaals hat Ritgen sie angeordnet und die christliche Ausdeutung des Programms damit unterstrichen. Doch war das geschriebene Wort auch ein grundlegender Bestandteil der Bildprogramme der Wartburg im 19. Jahrhundert, denn jeder der umgestalteten Räume wurde durch Sprüche erläutert. Ihrer Entstehung nach sind die Tituli im Festsaal die ersten, die ein Raumprogramm im Palas ergänzen. Bereits Stefan Schweizer hat auf dieses dritte „Medium der Mittelalterimagination", das neben der Architektur und Malerei die Ausstattung der Räume bestimmte, verwiesen.[1290] Franz Lechleitner, der 1892 die Wartburg-Sprüche erstmals in ihrer Gesamtheit veröffentlichte,

---

[1288] Cahier/Martin 1851, S. 85-100 und Bestiares, Textes - Française Prose, ebenda, S.106-232, pl. XIX-XXXI.
[1289] Hugo von Ritgen: Zur Entstehung und Bedeutung der christlichen Symbolik, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1290] Schweizer 2004 a, S. 84.

leitete sein Buch mit dem Spruch „Saxa Loquuntur! - Die Steine reden“ ein.[1291] Da es „nicht jedes Menschen Vermögen und Beruf [sei], die Steine reden zu hören, wenigstens ohne sinngemäße Mittel“, habe „jenes sinnige Schwesterkind der Baukunst, die architektonische Malerei, ein Mittel gefunden, daß auch für den minder Eingeweihten die Steine auf sinngemäße Art zu reden vermögen.“[1292] In den meisten Räumen erfüllten die Sprüche ihre erläuternde Funktion, denn sie wurden vornehmlich in altdeutscher Sprache angebracht.[1293] Im Festsaal jedoch verschließt sich sowohl das komplizierte Programm als auch das geschriebene lateinische Wort dem Betrachter, so dass auch Lechleitner kapitulierte: „Wie viel altritterlicher Tiefsinn und geistliche Dogmatik sich hierbei verflochten haben, kann hier nicht in Betracht gezogen werden.“[1294] Dass die Inhalte seines Raumprogramms nicht ohne erläuternde Worte auskamen, musste Ritgen schon selbst erleben, wie die von Arnswald in seinen Tageblättern wiedergegebene Episode belegt: Zwei Damen hatten Hugo von Ritgen auf ihrer Reise zur Wartburg kennengelernt, und der hatte ihnen „so viel Poetisches und Schönes von der Burg erzählt, so viel vom Saal etc. gerühmt“. Nachdem sie ihre Besichtigung beendet hatten, gestanden die Damen allerdings, „davon hätten sie garnichts gesehen.“ Arnswald ließ Ritgen daraufhin holen „und dieselben dann in den Saal führen, von wo sie kuriert dann wiederkehrten.“[1295]

Die erste kritische Stimme von einigem Gewicht hatte sich bereits kurz nach der Fertigstellung der Skulpturen erhoben, als der Kunsthistoriker Ernst Förster 1854 die Wartburg besuchte und seine Eindrücke in einem Schreiben an Großherzog Carl Alexander wiedergab.[1296] Ihm erschien vor allem die Gestaltung des Festsaals „fremdartig“, denn weder die griechische, römische, romanische oder gotische Baukunst noch die der Renaissance und des Rokoko boten Förster „Anhaltspunkte für diese Anordnung und Verzierung“. Vieles sei freilich gegeben und nicht gemacht: die niedrigen Seitenwände mit der hoch aufsteigenden, vom Dach des Hauses gebildeten schweren Decke, die in der Länge durch den Saal gezogene starke Hauptmauer ohne Belastung und die sich daraus ergebende Unsymmetrie der Architektur. „Mit großer Geschicklichkeit“ habe der Architekt diese Hauptmauer zum Träger der Galerie und mit seinem Verständnis die Konstruktion der Gebälkverbindung zur Grundlage von Ornamenten gemacht. Allerdings sei an dieser Stelle der Ornamentik so viel Gestalt und Umfang gegeben, dass die ursprünglichen Missverhältnisse des Raumes noch gesteigert würden. Förster erkannte, dass

[1291] Lechleitner 1892.
[1292] Lechleitner 1892, S. 1f.
[1293] In den Räumen, denen man ansonsten eine sakrale Bedeutung unterlegen wollte, wie natürlich in der Kapelle, aber auch in der Elisabethkemenate und im Elisabethenzimmer in der Neuen Kemenate, bediente man sich ebenfalls der lateinischen Sprache.
[1294] Lechleitner 1892, S. 31.
[1295] Tageblatt Bernhard von Arnswalds,12.9.1860, WSTA, Hs 916-1007, Bl. 49/60.
[1296] Ernst Förster: Ein Tag auf der Wartburg (1854), ThHStAW HMA Nr. 1622, Bl. 17r-18v; auch für alle folgenden Zitate in diesem Absatz.

Ritgen aus der ihm bekannten Architektur des Abendlandes die Ornamente ausgewählt hatte, die, auch wenn sie symbolischen Charakters waren, sonst „in gemessener Unterordnung gehalten werden.“ Dort aber, „wo sie sich durch Größe und Ungleichartigkeit selbstständig machen“, unterlägen sie „dem Gesetz der Skulptur“ und müssten „aber auch da und mit Bemühung der jeweiligen Kenntnisse und Fähigkeiten dieser Kunst, der Grundforderung der Architektur nach einheitlicher Wirkung, ruhigen Massen und Linien sich unterwerfen“. Wenngleich die Ausstattung des Raumes noch nicht vollendet sei, wusste Förster doch nicht, „wie der Friede noch herzustellen sein wird zwischen den kolossalen Ungethümen mit ihren Zwergsäulen und den fein gebildeten Kaminen und wie das Auge sich beruhigen lassen wird bei der Willkür, mit der diese Gestalten ihre Grenzen nach oben, nach unten und nach allen Seiten erweitern.“ Im fünften Band seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ ließ Förster sein Urteil schließlich auch öffentlich vernehmen, in dem er dem Festsaal eine Holzkonstruktion attestierte, „wie sie die europäische Architektur schwerlich vorher gesehen“.[1297]

Auch wenn Försters Kritiken in der Mitte des 19. Jahrhunderts alles andere als positiv waren, weil sie das eigentliche Ziel Ritgens und damit eine grundlegende Forderung an die Wiederherstellung mittelalterlicher Architektur, einen Raum im Geiste des Mittelalters wiedererstehen zu lassen, in dem jedes Detail so gestaltet sein sollte, wie es ein Baumeister des 11. und 12. Jahrhunderts getan hätte, als verfehlt entlarvten, kennzeichnen sie doch sehr treffend das Erreichte. Wenngleich Ritgen auch auf dem Anspruch beharrte, durch seine Forschungen soweit in die mittelalterliche Weltanschauung und den Bildungsgrad eingedrungen zu sein, um jede Form und jedes Bauteil korrekt nachempfinden zu können, wird dieser Saal doch von der Vorstellungskraft des gelehrten Architekten – und Künstlers – beherrscht, der sein umfangreiches Wissen kreativ nutzte, um den von ihm neugeschaffenen architektonischen Rahmen mit einer von ihm konzipierten komplexen Bildwelt auszufüllen.

Beschreibung des Saales

Die durch sechzehn Binder gestützte Decke des Raumes soll in den Deckenfeldern „ein Bild des Sternenhimmels mit seinen astralen Beziehungen zu den christlichen hohen Festen (Hochgeziten)“ darstellen.[1298] Die Malereien um und unter den Deckenbindern an der Ostseite, auf der Decke selbst und an der gegenüberliegenden westlichen Galeriewand korrespondieren mit dem jeweiligen Thema des Binders. Am nördlichen und südlichen Giebel erscheinen die großformatigen Darstellungen der Landgrafen. An den geschlossenen Wandflächen der Galerie sind die Teppiche mit den Landgrafenfiguren nach Welters Entwürfen angebracht.[1299] Ergänzt

[1297] Förster 1860, S. 490f.
[1298] Ritgen 1868, S. 160.
[1299] Für die Ausmalung des Raumes durch Michael Welter vgl. Blanchebarbe 1984, 2, S. 380-400.

werden diese Kompositionen und die einzelnen Figuren durch erläuternde lateinische Tituli, die Ritgen überwiegend aus der Bibel entlehnte.[1300]
Auch wenn die Fertigstellung all dieser Ausstattungselemente fast ein Jahrzehnt in Anspruch nahm, kann die Ausstattung im Ganzen betrachtet werden, da sie eine konzeptionelle Einheit bildet. Sein Raumprogramm beschrieb Hugo von Ritgen erstmals ausführlich in der zweiten Auflage seines Wartburgführers im Jahr 1868.[1301]

Der Südgiebel

Obwohl später ausgeführt als die Skulpturen an der Ostwand bildet die Ausmalung des südlichen Giebels doch den Auftakt zum Programm des Raumes. Hier erscheint in der Mitte die Figur Karls des Großen „als Stammvater der Thüringer Landgrafen und als Verbreiter des Christentums in Sachsen".[1302] Neben ihm steht der Begründer des Geschlechts der Ludowinger Ludwig der Bärtige und als Gründer und „Erbauer der Wartburg" Ludwig der Springer. Neben Ludwig dem Bärtigen findet sich das Psalmwort: ET ERIT TAMQUAM LIGNUM QUOD PLANTANUM EST SECUS DECURSUS AQUARUM QUOD FRUCTUM SUUM DABIT IN TEMOPORE SUO.[1303]

Die Ostwand

Das Programm an der Ostwand entwickelt sich von der Süd- zur Nordseite des Raumes. Ritgens Entwurf entsprechend (Kat.-Nr. 206, Abb.) ist der erste Binder rein architektonischer Form, besteht aus einer Säule und symbolisiert zunächst die Festigkeit der Konstruktion, soll aber auch „die statische Verrichtung aller übrigen Binder als nothwendige Bautheile" verdeutlichen.[1304] Mit der Inschrift IN PRINCIPIO ERAT VERBUM über dem Fenster wird der zweite Abschnitt, der die Schöpfung darstellt, eingeleitet.[1305] Darunter erblickt man zwischen den „üppigen Ranken des Paradieses […] den Löwen vom Stamme Juda, den Messias, wie er nach dem Sündenfall verheißen wurde."[1306]

Am zweiten Deckenbinder befinden sich zwei Bären, die Honig aus dem als Bienenkorb gestalteten Konsolstein genascht haben (Kat.-Nr. 207-208, 209, Abb.). Sie deuten auf die Lasterhaftigkeit des Menschen, seine Unmäßigkeit und die seit der Schöpfung in ihm angelegte Schwäche, die „zur Sünde wird beim Genusse der verbotenen Frucht." Im Deckenfeld darüber

---

[1300] Siehe im Folgenden für die Übersetzungen der Tituli Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 389-394, S. 405f.
[1301] Ritgen 1868, S. 153-186.
[1302] Ritgen 1868, S. 173.
[1303] Der wird wie ein Baum gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringen wird zur rechten Zeit (vgl. Ps 1, 3).
[1304] Ritgen 1868, S. 161.
[1305] Im Anfang war das Wort (vgl. Joh 1,1).
[1306] Ritgen 1868, S. 161.

sieht man die Schöpfung der Gestirne, darunter die Taube mit dem Ölzweig und die „wilden Thiere der Urschöpfung“. Hinzu gesellen sich in den Laibungen der Fenster Schlangen und Drachen als Sinnbilder der Verführung.[1307]

Am dritten Binder folgt der Sündenfall dargestellt mit der Schlange und dem Apfel am Baum der Erkenntnis (Kat.-Nr. 212, Abb., 213), begleitet vom Spruch SERPENS ANTQUUS QUI VOCATUR DIABOLUS.[1308] In den Deckenfeldern darüber erscheinen Drachen, Löwen und Sirenen als „Sinnbilder der rohen Lüste und der Verführung“.[1309]

Die sieben Tugenden den sieben Lastern gegenüber zu stellen, hielt Ritgen für zu „ermüdend und allzu streng kirchlich“[1310] und wählte deshalb am vierten Binder den Adler (Kat.-Nr. 216, Abb., 215, 217) und am fünften einen Greif bzw. Drachen (Kat.-Nr. 218, Abb., 219) als Inbegriffe aller Tugenden und Laster. Für den Adler stützte er sich nicht nur auf die Überlieferung des Physiologus. Er sei, so liest man in der entsprechenden Anmerkung in seinem Führer, schon in den Büchern des Alten Testamentes wie auch die Taube das Symbol des Heiligen Geistes.[1311] Der zweiköpfige Adler auf der Schulter des Propheten Elias bedeute den zwiefältigen Geist, den der Prophet erfleht. Als Symbol eines der vier Evangelisten gehöre der Adler zu den „Säulen am Throne des Sohnes Gottes“ und so kenne ihn der Prophet Ezechiel, was schließlich zur Erklärung des zugehörigen Spruches über dem Fenster führt: AQUILA EZECHIELIS SPONTE MISSA EST DE COELIS. Dieser Spruch erweist sich als Teil der Umschrift der Rückseite eines Münzsiegels, das einen nimbierten doppelköpfigen Adler zeigt. Sigismund von Luxemburg (1368-1437) benutzte dieses Siegel seit seiner Kaiserkrönung im Jahr 1433.[1312] Der stellvertretend für alle Laster ausgewählte Drache oder Greif, sei „theils der malerischen Abwechslung halber, theils der Bedeutung wegen etwas dem Greifen ähnlich gestaltet worden, weil schon die altdeutschen Dichter beide oft verwechselten und im Greifen den Bösen, den abgefallenen Engel voll Hoffart, Hab- und Raubsucht erblickten."[1313] Begleitet wird das Tier von der Inschrift QUIS NON INCURRERET IN DENTES DRACONIS NISI VICISSET LEO DE TRIBU IUDA,[1314] die als Mahnung ausgewählt wurde, wachsam gegen das Böse zu sein und zu beten.[1315]

Der sechste Binder verbildlicht nun den endgültigen Untergang des nordischen Heidentums: Vor dem aufblühenden Christentum „flieht die Sünde und die Finsterniß, hier

---

[1307] Ebenda.
[1308] Die alte Schlange, welche der Teufel genannt wird (vgl. Offb 12,9).
[1309] Ritgen 1868, S. 161.
[1310] Ritgen 1868, S. 162.
[1311] Ritgen 1868, S. 161f.; vgl. hierzu Helmsdörfer 1839, S. 1f.
[1312] Auch Friedrich III. (1415-1493) führte dieses Siegel; siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 715, Anm. zu S. 389; vgl. zum Münzsiegel Sigismunds: Korn 1962, S. 424f.; Bleisteiner 2001, S. 38.
[1313] Ritgen 1868, S. 162.
[1314] Wer würde nicht in die Zähne des Drachen fallen, wenn nicht gesiegt hätte der Löwe vom Stamme Juda (vgl. Offb 5, 5).
[1315] Ritgen 1868, S. 163.

dargestellt durch den tückischen Wolf gander (Lodel, loki), auf welchem die Riesenhexe (Hirrokina) der Edda ihn bändigend hinabreitet in die Unterwelt zum Scheiterhaufen Baldurs des Guten; und damit stürzt die ganze nordische Götterwelt zusammen."[1316] Beide fliehen vor dem mächtigen Haupt Christi, das gehörnt an der Südseite des Binders prangt. Über dem daneben befindlichen dritten Fenster erscheinen die Symbole „der gebändigten Wildheit und Sünde, die Drachen, welche nicht mehr Tiere zerreißen, sondern Laub und Ranken fressen."[1317] Dieser Binderschmuck ist ein eindrückliches Beispiel dafür, dass Ritgen verschiedene Motive von bekannten Denkmälern unterschiedlicher Herkunft entlehnte, deren Deutung nutzte und sie letztlich sogar miteinander kombinierte. Die auf dem Wolf reitende Hexe Hirrokina gehörte zu den allerersten Deckenbindern, die Ritgen 1852 entworfen hat (Kat. 220-222, 223, Abb.).[1318] Hier verwies er darauf, dass die Figurengruppe „kein willkürliches Phantasiegebilde, sondern treu der echten frühmittelalterlichen Darstellungsweise nachgebildet" sei.[1319] Als Vorbilder nannte er die Skulpturen am Kapellenportal auf Schloss Tirol und das Skulpturenprogramm am Freiburger Münster, über das er 1846 auf dem Architektentag in Gotha referiert und den Vortrag anschließend veröffentlicht hatte.[1320] Ritgen hatte hier vornehmlich die Forschungsergebnisse Johann Valentin Kleins zusammengefasst, der sich an eine Deutung der Darstellungen am Freiburger Münster gewagt und Hexe und Wolf mit ihrer Herkunft aus der Edda identifiziert hatte.[1321] Der daneben befindliche Widderkopf biete den Anblick „des siegreichen Zeichens, dass die sonnigen Tage der beginnenden Auferstehung erhellt", sei also als Christus zu identifizieren.[1322] An die Stelle dieses Widderkopfes, dessen göttliche Herkunft Ritgen 1846 ausführlichst an Hand von Beispielen aus den verschiedenen Kulturkreisen belegt hatte, setzte er an die Seite seiner Dachbinderfigur allerdings ein anderes Motiv mit vergleichbarer Deutung. Er wählte eine Vorlage, die auch für das Kapitellprogramm der Fenster des Landgrafenzimmers genutzt worden war:[1323] das von Carl Alexander Heideloff publizierte Kapitell mit dem gehörnten, als Christus gedeuteten Haupt aus der Klosterkirche in Alpirsbach.[1324] Die Figuren der Hexe und des Wolfs folgen in ihrer Haltung weniger den sinngebenden Skulpturen vom Freiburger Münster als vielmehr denen vom Tiroler Kapellenportal (Abb. 15* und 16*).[1325]

Da nicht nur das nordische Heidentum zu besiegen war, stürzen nun auch die Symbole des griechisch-römischen Heidentums in den Abgrund (Kat.-Nr. 224, Abb., 225): Am siebenten

[1316] Ritgen 1868, S. 166.
[1317] Ritgen 1868, S. 174f.
[1318] Vgl. Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.7.1852, ThHStAW HMA Nr. 1618, Bl. 6r-7v, hier Bl. 7r.
[1319] Ritgen 1868, S. 163.
[1320] Ritgen 1846.
[1321] Klein veröffentlichte seine Forschungen erst 1857; vgl. Klein 1857.
[1322] Ritgen 1846, S. 370.
[1323] Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik); Abb. im Katalog der Kapitellplastik, Kat.-Nr. O-004.
[1324] Heideloff 1847, H. XIV, Pl. 2 a, b; Heideloff 1847, H. XIV, S. 12f.
[1325] Siehe zum Portal: Portale Tirol und Zenoburg 1828.

Binder erscheinen Affen, Sinnbilder des Götzentums und falschen Glaubens, „als suchten sie den christlichen Bau der Wartburg selbst niederzureißen“. Scheiternd stürzen sie samt ihrem heidnischen Tempel, der mit antikisierenden Ornamenten versehen ist, in die Tiefe. Am Konsolstein unterhalb zeigen die Blüten ohne Fruchtknoten, „daß das Heidenthum wohl eine Zeitlang blühen, aber keine himmlischen Früchte tragen konnte.“[1326] Der entsprechende Sinnspruch lautet ARBORE SUCCISA FUERUNT PRAESTIGIA VISA.[1327] Im Deckenfeld zwischen dem siebenten und achten Binder sieht man den wilden Jäger im Kampf mit dem Eber als letzte „Nachklänge des besiegten Heidenthums.“[1328]

Über dem Mittelkamin befinden sich der achte und neunte Binder gegenüber dem Haupteingang des Saales. Hier nun zeichnet sich „die christliche Wiedergeburt“ ab, die Ritgen mit Hilfe der Darstellung des Phönix und des Pelikans visualisierte (Kat.-Nr. 226-227, 228, Abb.). Die Inschrift gibt deshalb die im Johannesevangelium überlieferten Christus-Worte wieder: POTESTATEM HABEO PONENDI ANIMAM MEAM ET POTESTATEM HABEO ITERUM AD SUMENDAM EAM.[1329] Als Bild des Opfertodes Christi befindet sich neben ihm der Pelikan. In Anlehnung an den Psalm lautet die Inschrift FACTUS SUM SICUT PELICANUS.[1330] Die Zitate, sowohl zum Phönix als auch zum Pelikan, sind im Physiologus der Beschreibung und Deutung der Tiere vorangestellt.[1331] Ritgen schloss sich hier also eng an diese Vorlage an. Die Konsolsteine unter den Figuren sind außerdem mit Rosen geschmückt, dem Symbol der aufopfernden Liebe. Zwischen dem neunten und dem zehnten Binder wiederholen sich Phönix und Pelikan in den Deckenfeldern, „die astralen Beziehungen zu den hohen Festen, Ostern, als Feier des Opfertodes Christi und Pfingsten, als Fest der Wiederauferstehung und der Wiedergeburt durch den heiligen Geist andeutend.“[1332]

Im zweiten Teil des Programms an den Deckenbindern, in dem die christlichen Tugenden und die Ausbreitung des Christentums dargestellt werden sollten, bediente sich der Architekt menschlicher, allegorischer Figuren, eingeleitet am zehnten Binder mit der jungen weiblichen Figur der Hoffnung (Kat.-Nr. 230, Abb.). Die Inschrift dazu entstammt dem Römerbrief des Paulus: SPE LAETENTUR QUI SPERANT IN TE.[1333]

Neben der Hoffnung steht die Figur des Gottvertrauens in der Person des Baumeisters Ritgen, der mit festem Tritt auf einem Felsen steht und das Modell der wiederhergestellten Wartburg in den Händen hält (Kat.-Nr. 232, Abb., 233). Eine ähnliche Figur hatte Ritgen schon in

---

[1326] Ritgen 1868, S. 167.
[1327] Nachdem der Baum abgehauen, ist das Blendwerk sichtbar geworden.
[1328] Ritgen 1868, S. 168.
[1329] Ich habe die Gewalt, mein Leben zu lassen und es wieder zu nehmen (vgl. Joh 10,17).
[1330] Ich bin geworden wie der Pelikan (nach Ps 102, 7).
[1331] Vgl. etwa Cahier/Martin 1851, S. 137-140 (Pelikan); ebenda, S. 182-186 (Phönix).
[1332] Ritgen 1868, S. 168.
[1333] Mit Hoffnung werden die gestillt, welche dich erwarten (vgl. Röm 8, 24f).

seinen ersten Entwürfen dargestellt (Kat.-Nr. 231, Abb.). Sie sollte allerdings in Verbindung mit der Figur der Furcht vor der Macht des Teufels erscheinen (Kat.-Nr. 229, Abb.). Die Entwürfe zeigen beide sitzend: Während die Furcht in Gestalt eines bärtigen, glatzköpfigen Mannes ängstlich kauernd die Hände zum Gebet gefaltet hält und sich dahinter – um das Motiv noch einmal deutlicher werden zu lassen – Hasen befinden, sitzt die Personifikation des Gottvertrauens in gelassener Haltung, ein Buch mit einem Kreuz in der Hand haltend. An Stelle der Darstellung der Furcht entschied sich Ritgen für die Figur der Hoffnung. Die ausgeführte Figur des Gottvertrauens ist nun ein Porträt des Baumeisters der Wartburg. Ritgen selbst überlieferte hierzu, diese Plastik sei auf besonderen Wunsch Carl Alexanders gefertigt worden.[1334] Konrad Knoll, der die Modelle für die Binderfiguren ausgeführt hat, entschuldigte sich 1854 beim Großherzog dafür, dass er dem Baumeister das Modell der Wartburg in die Hand gegeben habe, da dies doch dem Bauherrn oder Stifter zustehe und schlug eine Änderung vor.[1335] Das Modell hält der Baumeister allerdings bereits im Entwurf in der Hand, den er mit „Dr. H. v. Ritgen inv." signierte (Kat.-Nr. 232, Abb.). Die Porträtähnlichkeit war im 1854 vollendeten Guss von Konrad Knoll noch deutlich höher als es bei der geschnitzten Skulptur der Fall ist. Dies zeigt eine fotografische Aufnahme, die Knoll 1854 noch in München anfertigen ließ und an Ritgen sandte.[1336] Auch hielt der Baumeister dem Entwurf entsprechend das Burgmodell mit der Nordansicht nach vorn, während man heute die Ostseite der Burg erblickt.

Bei dem neben der Skulptur befindlichen Titulus TURRIS FORTISSIMA DEUS MEUS handelt es sich um die latinisierte Form des lutherischen Kirchenliedes „Ein feste Burg ist unser Gott".[1337] Oberhalb der Figur blickt eine Blattmaske herab, die, auf den früheren Entwurf Ritgens Bezug nehmend, die Furcht darstellen soll. Bernhard von Arnswald überliefert sogar, Moritz von Schwind habe diese Maske als Porträt Carl Dittmars gedeutet.[1338] In den Deckenfeldern sieht man gebändigte Drachen, aus deren Mäulern Laubwerk fließt, und Engel mit Kreuzstäben.

Die zwei ehernen Säulen des Salomonischen Tempels sind als romanisierende Doppelsäule mit vegetabilem Doppelkapitell und verziertem Schaft am nächsten Binder zu sehen (Kat.-Nr. 234, Abb.), rechts Jachin, links Boas – „Festigkeit und Stärke im Herrn"

[1334] Ritgen 1868, S. 169; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 393.
[1335] Vgl. Fiedler 1989, S. 83.
[1336] Abb. Frontispiz: Modell der Figur des Gottvertrauens mit dem Porträt Hugo von Ritgens, Konrad Knoll, 1854, Fotografie von Alis Löcherer, München; verso von Konrad Knoll bezeichnet und datiert, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1337] Selbst Max Baumgärtel und Otto von Ritgen, die ihr Kapitel ganz im Sinne der Propagierung der Wiederherstellungsideen formulierten, kamen nicht umhin, versteckt in der Anmerkung, auf den Anachronismus im romanisch gestalteten Festsaal hinzuweisen; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 715, Anm. zu S. 393.
[1338] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 3.6.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 31/55; siehe auch Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).

symbolisierend – „auf welche die geistige Kirche sich stützt“.[1339] Im Fenster zwischen Gottvertrauen und den Säulen erblickt man den Tempel mit der Rose von Jericho und den beiden Löwen als Hüter des Heiligtums. In den Laibungen erscheinen der Hirsch an der Quelle und die vier Evangelistensymbole.

Die Figur des Glaubens mit dem Kelch in der rechten Hand folgt am dreizehnten Binder (Kat.-Nr. 235, Abb., 236) mit der Unterschrift CALICEM SALUTIS ACCIPIAM.[1340] Über ihr befindet sich eine Henne, die ihre Jungen unter die Flügel nimmt.[1341] Sie ist das Symbol der christlichen Kirche, Portale und Giebel daneben sind die materiellen Zeugen des christlichen Tempels. Am Tragstein darunter erscheinen Kelch, Kreuz und Stern als Symbole für Glaube, Liebe und Hoffnung. Seraphim und Cherubim schweben in den Deckenfeldern darüber.

Als christlicher Ritter erscheint am vierzehnten Dachbinder nun der heilige Georg. Die Entwürfe zu dieser Figur (Kat.-Nr. 237, Abb., 238) weichen deutlich von dem später von Konrad Knoll ausgeführten Georg ab. In den Zeichnungen erscheint der heilige Georg im kurzen Gewand unter langem Mantel, das Schwert im Gürtel mit beiden Füßen auf dem bereits niedergestreckten Drachen. In der linken Hand hält er den Helm, die rechte ist an die Brust gelegt. Die Skulptur zeigt den heiligen Ritter in antikisierendem Gewand auf dem Drachen stehend und ihn gerade mit seiner Lanze niederstreckend.

Ritgen schrieb hierzu: „Über ihm erbaut sich dann die ganze Burgenwelt und somit sind wir in das dreizehnte Jahrhundert selbst eingetreten, in die Zeit der Erbauung dieses Saales, in die Zeit der Kreuzzüge mit all ihrem edeln Streben und ihrer unbefriedigten Sehnsucht.“[1342] Neben St. Georg liest man die Inschrift: PALMA MANUS VICTORIS ORNATUR.[1343]

Der Binder südlich des letzten Fensters ist wiederum mit einer Säule geschmückt (Kat.-Nr. 206, Abb.). Der Sinnspruch sagt „von dem Werke im Allgemeinen und von dem Wartburgsaale im Besonderen“: LUCIS ET VIRTUTIS OPUS DOCTRINA REFULGENS, UT PRAEDICAT UT VITIO TENEBRETUR HOMO.[1344] Die Decke über dem nördlichen Ende des Saales, dessen Fußboden um zwei Stufen erhöht wurde, um eine fürstliche Estrade anzudeuten, stellt den christlichen Himmel dar, mit den Tierzeichen, den Jahreszeiten und christlichen Festtagen.

Die ebenfalls für die Ostwand geplante genealogische Reihe von Darstellungen in den Medaillons über den Fenstern ist weitgehend unausgeführt geblieben. Nur über dem zweiten Fenster erscheinen Personen, die „zum Erblühen des Thüringer Fürstenhauses wesentlich

---

[1339] Ritgen 1868, S. 170.
[1340] Ich werde den Becher des Heils nehmen (vgl. Ps 116, 13).
[1341] Wie oft wollte ich deine Kinder um mich sammeln, so wie eine Henne ihre Küken unter ihre Flügel nimmt; aber ihr habt nicht gewollt (vgl. Mt 23,37).
[1342] Ritgen 1868, S. 171.
[1343] Mit der Palme wird die Hand des Siegers geschmückt. (vgl. Offb. 7,9).
[1344] Die Lehre ist das glänzende Werk des Lichtes und der Tugend, sie lehrt, dass der Mensch nicht vom Laster verfinstert werde; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 394.

beigetragen haben“: Kaiser Otto III., der Ludwig den Bärtigen in Thüringen aufnahm, und Cecilie von Sangerhausen, die Gemahlin des Bärtigen.[1345] Diese beiden Porträts wurden von Rudolf Hofmann nach Welters Entwürfen gemalt.[1346] Alle weiteren waren schon festgelegt, wurden aber nicht ausgeführt. Lediglich in den Abbildungen bei Baumgärtel wurden sie für das vierte und fünfte Fenster in das Bild hineinretuschiert.[1347]

Die Zone über dem vierten Fenster sollte mit den Portraits Kaiser Lothars II. von Süpplingenburg und der Gemahlin Ludwigs I., Hedwig, ausgestattet werden; im fünften Fenster Kaiser Friedrich Barbarossa und seine Nichte Jutta, die Gemahlin Ludwigs II. Für das siebente Fenster waren die Porträts der beiden Gemahlinnen Hermanns I. geplant.[1348]

Die westliche Galeriewand

An der einst vollständig mit Dekorationsmalereien versehenen Galeriewand sind die geschlossenen Wandflächen mit Teppichen nach Entwürfen Michael Welters ausgestattet worden. Sie führen das dynastisch-genealogische Thema mit christlicher Ausprägung fort.[1349] Nach erfolglosen Versuchen, hier ebenfalls Malereien anzubringen, wurden 1861 die Entwürfe für Teppiche von Michael Welter geschaffen.[1350] Zahlreiche Damen, angeführt von Hugo von Ritgens Ehefrau und Tochter, sowie der Gattin Welters, stickten sie nach diesen Vorlagen.[1351] Jeder Landgraf erscheint in Ganzfigur, neben dem Namen ist jedem Dargestellten ein Psalm beigegeben, der seine Rolle als christlicher Ritter unterstreicht.

Im Zuge der Entrestaurierung des Palas zwischen 1952 und 1960 wurde die Ausmalung des westlichen Gangs vor dem Saal entfernt und mit ihr auch der inhaltlich zum Saalprogramm

---

[1345] Ritgen 1868, S. 174.
[1346] Blanchebarbe 1984, 2, S. 390.
[1347] Siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, Abbildung nach S. 392 und die dazugehörige Anm. auf S. 715; die nachträgliche Retusche erweckte den Eindruck, die Porträts seien ausgeführt worden; siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 390f.
[1348] Ritgen 1868, S. 175f.
[1349] Wandteppiche des Festsaals im Palas der Wartburg, Entwurf Michael Welter, 1863, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0022-KT0027; Entwürfe für zwei Wandteppiche (Ludwig III. und Heinrich der Erlauchte), Michael Welter, 1861, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3124, G3125.
[1350] 1858 besuchten Alexander von Kreling und Wilhelm von Kaulbach die Wartburg und hinterließen an den beiden südlichsten Wandfeldern lebensgroße Darstellungen von Ludwig dem Eisernen und Ludwig dem Frommen; es handelt sich nicht um Entwürfe, die zur späteren Ausführung bestimmt waren; vgl. Gabelentz 1936, S. 388.
[1351] Der Teppich mit der Darstellung Ludwig I. wurde von Ida von Beulwitz gestickt, der Teppich mit Ludwig II. ist eine Stiftung Großherzogin Sophies; siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 405; die Teppiche mit den Darstellungen Ludwig des Eisernen, Hermann I. und Ludwig IV. wurden aus je neun Stücken zusammengesetzt, deren Stickerei von der Ehefrau Welters begonnen und von je neun Frauen fortgesetzt wurde. Der Teppich mit der Darstellung Heinrich des Erlauchten wurde von der Frau und Tochter Ritgens bestickt; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 406.

gehörende Schmuck der Arkadenstellungen.[1352] Mit Ausnahme des südlichsten Bogens kann er heute nur noch über die Beschreibungen und alte Fotografien rekonstruiert werden.

Wieder im Süden beginnend und entsprechend der Thematik der gegenüberliegenden Binderfiguren und Malereien – es sind die Bären als Sinnbild der Begehrlichkeit –, erscheinen in der ersten Arkadenstellung Narren im Rankenwerk, Sirenen mit Schellen und Vögel, die Trauben naschen. Die Reihe der Landgrafen wird von Ludwig I. angeführt. Ihn begleitet der Psalm: LEX DOMINI IMMACULATA CONVERTENS ANIMAS TESTIMONIUM DOMINI FIDELE SAPIENTIAM PRAESTANS PARVULIS.[1353]

In der zweiten Bogenstellung waren Nahrung suchende Paradiesvögel und goldenes Laub, „die verführerische Macht des Goldes andeutend", zu sehen.[1354] In den Laibungen erschienen zwei geflügelte Drachen, die von den Trauben der Weinstöcke aßen. An die Wandfläche gehört der Teppich mit der Figur von Ludwig II., dem Eisernen. Sinnfällig der Psalm, der dem Landgrafen beigegeben wurde, von dem die Sage berichtet, er habe seine Edelleute vor den Pflug spannen lassen: SI JUSTITIAS MEAS PROFANAVERINT & MANDATA MEA NON COSTODERIENT VISITABO IN VIRGA INQUITATATES EORU[M] & IN VERBERIBUS PECCATA EORU[M].[1355]

Gegenüber den Bindern mit dem gestürzten Heidentum ist die dritte Bogenstellung mit Blattornamenten verziert. An den Laibungen stand „der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen mit vielen Knospen".[1356] Auf dem zugehörigen Teppich an der Wandfläche findet sich Ludwig III. mit dem Modell der von ihm gestifteten Georgenkirche. Der Psalm bezieht sich auf seine Kreuzfahrt: APREHENDE ARMA & SCUTUM & EXURGE IN ADITORIUM MIHI † EFFUNDE FAMEAM & CONCLUDE ADVERSUS EOS QUI PERSEQUUNTUR.[1357] Über der vierten Bogenstellung erblickt man kämpfende Drachen, in den Laibungen erschienen Vierpässe, in denen die Kardinaltugenden Sapientia und Fortitudo zu sehen waren.

Es folgt nun der Haupteingang in den Saal, über dem sich ein Balkon befindet, der von zwei weiblichen Köpfen getragen wird. Sie symbolisieren die Tugenden der Selbstbeherrschung und Unschuld. Gemäß Ritgens Entwurf trägt die eine ein Diadem, die andere ist mit einer Lilie bezeichnet (Kat.-Nr. 250, Abb.). Im Eingang selbst dient ein Drudenfuß „zur Abwehr des

---

[1352] Nach Entfernung der Malereien und Ausbesserungen der Bauplastik entdeckte man Spuren, an Hand derer man die einstige Farbfassung zu rekonstruieren versuchte; vgl. Asche 1962, S. 137f.; für die 1983 abgeschlossene Restaurierungskampagne und die damit verbundenen Untersuchungen vgl. Möller 1984, S. 27-29.

[1353] Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel, und erquickt die Seele. Das Zeugnis des Herrn ist gewiss und macht die Albernen weise (vgl. Ps 19, 8).

[1354] Ritgen 1868, S. 178.

[1355] So sie meine Ordnung entheiligen und meine Gebote nicht halten; so will ich ihre Sünde mit der Rute heimsuchen; und ihre Missetat mit Plagen (vgl. Ps 89, 32f).

[1356] Ritgen 1868, S. 178.

[1357] Ergreife den Schild und Waffen, und mache dich auf, mir zu helfen. Zücke den Spieß und schütze mich wider meine Verfolger (vgl. Ps 35, 2-3).

Unheiligen"; ein Engel heißt mit SALVE den Eintretenden willkommen.[1358] Gegenüber den Binderfiguren von Pelikan und Phönix an der Ostwand, die den Sieg des Christentums einleiten, waren in der fünften Arkadenstellung nun die zwei Kardinaltugenden Temperantia und Justitia dargestellt. Darüber findet man Palmen, gebändigte Tiere und das Lamm Gottes, das von zwei Wölfen bedrängt wird.

In seinem Führer beschreibt Ritgen nun Teppiche, die er wohl hier angeordnet hätte, die aber ganz offensichtlich nicht ausgeführt wurden. Er hätte hier die Reihe der Landgrafen unterbrochen und nicht Hermann I. und Ludwig IV. dargestellt, da sie bereits am Nordgiebel zu sehen sind. Nach seiner Beschreibung wäre auf dem nächsten Teppich Hermann II., der Sohn der heiligen Elisabeth, dargestellt worden.[1359] Tatsächlich erblickt man jedoch Hermann I., der in der einen Hand das Schwert, in der anderen das Modell der Eisenacher Katharinenkirche hält. Begleitet wird er vom Psalm: IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONUS EORUM & IN FINES ORBIS TERRAE VERBA EORUM IN SOLE POSUIT TABERNACULUM SUAM.[1360] In der sechsten Arkade sieht man das Kreuzzeichen und das Monogramm Christi, in den Laibungen entwuchsen den Mäulern von Mischwesen Bäume aus Sonnenblumen, in die ein Kreuzzeichen eingeschrieben war. Ritgen gibt uns hier eine beschreibende Deutung. „Für das fünfte [sic!] Fenster hat Herr Welter eine der sinnreichsten Darstellungen gewählt: Aus dem besiegten Judenthum und Heidenthum sprießt das Christentum als Pflanze hervor, Sünde und Bosheit entweichen in Gestalt von Schlangen, und in einer Sonnenblume, getragen von den Zeichen der vier Evangelisten, erscheint das rothe Kreuz des Blutes Christi. Daher auch in den Soffiten überall das rothe Kreuz und über den Bögen Palmen und Früchte des Sieges."[1361]

Anstelle des ausgeführten Teppichs mit der Darstellung von Ludwig IV. wollte Ritgen nun Heinrich Raspe in die Reihe der Landgrafen einordnen.[1362] Warum die Wahl auf die beiden bereits dargestellten Landgrafen fiel und man sich gegen Hermann II. und Heinrich Raspe entschied, ist nicht zu ermitteln. Vielleicht waren die zu wenig glorreich, da der eine wegen seines frühen Todes zu unbedeutend, der andere wegen seines wenig rühmlichen Rufs als Peiniger der heiligen Elisabeth und Pfaffenkönig nicht präsentabel genug war. Ritgen scheint dies jedoch nicht so empfunden zu haben. Auf dem Teppich hält Ludwig IV. ein Schwert in der Hand, auf seiner Schulter verweist das Kreuzzeichen auf seine Teilnahme am Kreuzzug. Ihn begleitet der Psalm: BEATUS QUI INTELLIGIT SUPER EGENUM & PAUPERENT IN DIE MALA

[1358] Ritgen 1868, S. 179.
[1359] Ebenda.
[1360] In alle Welt ertönt ihr Ruf, ihre Botschaft bis an die Enden der Erde. Dort hat der Sonne ein Zelt geschaffen (vgl. Ps 19, 5).
[1361] Ritgen 1868, S. 180f.; Ritgen hat sich in seiner Beschreibung der Arkadenstellungen bei der Zählung vertan; es sind acht Bogenstellungen in der Galeriewand.
[1362] Ebenda, S. 180.

LIBERABIT EUM DOMINUS – DOMINUS CONSERVET EUM.[1363] Die siebente Bogenstellung daneben enthält florale Dekorationen und von Tauben umschwebte Kreuzeszeichen. In der südlichen Laibung erblickte man erneut ein Bild für den Sieg des Christentums über das Heidentum: Ein junger und ein alter Mann fällten die Eiche Wotans.[1364] In der nördlichen Laibung erschien „die christliche Kirche, die den Drachen des Unglaubens besiegt hat."[1365]

Der letzte Landgraf in dieser Ahnenreihe ist Heinrich der Erlauchte, den eine Harfe als Sänger auszeichnet. LAUDATE DOMINUM IN COELIS – LAUDATE EUM IN EXCELSIS – LAUDATE EUM OMNES ANGELI EUS – LAUDATE EUM VIRTUTES EIUS.[1366] Die achte und letzte Bogenstellung zeigte „den Sieg des Christenthums vollendet und die künftige Herrlichkeit."[1367] In der einen Laibung schwebte der Posaune blasende Engel des Jüngsten Gerichts mit Rose und Schwert, gegenüber prangte das von Engeln umgebene Symbol der Dreieinigkeit in den Wolken – das Kreuz Christi, die Hand Gottes und die Taube des Heiligen Geistes. Über den Bogenstellungen laben sich Hirsche und Vögel „an der aus dem Felsen sprudelnden Quelle des Christenthums".[1368]

Der Nordgiebel

Die Darstellungen an der nördlichen Giebelwand vollenden das Programm. Als Verfechter der „Opferbereitheit des vergänglichen irdischen Lebens für die Erwerbung der himmlischen ewigen Glückseligkeit"[1369] erscheinen Hermann I., Ludwig IV. und seine Gemahlin Elisabeth von Thüringen. Der in der Mitte thronende Hermann I. wird von einem Spruchband mit der Inschrift JUSTUS UT PALMA FLOREBIT begleitet.[1370] Die rechts stehende Elisabeth ist mit einem Heiligenschein versehen. Neben ihr ist zu lesen: EMITTE LUCEM TUAM ET VERITATEM TUAM ET IPSA ME DEDUXERUNT ET ADDUXERUNT IN MONTEM SANCTUM TUAM.[1371] Der ebenfalls nimbierte Ludwig IV. hält ein Wappenschild mit dem Thüringer Löwen in der Hand, auch er wird von einem Spruch begleitet: IN DEO FACIEMUS VIRTUTEM ET IPSE AD NIHILUM

[1363] Wohl dem, der sich der Dürftigen annimmt, den wird der Herr erretten zur bösen Zeit. Der Herr wird ihn bewahren und am Leben erhalten (vgl. Ps 41, 2-3).
[1364] Die Darstellung ist eng an eine Emailmalerei des Heribert-Schreins in Köln angelehnt; Blanchebarbe 1984, 2, S. 395.
[1365] Ritgen 1868, S. 183.
[1366] Lobet, ihr Himmel den Herrn, lobet ihn in der Höhe, lobet ihn, alle seine Engel, lobet ihn, all seine himmlischen Heere (vgl. Ps. 148, 1-2).
[1367] Ritgen 1868, S. 183.
[1368] Ritgen 1868, S. 183; vgl. zu diesem Bild: Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott, nach dir (vgl. Ps 42, 2).
[1369] Ritgen 1868, S. 183f.
[1370] Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum (vgl. Ps 92, 13).
[1371] Sende dein Licht und deine Wahrheit, dass sie mich leiten und zu deinem heiligen Berge bringen (vgl. Ps 43, 5).

DEDUCET TRIBULANTES NOS.[1372] Spruchbänder zwischen den drei Figuren enthalten die Psalmen „Legem tuam in medio cortis mei“[1373] und „Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum“.[1374]

Da der nördliche Bereich etwas höher gelegen war und Ritgen ihn als Platz für eine fürstliche Estrade deutete,[1375] war der dort aufgestellte Sitz ein fürstlicher Ehrenplatz (Abb. 17*). Das Möbel, das an allen vier Ecken von Panthern getragen wurde, findet seine zeichnerische Vorlage im Entwurf für die fürstliche Estrade des Sängersaals (Kat.-Nr. 334, Abb.). Die Ausstattung des Raumes komplettieren seit 1858 vierzehn Bänke, die an den Wänden aufgestellt sind.[1376] Friedrich Hrdina schuf diese Sitzmöbel, deren Grundformen schon in den Zeichnungen Ritgens aus dem Jahr 1849 angedeutet sind (Kat.-Nr. 198, 199, 204, Abb.) und die sich in der für das Landgrafenzimmer entworfenen Bank ebenfalls schon nachweisen lassen (Kat.-Nr. 418, Abb.). Eine Skizze zur Gestaltung der Sitzmöbel ist zudem überliefert (Kat.-Nr. 319, Abb.). Die Bänke des Festsaals stehen auf drei oder vier Stollen, an der Vorderseite stützen romanisierende Säulen die Sitzfläche. An der Zarge ist ein Zickzackfries angebracht. Die Rückpfosten enden in stilisierten, vegetabilen Knäufen. Besonderer Schmuck dieser Bänke sind die vollplastisch geschnitzten Seitenlehnen, die die Thematik und Bildsprache des Raumes in beeindruckender Vielfalt noch einmal aufgreifen. Dort tummeln sich Affen, Wildkatzen, Dackel, Drachen, Adler, Schlangen, Löwen, Eichhörnchen und sogar bärtige Männer im Rankenwerk. Zweiundfünfzig Rücklacken, die mit gekrönten Löwen in Medaillons und Drachen verziert waren, bedeckten die Bänke.[1377]

Der Gang vor dem Festsaal

Die zwischen 1956 und 1960 entfernten Dekorationen im westlichen Gang vor dem Saal sind 1860 von Michael Welter ausgeführt worden. Besonders dieser Auftrag litt unter der latenten Geldnot des Bauherrn nach dem Tod seiner Mutter und finanziellen Stütze, Maria Pawlowna. Welters Kosten fielen hierbei erheblich ins Gewicht, da er im Mai 1860 auch die Auslagen für seinen Umzug nach Eisenach eingereicht hatte. Ritgen schaltete sich persönlich ein und bat, die Klärung mit dem Meister übernehmen zu dürfen, damit die Vollendung des

[1372] Mit Gott wollen wir Taten tun und Kraft beweisen und er wird unsere Feinde, die uns plagen, zunichte machen (vgl. Ps 60, 14).
[1373] Dein Gesetz ist mitten in meinem Herzen (vgl. Ps 40, 9).
[1374] Meine Seele dürstet nach dem starken lebendigen Gott (vgl. Ps 42, 3).
[1375] Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).
[1376] 14 Bänke im Festsaal des Palas der Wartburg, Friedrich Hrdina nach Hugo von Ritgen, 1857/58, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0190-KM0203.
[1377] 52 Rücklaken für die Bänke im Festsaal des Palas der Wartburg, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0031/1-52.

Festsaals und der Galerie nicht gefährdet war.[1378] Gleichwohl auch er bei der Ausmalung des neuen großherzoglichen Wohnhauses einiges an Welters Arbeiten kritisierte,[1379] beharrte er darauf, dass der Meister in jedem Fall die Ausmalung des Palas vollenden müsse, damit sie „harmonisch und wie aus einem Gusse“ erscheine.[1380] Auch bei Carl Alexander bat er um die Weiterbeschäftigung Welters,[1381] und schließlich wurde der Befehl zur Vollendung der Neuen Kemenate und des Festsaals erteilt, wobei der Gang vor dem Saal und das anstoßende Treppenhaus lediglich mit Schablonenmalerei versehen werden sollten, um Kosten zu sparen.[1382] Für die sechs Flächen der Ostwand der Galerie hatte Welter Entwürfe geschaffen, die sich auf das weltliche und ritterliche Leben bezogen. Dass die Darstellungen auch hier von Psalmen begleitet werden sollten, hätte die christliche Ausdeutung der Bilder von Familie, Hochzeit, Drachenkampf oder Kreuzzug unterstrichen und sie mit dem eigentlichen Saalprogramm verknüpft.[1383] Diese Flächen blieben nun leer und nur die ornamentalen Rahmungen wurden ausgeführt (Abb. 18*).

Einen bildgewaltigen Schmuck erhielt allerdings die zum Treppenhaus führende Tür am nördlichen Ende des Gangs. Nach Ritgens Entwurf erschien im oberen Feld des Türblatts eine geschnitzte Darstellung des heiligen Georg zu Pferde mit der Umschrift: „Wer nicht ritterlich gestritten, wird nicht in das Himmelreich eingehen.“[1384] Die Mauerfläche war von üppigem Rankenwerk bedeckt, die gemalte Türeinfassung enthielt ein Spruchband mit dem Psalmtext: [QUONIAM PRAEV]ENISTI EUM IN BENEDICTIONIBUS DULCEDINIS – POTUISTI IN CAPITE EIUS CORONAM DE LAPIDE PRETIOSO.[1385] Über der Tür bildete dieses Band ein Tympanonfeld aus, in dem sich in einem Rundbild der segnende Christus befand, der in der linken Hand eine Krone hielt. Rechts und links neben seinem Haupt sah man die Buchstaben Alpha und Omega (Abb. 19*).

An der Fensterseite waren die Wände mit Dekorationsmalereien ausgestaltet, in deren Randstreifen zwanzig Medaillons erschienen, die das menschliche Leben in Tiergestalt vorführten. Neben zehn Medaillons, die die Lebensalter des Mannes zeigten, standen auch zehn, die den Frauen zugeordnet waren. In jedem Medaillon erschien ein Tier, das von einer Altersangabe in römischen Zahlen begleitet wurde. Den Männern waren ausschließlich

---

[1378] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 4.5.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 210r-212v.
[1379] Siehe Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[1380] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 4.5.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 210r-212v, hier: Bl. 211r.
[1381] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 5.5.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 214r-215r.
[1382] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, Mai 1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 213r und v.
[1383] Beschreibung der Entwürfe bei Blanchebarbe 1984, 2, S. 402–405; Skizzen Welters befinden sich auch im Bestand der Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3191-G3196.
[1384] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 408; vgl. auch Blanchebarbe, 2, S. 400f.
[1385] Du bist ihm zuvorgekommen mit Segen und Heil, hast ihm das Haupt gekrönt mit einer Krone von lauterem Gold (vgl. Ps 24, 1).

Vierbeiner zugeordnet. Die Frauen fanden ihre Altersstufen in Vögeln wieder, wobei lediglich die 90-jährige Frau nicht durch einen Vogel, sondern durch eine Fledermaus verkörpert wurde. Die 100-Jährigen wurden jeweils mit einem Totenkopf dargestellt: Beim Mann war es der Ochsentotenkopf, bei der Frau der einer Ente. Diese Wiedergabe einzelner Lebensalter in Abschnitten von zehn Jahren blickt auf eine ältere Tradition zurück, die sich in Bildern und Texten zunächst auf die Darstellung des Menschen konzentrierte und späterhin um Tierbilder erweitert wurde.[1386] Im Jahr 1891 wurde eine Untersuchung des Königsberger Philologen Julius Zacher veröffentlicht, die sich den Zeugnissen dieses Bildtyps, den Texten und ihrer Deutung widmete.[1387] In einer vergleichenden Aufstellung der einzelnen Tiersymbole, die sonst von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum beginnenden 18. Jahrhundert reicht, fanden auch die Medaillons des Festsaalgangs als jüngste Beispiele Aufnahme.[1388] Abgesehen davon, dass die Integration in diese Studie den Malereien Welters den Rang ernstzunehmender Kunstwerke bescheinigte, offenbart der Vergleich der einzelnen Tiere und ihrer Zuordnung zum jeweiligen Lebensalter auch deren konkrete Vorlage aus der Annenkirche in Annaberg-Buchholz.[1389] Von 1520 bis 22 gestaltete Franz Maidburg an der Empore 100 Tuffsteinreliefs, an deren Anfang und Ende die Lebensalter von Mann und Frau stehen.[1390] Erstmals stellte er den Männern, die von den entsprechenden Tieren begleitet sind, die Frauen mit den Vögeln gegenüber. Im Kontext des Emporenprogramms, das Schöpfung, Sündenfall, Geburt und Erlösertod Christi und das Martyrium der Apostel und Heiligen im Zentrum präsentiert, erhält die Lebensalterdarstellung ihren tieferen Sinn, denn vor allem mit dem Blick auf das Jüngste Gericht mahnen die Reliefs an Vergänglichkeit und Tod und rufen gleichzeitig zur Buße auf. Auch kommt ihnen eine erzieherische Aufgabe zu, denn die Menschen verkörpern erstrebenswerte Eigenschaften und Verhaltensweisen.[1391]

Hier im Saalgang sind nun einzig die Tiere, die die einzelnen Alter begleiten, zur Darstellung gekommen. Die Eigenschaften, die ihnen jeweils zugeordnet werden können, haben ihren Ursprung jedoch ebenso wie bei den Annaberger Reliefs in den Physiologoi, Fabeln oder auch dem „Buch der Natur“ des Conrad von Megenberg.[1392]

[1386] Zur Tradition dieser Bildtypen siehe Schenda 1984; Jorißen 1984; Wanders 1984.
[1387] Zacher 1891.
[1388] Zacher 1891, S. 403.
[1389] Vgl. auch Gabelentz 1938.
[1390] Lammel 1974.
[1391] Jorißen 1984, S. 40.
[1392] Vgl. hierzu ausführlich Wanders 1984.

Hugo von Ritgen hob in seinem Führer zwar lediglich den humoristischen Charakter der bis zu ihrer Beseitigung sehr populären Medaillons hervor,[1393] doch sicher erschienen sie ihm mit ihrer verborgenen Deutungsvielfalt durchaus als legitime Abrundung seines Saalprogramms.

II.3.1.5 Wo „zwischen den freien Wartburgsäulen die Harfen der deutschen Staufensänger klangen“[1394] – Vom Waffensaal zum Sängersaal

Ursprünglich nahm der heutige Sängersaal etwa zwei Drittel des um 1170 vollendeten mittleren Obergeschosses ein. Drei kapitellgeschmückte Säulen stützten die flache Decke des bis zum südlichen Giebel reichenden Raumes, in den an der Nordseite eine Treppe aus dem Unterschoss führt. Wohl noch im späteren 13. Jahrhundert wurde der Saal verkleinert,[1395] indem man am Südende die Kapelle einfügte. Bis in die 1850er Jahre war noch die Bezeichnung „Waffensaal“ oder auch „zweite Rüstkammer“[1396] für den Raum geläufig, weil dort ein Teil der Rüstsammlung, nach Auflösung des Weimarer Zeughauses 1801 auf die Wartburg verbracht, aufgestellt war.[1397]

Die 1848 befohlenen Entwürfe für die Ausgestaltung des Saales nötigten Ritgen, sich ad hoc mit romanischer Malerei, Glasfenstern und der Kaminanlage zu beschäftigen. Er legte entsprechende Zeichnungen und Erläuterungen vor, die zeigen, dass er vor allem in das Gebiet der romanischen Wandgestaltung noch keineswegs eingearbeitet war. Die Entwürfe für die sogenannte Laube am Nordende des Raumes modifizierte Ritgen 1851 kurz vor ihrer Erbauung. Einige Jahre später sollte diese Bühnenarchitektur als „Sängerlaube“ maßgeblich dazu beitragen, dem Saal zu seinem Ruf als authentischer Austragungsort des Sängerkrieges zu verhelfen. Nachdem 1853 die Entscheidung fiel, das Fresko in diesem Saal und nicht – wie von Schwind bis dahin geplant – im Festsaal in der obersten Etage zu verwirklichen, und vor allem die Laube nun

---

[1393] Ritgen 1868, S. 186.
[1394] Lechleitner 1892, o. S. (Einleitung zum Sängersaal); zur Lage des Saals im Palas siehe Grundriss Abb. 4*.
[1395] Siehe zur Datierung der Malerei an der Nordwand der Kapelle Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[1396] Schöne 1835, S. 93; als erste Rüstkammer wurde das heutige Landgrafenzimmer bezeichnet; vgl. ebenda, S. 47.
[1397] Johann Heinrich Schöne beschrieb 1835 die Sammlung ausführlich. Neben der ins Untergeschoss führenden Treppe am Nordende benannte er zwei Fenster an der Westseite des Raumes, die sich zur Galerie hin befunden haben sollen. Diese Wand sei nun mit Brettern beschlagen und mit zahlreichen Fahnen behängt worden. Ebenso sei man mit einem großen Fenster zur Kapelle in der Südwand verfahren; Schöne 1835, S. 93. Der Grundriss Johann Wilhelm Sältzers (Kat.-Nr. 91, Abb.), der den Zustand im Jahr 1838 festhielt, verweist auf das Vorhandensein derartiger Öffnungen im sog. Zwischengeschoss. Der südliche Teil der heutigen Elisabethgalerie war in zwei Etagen geteilt, von der oberen führten zwei Türen in den Saal. Hugo von Ritgen wies in seinem 1859 veröffentlichten Aufsatz über die neugestaltete Sängerlaube auf Türen des 16. Jahrhunderts an der Westwand hin, die vermauert worden sein sollen, unmittelbar bevor Moritz von Schwind mit seiner Arbeit am Sängerkriegsfresko begann; vgl. Ritgen 1859, S. 552.

als Argument diente, der Wartburgkrieg könnte hier stattgefunden haben, begann auch Ritgen, sie als authentischen Ort des Geschehens zu propagieren. In einem Konzept, das er zur Ausstattung des Saals verfasste, äußerte er sich erstmals dahin gehend, legte jedoch vor allem einen Entwurf für die Gestaltung des fürstlichen Thronsitzes am Südende und eine Zeichnung für die Ostwand des Saales vor, in denen er exemplarisch seine Vorstellungen von einer Raumgestaltung im mittelalterlichen Geist vorführte und die nicht zuletzt als regelrechte Gegenentwürfe zu Schwinds erzählerischer Darstellung gelten können. Im Gegensatz zu der Estrade, die nie verwirklicht wurde, konnte Ritgen 1857 gemeinsam mit Rudolf Hofmann die Sängerlaube ausgestalten. Im Jahr darauf veröffentlichte er einen Artikel über den „Saal der Minnesänger und die Sängerlaube".[1398] In den drei Auflagen seines Führers fühlte er sich dem wissenschaftlichen Forschungsstand weiterhin so weit verpflichtet, dass er es nicht unterließ, in einem kurzen Satz darauf hinzuweisen, es sei zwar „etwas zweifelhaft, ob dieser Kampf jemals stattgefunden hat",[1399] doch letztlich beschrieb auch er den Sängersaal als Raum, „in welchem der Singerkriec vorgefallen ist."[1400]

Studien, erste Entwürfe 1847 und 1848 und die Errichtung der späteren Sängerlaube 1851

In seinen Studien hatte Ritgen, wie schon Sältzer vor ihm,[1401] die ursprüngliche Ausdehnung des Saals bis zum südlichen Giebel erkannt und deutete ihn als den Raum, der bis zur Erhöhung des Bauwerks um ein weiteres Stockwerk, den „ursprünglichen und eigentlichen Rittersaal" darstellte, „welcher zugleich Speisesaal, Audienzsaal und Festsaal" gewesen sei und mit einem Kamin zu beheizen war.[1402] In dieser ursprünglichen Gestalt habe sich an der Südwand des Saales ein erhöhter Sitzplatz befunden. Hierin widersprach er der Annahme Sältzers, der an dieser Stelle, analog zum darunterliegenden Stockwerk, einen durch eine Mauer abgeteilten Gang zum Abort vermutet hatte und einen Fürstensitz deshalb vor der Mauer anordnete.[1403] Die Wand, die im ersten Geschoss den heute sogenannten Orgelraum von der Elisabethkemenate trennt, habe, so Ritgen, im zweiten Stock bis zu einer Höhe von 1-2 Fuß aufgeragt und „das Lager für eine erhöhte Estrade an dem Ende des Saales gebildet […], wodurch denn die höhere Lage der Sohlbänke jener beiden Fenster nothwendig" geworden sei.[1404]

[1398] Ritgen 1859.
[1399] Ritgen 1860, S. 93; Ritgen 1868, S. 112; Ritgen 1876, S. 116.
[1400] Ritgen 1860, S. 97; Ritgen 1868, S. 116; Ritgen 1876, S. 122.
[1401] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 24f.
[1402] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847, WSTA, Hs 3499, Bl. 49.
[1403] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 38; vgl. Puttrich 1847, Tf. Nr. 3b; Sältzer rekonstruierte diesen Gang für den Fall, dass der Saal in seiner ursprünglichen Ausdehnung wiederhergestellt werden sollte.
[1404] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 60.

Am nördlichen Ende des Raumes ergab das Gewölbe, das die aus dem unteren Geschoss zum Saal führende Innentreppe überfängt, einen höher gelegenen Platz. 1838 war dieser Raum noch durch eine Bretterwand geschlossen, Carl Alexander Simon deutete ihn als Schatzkammer oder Archiv. Vor der Wand habe sich ein Thronsitz befunden.[1405] Für Sältzer mochte der Raum eine „sehr untergeordnete Bestimmung gehabt haben, wenn man nicht annehmen dürfte, daß er als orgester gedient" habe.[1406] In seinem Restaurierungsvorschlag für den Saal in seiner ursprünglichen Ausdehnung nahm er an dieser Stelle dann ein „orgester" an, „das den Festsälen jener Zeit wohl nicht gefehlt" habe.[1407] Zur Laube am nördlichen Ende äußerte sich Ritgen 1847 noch gar nicht, auch stand die Verortung des legendären Wettstreits im Palas für ihn noch nicht zur Debatte, denn er ging davon aus, er habe im Ritterhaus stattgefunden.[1408] Aufgrund seiner Studien wusste er zudem um die Zweifelhaftigkeit eines tatsächlich stattgefundenen Sängerkriegs.[1409]

Im Juli 1848 erging durch Hofrat Vent der Befehl Carl Alexanders sowohl an Ferdinand von Quast als auch an Hugo von Ritgen, Entwürfe für den Waffensaal – für die Ausschmückung der Balkendecke, die Herstellung des Kamins und die Öffnung der alten Türen – vorzulegen. Des Weiteren sollte die Laube an der Stelle projektiert werden, an der sich die aus dem unteren Geschoss kommende Treppe befindet.[1410] Der Auftrag überraschte Ritgen, der sich zu diesem Zeitpunkt mit den Entwürfen zur Überdachung des Festsaals beschäftigte und an seiner Abhandlung „Über Hof und Garten" arbeitete. Am 8. Juli reichte er dennoch seine Zeichnungen und eine ausführliche Erläuterung bei Hofrat Vent ein, mit der Bitte, sie an Carl Alexander weiterzuleiten.[1411]

Der Waffensaal, so schrieb er, sei bis jetzt am wenigsten erforscht. Da er häufige Veränderungen erfahren habe, sei es schwer, sich eine Vorstellung von seiner Einrichtung zu machen. Besonders das Mauerwerk der Laube und der zwei Eingänge in den Saal seien ihm noch unbekannt, und so könne er nur eine „flüchtige Idee" über die vermutliche Einrichtung

---

[1405] Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, WSTA, Hs 3496a, Bl. 55f., Abbildung des Grundrisses bei Jacobs 2004, S. 136, Abb. 20.
[1406] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 24.
[1407] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 38; Vgl. hierzu auch Schweizer 2004a, S. 65f.
[1408] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 38; siehe auch Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[1409] Hugo von Ritgen: Der Wartburgkrieg (Siehe Simrocks Parzival Einleitung), WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Simrock 1842, S. 476f.; vgl. auch das in Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg) Gesagte.
[1410] Johann Carl Christian Vent an Ferdinand von Quast, 5.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 86r; siehe auch Fiedler 1989, S. 73, S. 179, Anm. 78; Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 9.7.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 14/1848; vgl. auch Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[1411] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 94r.

entwickeln.[1412] Diese Laube könne ein erhöhter Sitz der fürstlichen Familie gewesen sein, von dem einige größere Stufen in den Saal führten. Wäre sie aber eine Bühne für Musik, für Sänger, Dichter oder theatralische Darbietungen gewesen, dann genügten zwei kleine Treppchen außerhalb des Saales. In jedem Fall habe ein Bedürfnis nach ungehinderter, weit geöffneter Durchsicht zum Saal bestanden, weshalb Ritgen für die Laube eine Arkadenkonstruktion gewählt habe. Eine ähnliche Durchbrechung der Wand zum benachbarten Landgrafenzimmer hielt er für unwahrscheinlich, denn sie hätte den Raum unwohnlich und unsicher gemacht.[1413] Ein in das Jahr 1848 zu datierender Entwurf (Kat.-Nr. 322, Abb.) zeigt die geplante Anordnung, die darauf hindeutet, dass auch Ritgen hier bereits die Variante einer Bühnenarchitektur favorisierte. Die obere der beiden Zeichnungen stellt den Aufriss der Laube als erhöhte Arkadenstellung mit drei Bögen dar, die von Säulen mit einfachen Kapitellen gebildet werden. Die Eingänge links und rechts der Laube führen zu einigen Stufen, von denen aus man die Laube betreten kann. Die Portale sind durch zwei eingestellte Säulen verziert und von Tympana überfangen, auf denen Ritgen Reliefverzierungen plante. Auf der rechten Seite ist ein Drache angedeutet. Eine Rahmung der Tür führt bis auf die Höhe der Bögen der Laube und ist mit einem Rundbogenfries verziert. Der innerhalb dieser Rahmung befindliche Tondo enthält, so die Beschriftung, ein „Gemälde auf Goldgrund". Unterhalb des Deckenbalkens verläuft ein gemalter Fries, der Balken selbst sollte mit goldener Malerei auf blauem Grund geschmückt werden. Im unteren Grundriss des Saales sieht man an der Ost- und Westseite der Laube jeweils eine Bogenstellung. Von hier führen die Stufen hinab zu den Ausgängen in den Saal. Auch der Ausgang in die Elisabethgalerie an der Westseite des Saales war als Portal mit eingestellten Säulen projektiert, wobei sowohl auf der Seite der Galerie als auch auf der Seite des Saals Säulen stehen sollten. An der Südostseite des Saales hat Ritgen eine Tür zur Kapelle geplant. Für die Gestaltung der Balkendecke des Saals, so schrieb Ritgen weiter an Carl Alexander,[1414] fänden sich hinreichende Andeutungen in den Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts, aber auch noch erhaltene Malereien an Gebäuden würden den Beweis für Balkendekorationen liefern, die auch in späteren Jahrhunderten noch üblich gewesen seien, auch wenn die Formen des Blattwerks einen anderen Stil annahmen. So erinnerte er sich an die Malereien der Balkendecke von St. Michael zu Hildesheim und die Tragbalken im Fürstenzimmer in der Hohensalzburg, die, wie das Täfelwerk der Wände, mit goldenen Arabesken auf ultramarinblauem Grund verziert worden seien. Eine solche Dekoration sei ohne große Kosten auch im Waffensaal ausführbar.[1415] Andeutungen zur Balkenbemalung hatte Ritgen schon im Entwurf für den Aufriss der Laube

[1412] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v.
[1413] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v, hier: 96r und v.
[1414] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v, hier: 96v-97r.
[1415] Ebenda.

gemacht. Eine farbige Detailzeichnung lässt sich außerdem der Beschreibung der goldenen Ornamente auf blauem Grund zuordnen (Kat.-Nr. 324, Abb.). Der Entwurf zeigt den oberen Teil der Wand des Sängersaales, die offenbar vertäfelt werden sollte. Nach oben wird die Boiserie von einem Zickzackfries fortgesetzt, über dem sich ein weiterer Fries aus Kreuzblüten und Punkten befindet. Die Deckenfläche und die Balken sind mit goldenen Ornamenten auf leuchtend blauem Grund verziert. Besonders diese Farbigkeit verweist auf die um 1500 entstandene goldene Stube auf der Hohensalzburg als Inspirationsquelle. Da Ritgen offenbar noch keine konkrete Vorstellung von der Gestaltung im 11. und 12. Jahrhundert hatte, nahm er sich diese Dekoration zum Vorbild und wandelte lediglich die Ornamentik so um, wie er sie für die romanische Zeit annahm. Die Zeichnung zeigt außerdem ein an der Wand angebrachtes Wappen, das von einem Helm verziert ist. Auf dem Schild erscheint eine gekrönte blaue Schlange, die einen Mann oder ein Kind entweder zu verschlingen oder auszuspeien scheint. Es handelt sich um das Wappen Mailands, das Ritgen vom Grabmal Friedrichs des Weisen in der Wittenberger Schlosskirche kannte. In seiner Schrift „Hof und Garten" schilderte er, dass ihm beim Durchblättern von Samuel Rheyers „Monumenta Landgraviorum" dieses Wappen aufgefallen sei.[1416] An dieser Stelle seine just gemachten Erkenntnisse verarbeitend, zog er es als Vergleich heran, um das auf der Wartburg befindliche Tympanon zu deuten, das einen Drachen zeigt, der einen Ritter im Maul hält.[1417]

Schwierig gestalteten sich zunächst auch die Entwürfe für den Kamin des Saales, da Ritgen zugeben musste, dass er die vielleicht noch vorhandenen Spuren im Mauerwerk nicht kenne, weil sie bislang noch von einer Vertäfelung verdeckt wurden.[1418] In seinen Studien hatte er das Vorhandensein eines Kamins im Saal allerdings vorausgesetzt.[1419] Stilistisch gaben ihm die Kamine auf der Burg Münzenberg und am Kaiserpalast von Gelnhausen Anhaltspunkte für Kaminanlagen des 11. Jahrhunderts. In diesem Sinne habe er eine Zeichnung, die dem Schreiben beigelegen haben muss, entworfen. Die kleine perspektivische Skizze hatte Carl Alexander zur Ausführung genehmigt und Heinrich August Hecht auf ihrer Grundlage eine Ausführungszeichnung geschaffen.[1420] Als Carl Alexander und Hugo von Ritgen die Örtlichkeit besichtigten und die entsprechende Zeichnung begutachteten, erschien sie „durchaus verfehlt in den Verhältnissen".[1421] Ritgen fertigte daraufhin eine genaue geometrische Zeichnung an. Zudem war es ihm nun überhaupt zweifelhaft erschienen, ob sich hinter der noch vorhandenen

[1416] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 9-11; Reyher 1692.
[1417] Ebenda; Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0102.
[1418] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 8.7.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 95r-98v, hier: Bl. 97r.
[1419] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 49.
[1420] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v, hier: Bl. 105v; vgl. auch Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 15/1848.
[1421] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.8.1848, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 15/1848.

Bretterwand tatsächlich Spuren einer ursprünglichen Kaminanlage befanden, doch vermutete er aufgrund einer nun aufgefundenen Öffnung, dass der Kamin zu späterer Zeit errichtet worden sei.[1422]

Der später ausgeführte Kamin und die dazu erhaltenen Zeichnungen verweisen in den architektonischen Details auf die genannten Vorbilder.[1423] Ritgen kannte vor allem die Burg Münzenberg sehr gut, besaß Bauaufnahmen und Detailzeichnungen. Er vermutete eine direkte architektonische Abhängigkeit von der Gelnhäuser Pfalz.[1424] Ritgens Lehrer Georg Moller hatte bereits 1835 die Burganlage von Münzenberg mit den Pfalzen Gelnhausen und Seligenstadt verglichen und sie architektonisch derselben Epoche zugeordnet. Die Kaminanlagen von Münzenberg und Gelnhausen erschienen Moller in einem Maße ähnlich, „daß beide von demselben Meister gearbeitet oder eines dem anderen nachgebildet" sein könnten.[1425]

Drei Zeichnungen stellen den Kamin in seiner später ausgeführten Form dar (Kat.-Nr. 325, Abb., 326-327). Die Anlage erhebt sich auf einem Sockel, auf dem zwei Säulen mit einfachen Kapitellen stehen. Diese tragen eine nach vorn bogenförmig ausschwingende Konsole, die mit Flechtband verziert ist. Die Anordnung findet sich in beiden Vorbildern, bei denen die Kamine ebenfalls eine Säulenstellung aufweisen, die die verzierten Konsolen der Kaminhaube getragen haben. Die Haube selbst ist mit Zackenfries und gedrehtem Band verziert. In der Mitte ist ein kleines Bord für Kannen und Gefäße angebracht, das von drei Konsolen getragen wird. Die mittlere ist mit einem Männerkopf verziert. Den oberen Abschluss des Rauchmantels bildet ein zweifacher Zickzackfries, der sowohl in Münzenberg als auch in Gelnhausen zu finden ist.[1426]

Am 12. September 1848 richtete Ritgen ein weiteres ausführliches Schreiben an Carl Alexander, in dem er zunächst darum bat, den Kamin nicht ausführen zu lassen, da eine genauere Untersuchung der betreffenden Mauer und des Bodens ergeben habe, dass „daselbst früher kein Kamin gewesen sein könne."[1427] Tatsächlich wurde der Kamin nicht errichtet, bis man sich 1855 offenbar endgültig über die gewonnenen Erkenntnisse hinwegsetzte und die Anlage nach Ritgens Entwurf doch realisierte.[1428]

In seinem Brief vom 12. September 1848 setzte sich Ritgen nun sehr ausführlich mit der Dekoration der Fenster im Saal auseinander.[1429] Da für ihn der Entwurf eines Fensters nicht

---

[1422] Ebenda.
[1423] Vgl. auch Lieb 2005, S. 84.
[1424] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 25.1.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 2/1848; Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 3/1848.
[1425] Moller 1835, S. 282.
[1426] Vgl. die Abbildung bei Hundeshagen 1819, Tf. XII.
[1427] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl.115r-121v, hier: Bl. 115r und v.
[1428] Siehe die Angaben bei Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Sängersaal, S. 14.
[1429] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 116r.

losgelöst von der umgebenden Architektur und Malerei betrachtet werden konnte, erweist sich dieses Schreiben als eine umfangreiche Abhandlung sowohl über Glasfenster als auch über romanische Malerei, über deren Gestaltung Ritgen zwischenzeitlich neue Erkenntnisse gewonnen hatte. Zunächst ging er davon aus, dass in der ersten Zeit der Wartburg nur die eigentlichen Wohnräume mit den kleinen Fenstern, also die Räume im ersten Geschoss, Glasfenster besessen hätten. Wahrscheinlicher seien die Fenster jedoch aus Spat hergestellt worden, da Fenster aus Glas noch sehr selten gewesen seien. Als Beleg hierfür zitierte Ritgen eine Passage aus dem Buch der Natur des Meister Konrad von Megenberg in seiner Bearbeitung der Naturgeschichte des Albertus Magnus aus einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert zu Karlsruhe, die er im von ihm vielbenutzten „Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit" von Franz Joseph Mone gefunden hatte: „Mitrum haist spat, der stain ist wisslocht (weißlich) / und durchsichtig nahen als ain glas, / und darumb machet man in (ihn) vür die / Fenster an den huseren in etlichen landen als in Dürgen (Thüringen)".[1430] Vor der Errichtung des dritten Stockwerks hätten die oberen Räume, also der Waffensaal und das Landgrafenzimmer, keine Glasfenster, sondern Vorstellläden und vielleicht Vorhänge oder Teppiche besessen, denn die Architektur der Steinfenster sei nicht auf Fenster berechnet. Als zu Beginn des 13. Jahrhunderts dann häufiger gemalte Glasfenster verwendet worden seien, habe man sich bei der Anbringung an die vorhandene Situation anpassen müssen. Da dies nun ebenso bei der Restauration der Glasfenster des Palas nötig sei, stellte Ritgen einige wichtige Punkte zusammen: Zunächst komme es auf eine einfache und dauerhafte Konstruktion der Fenster an, die wenigstens zum Teil zu öffnen sein müssten. Die Fenster sollten daher ähnlich angebracht werden wie Vorstellläden und die Säulenstellungen möglichst sichtbar bleiben. Damit hinreichend Licht durch die Scheiben fallen könne, sollten nicht alle Scheiben mit Glasmalerei gefüllt, sondern nur ein Kranz von Malereien ringsherum geführt werden. Im Hinblick auf eine Anordnung und Dekoration in Harmonie mit der übrigen Ausstattung, vor allem der Ausmalung, solle das Rahmenwerk der Fenster möglichst zierlich, aus Schmiedeeisen ausgeführt und in die Dekoration einbezogen werden.[1431]

Zwei Zeichnungen geben ein Fenster des Sängersaals in Grund- und Aufriss wieder (Kat.-Nr. 328, Abb., 329). Sie entsprechen sämtlichen Anforderungen Ritgens an die Fensterarchitektur und deren Dekoration. So sind die Fenster wie Vorstellläden vor die Architektur gesetzt, ein Flügel lässt sich öffnen. Schmiedeeisen fasst die ansonsten einfarbigen, durch Rauten unterteilten Fenster ein. Durch diese Konstruktion wollte Ritgen so wenig als

[1430] Siehe Hugo von Ritgen: Schloß Wartburg sprachliche Vorstudien, WSTA, Nachlass Ritgen, hier Zitat aus: Alte Gebräuche, Sitten und Meinungen, in: Mone/Anzeiger 8 (1839), Sp. 611-617, hier: Sp. 614.
[1431] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 116r und v.

möglich in die Steinarchitektur der Umgebung eingreifen, weil nur einige wenige Löcher zur Befestigung gebohrt werden müssten.[1432] Der äußere Rand wird von einem Streifen Glasmalerei aus grünem Rankenwerk auf rotem Grund umschlossen. Ritgen erläuterte hierzu, dass so das Rahmenwerk als Umrandung der Glasmalerei erscheine, dadurch selbst zurücktrete und weniger wahrnehmbar werde. Als spätere Zutat könne ein Fensterrahmen keine selbständige Geltung gegenüber der ursprünglich nicht darauf berechneten Steinarchitektur in Anspruch nehmen. Die Glasmalerei aus grünen Ranken sei die „freundlichste und natürlichste Zierde" des Fensters und besser geeignet als die Darstellung von Figuren und Handlungen, wie sie später üblich wurde, schreibt Ritgen weiter. Um die ungefärbten Scheiben nicht zu neu erscheinen zu lassen, empfahl er Glas einer etwas ins grünliche spielenden Masse, wie das ältere böhmische Glas, in der Mitte etwas dicker „(verre à boudins)".[1433] Im oberen Drittel erscheinen Medaillons aus farbiger Glasmalerei, die durch Wappen verziert sind. Rechts findet sich noch einmal das Mailändische Wappen, in der Mitte ein Löwe, links, gerade noch erkennbar, vermutlich das sächsische Wappen.

Der halbkreisförmige Bogen über dem Fenster ist mit Dekorationsmalereien ausgefüllt, die zwei Tondi enthalten, in denen ein Ritter mit Helm und Schwert und eine gekrönte Dame erscheinen. Diese Dekoration leite sich, so Ritgen, aus einem Hauptgedanken der romanischen Architektur her: Große Haupt- und Entlastungsbogen seien nicht allein durch Säulenstellungen ausgefüllt gewesen, auch ein oder mehrere Rundfenster hätten dem Raum mehr Licht gespendet. Derartige Konstruktionen finde man in Kirchen und städtischen Häusern wie in Köln.[1434] Auf festen Burgen habe man allerdings die dauerhafte und feste Zumauerung des oberen Feldes vorgezogen und im Inneren durch Malereien angedeutet, „was der Architekt nicht in Stein auszuführen wagt." Anstatt der Kreisöffnungen mit Glasmalerei seien Porträts der Vorfahren gemalt worden, die „gleichsam als Schutzgeister" zum Fenster hereinschauten.[1435] Tatsächlich findet sich die Anordnung von Bogenstellung und darüber liegendem Okulus beim Haus Overstolz in der Rheingasse in Köln, das bei Boisserée abgebildet ist.[1436] Die restlichen Felder um die Tondi hat Ritgen mit ornamentalen Malereien und Tierdarstellungen in Ranken versehen. Sie sollten inhaltlich Bezug auf die Hauptdarstellungen nehmen, die sich auf den größeren Wandflächen daneben befinden würden. Ein mit einem Löwen kämpfender Drache sei umso passender, als der eine im Wappen erscheine, der andere als Steinbild über dem Eingang an den Kampf zwischen Kaiser und Landgrafen erinnere.[1437] Die Anregung für das Motiv selbst

[1432] Ebenda.
[1433] Ebenda, Bl. 117r.
[1434] Ebenda, Bl. 121r.
[1435] Ebenda.
[1436] Boisserée 1832, Tf. XXXV.
[1437] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 121r.

fand sich wohl in Carl Alexander Heideloffs „Ornamentik des Mittelalters“, der einen Drachen und Löwen aus der Kapelle der zerstörten Stammburg Württemberg bei Stuttgart abbildete (Abb. 20*).[1438]

Die gesamte Fensterarchitektur ist von einer gemalten Rahmung umgeben. Zunächst ist eine dunkelgrau getönte Sockelzone angegeben, die sich bis auf Höhe der Kapitelle zieht. Die Zone darüber ist in Braun getönt. Auf Angaben weiterer Dekorationen der Wände hat Ritgen hier noch verzichtet. Die direkten Rahmungen sind in einem rosa und grau umlaufenden Zickzackfries gegeben, über dem sich im oberen Teil ein vegetabiles Ornamentband auf rosa Grund entlang zieht. Ritgen betonte in seinem Schreiben, dass er schon beim Entwurf für nur ein Fenster genötigt gewesen sei, auf den Farbenschmuck der Umgebung Rücksicht zu nehmen.[1439] Gleichwohl der Phantasie viel Spielraum geboten sei, bestimme doch die historische Treue die Grenzen. Träfe man den eigentümlichen Stil und die Art des im 11. Jahrhundert üblichen Farbenschmucks nicht, käme es zur Disharmonie zwischen Architektur und innerer Dekoration. Zahlreiche Forschungen zeigten die Gesamtwirkung von Architektur und Malerei, die die mittelalterlichen Bauwerke auszeichne, gäbe man diese glücklich wieder, sei auch der Wartburgrestauration ihr Reiz verliehen.

Als grundlegende Kennzeichen des romanischen Stils konstatierte Ritgen zunächst starre und kahle Formen, horizontale Abteilungen, große leere Wandflächen, die erst durch Bemalung weicheres und frisches Leben erhielten. Die großen Flächen boten Konzeptionen Raum, die „eine wirkliche bedeutende Blüthe der Malerei in innigster Verbindung mit der Architektur hervorriefen, welche aber mit dem Uebergang zum Spitzbogenstyl schnell von ihrer Höhe herab sank und endlich fast gänzlich vor der Skulptur zurück trat, weil letztere dem Spitzbogenstyl näherstand auf Unkosten der Malerei gefördert wurde, bis diese später wieder in anderer Weise hervortrat, nämlich als Tafelmalerei.“[1440] Neben der in romanischer Zeit bedeutenden historischen Wandmalerei sei die ornamentale Bemalung verhältnismäßig selbständig aufgetreten und habe als Ersatz für fehlende plastische Ornamente fungiert. An dieser Stelle verwies Ritgen auf die Kirche in Schwarzrheindorf bei Bonn und auf die „auffallende Aehnlichkeit, welche der Styl der Architektur sowie der plastischen Ornamente dieses merkwürdigen Bauwerks mit jenen des Landgrafenhauses“ habe. Als eines der „glänzendsten und wichtigsten Beispiele architektonischen Farbenschmuckes“ bot das Bauwerk Anhaltspunkte für die zeit- und stilgemäße Ausmalung des Landgrafenhauses, jedoch nur soweit sich durch Vergleiche mit anderen Malereien des 11. Jahrhunderts in deutschen Kirchen, Burgen, Klöstern

[1438] Heideloff 1843, H. VI, S. 33f., Pl. 4 b.
[1439] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 117r.
[1440] Ebenda, Bl. 117v.

„überall wiederkehrende, daher allgemein gültige und charakteristische Grundsätze“ für Ausmalungen finden ließen.[1441]

Andreas Simons war es 1847 in seinem Beitrag über den „Farbenschmuck mittelaltriger Bauwerke“ am Beispiel der Schwarzrheindorfer Kirche gelungen, genau diese allgemein gültigen Grundsätze zu formulieren.[1442] Ritgen, der auch die erste Veröffentlichung Simons, „Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf“, kannte und die architektonische Verbindung der Wartburg mit diesem Bauwerk erkannte, entnahm seine oben formulierte Charakterisierung der Malerei der Romanik und die im Weiteren, in 18 Punkten zusammengefassten Grundgesetze der malerischen Dekoration, die von der Grundierung, der Ornamentgestaltung, über die Wandaufteilung bis hin zur Farbigkeit des Dargestellten reichen, vollständig der Arbeit Simons, ohne allerdings seine Quelle preiszugeben.[1443]

In Ritgens farbigem Entwurf für das Fenster des Waffensaals finden sich denn auch einige Forderungen umgesetzt (Kat.-Nr. 328, Abb.): Die Wand ist in zwei Abschnitte geteilt, der untere ist in dunkler Farbe gegeben, weiter oben erscheinen hellere Töne.[1444] Die einzelnen Felder sind durch farbige Bänder voneinander geschieden, innerhalb der Ornamente erscheinen Vögel, die Medaillons sind in lichten Farben auf blauem Grund gegeben.[1445] Zwei Motive sind zudem der Tafel IV in Simons Abhandlung entnommen, die von Ranken umgebene Vögel und vor allem eine Rittergestalt in einem Tondo wiedergibt, deren Umriss Ritgen übernommen und lediglich die Binnenzeichnung und das Schwert ergänzt hat (Abb. 21*).[1446] Dass er auch die bei Simons abgebildete Kapitellplastik kannte, lässt sich wenigstens in einem Beispiel nachweisen. Das linke Kapitell der mittleren Säulenstellung ist dem Schwarzrheindorfer Vorbild entnommen.[1447]

Arnswald habe berichtet, so endet das umfangreiche Schreiben, dass sich im Waffensaal noch Reste von Gesimsen aus Stuck gefunden hätten, „welche als Archivolten um die großen Fensterbogen liefen und sich dann als Kämpfergesims horizontal von einem Fenster zum anderen hinzogen.“ Ritgen vermutete, dass die Stuckverzierungen später entstanden sind, aber auf eine ältere Gliederung in Malerei Bezug nehmen könnten.[1448]

Von den Entwürfen, die Ritgen 1848 für den Waffensaal eingereicht hatte, kam abgesehen vom Kamin, der allerdings erst 1855 nach seiner Zeichnung realisiert wurde, keiner zur Ausführung.

[1441] Ebenda, Bl. 118r.
[1442] Simons 1846; Simons 1847.
[1443] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 118r-119v; siehe hierzu auch Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1444] Vgl. Simons 1847, S. 168; Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 119r.
[1445] Simons 1847, S. 165f.
[1446] Vgl. Simons 1847, S. 156 und Tf. IV.
[1447] Simons 1846, Tf. X.
[1448] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 12.9.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 115r-121v, hier: Bl. 121r.

Der Befehl zur architektonischen Realisierung der Laube am nördlichen Ende erging am 1. Juni 1851 nach einem gemeinsamen Aufenthalt von Carl Alexander und Ritgen auf der Wartburg.[1449] Da aus Gründen der Kostenersparnis vorgesehen war, dass sie möglichst unter Nutzung vorhandener Säulen und Kapitelle ausgeführt werden sollte und zudem die von Johann Wilhelm Sältzer eingefügten Ankermauern wieder entfernt und die Steine für die Laube verwendet werden sollten, modifizierte Ritgen seinen Entwurf.[1450] Er fertigte eine Zeichnung der Laube, bei der, wie er an Carl Alexanders Sekretär Hofrat Vent schrieb, sechs bereits vorhandene Säulenschäfte aus rotem Stein, Kapitelle und Basen zur Verwendung kommen sollten. Lediglich die Basen der mittleren Säulen, ein Kapitell, Untersätze und ein Aufsatz würden zu fertigen sein.[1451]

Eine 1851 entstandene Zeichnung „der Laube im Saale der II. Etage des Landgrafenhauses" (Kat.-Nr. 331, Abb., 332) gibt die ausgeführte Form mit dreibogiger Arkade und östlich und westlich angeordneten Türen wieder. Im darunter befindlichen Grundriss erkennt man die Gliederung der Arkade mit zwei Doppel- und zwei einfachen Säulen. Im Westen wird die Laube durch eine Mauer begrenzt. Der Zugang zum Landgrafenzimmer führt über zwei Stufen. Im Osten der Laube ist ebenfalls eine Mauer angegeben, am nördlichen Ende führen einige Stufen hinab zur Innentreppe. Dort erscheint ein Drache, der 1852 nach Ritgens Entwurf von Konrad Knoll ausgeführt wurde.[1452] Rechts oben zeigt ein Durchschnitt den Bogen über der Innentreppe und damit den Drachen in Frontalansicht. Darunter befindet sich der Schnitt nach Norden mit den hinaufführenden Stufen und dem Drachen in der Seitenansicht.

Die Entwürfe für die fürstliche Estrade und die Ostwand

Obwohl Moritz von Schwind 1853 der Auftrag erteilt worden war, im Saal den Sängerkrieg darzustellen, und ihm auch das Dispositionsrecht über die gesamte Ausgestaltung des Raumes zustand, arbeitete Ritgen weitere Entwürfe für die Ausstattung aus, deren Erläuterung im Konzept „der mittlere Saal" erhalten ist.[1453] Nach der Beschreibung des durch den Einbau der Kapelle 1317 verkleinerten Saals vermerkt die Niederschrift Folgendes: „Kann

---

[1449] Befehl Carl Alexanders vom 1.6.1851 (Punkte 1.-7.: Handschrift Ritgen; Punkt 8. und Unterschrift: Handschrift Carl Alexander), WSTA, Nachlass Ritgen; siehe auch Carl Alexander 1924, S. 17; vgl. Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3487, Bl. 42.
[1450] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 19.6.1851, ThHStAW HMA Nr. 1616, Bl. 101.
[1451] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 23.6.1851, ThHStAW HMA Nr. 1616, Bl. 104r-105r; vgl. auch Lieb 2005, S. 84-86.
[1452] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 23.6.1851, ThHStAW HMA Nr. 1616, Bl. 104r-105r, hier: Bl. 105r; Ritgen schreibt hier, der Drache könne im Winter nach seinem Entwurf ausgeführt werden; nach der Verpflichtung von Konrad Knoll wurde der Drache Mitte des Jahres 1852 vollendet; vgl. Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, ThHStAW HMA Nr. 1617, Bl. 233r und v.
[1453] Auch für das Folgende: Hugo von Ritgen: der mittlere Saal. WSTA, Nachlass Ritgen.

auch die Restauration aus Gründen der Pietät diese Capelle nicht entfernen und dadurch dem mittleren Saale seine vollständige ursprüngliche Gestalt und Einrichtung wiedergeben, so muß es doch ihr Bestreben sein, diesem Ziele möglichst nahe zu kommen.“ Mit der bereits fertiggestellten Architektur der Laube als Ort, an dem Dichter ihre Werke aufführten und „die Stelle wo der berühmte Sängerkampf stattfand“, konnte Ritgen einen Punkt als erfüllt ansehen. Diesen Ort „würdig zu schmücken“ bliebe noch „eine schöne Aufgabe für historische Malerei, Ornamentik und Draperie (welche der Architect völlig dem Maler überläßt.)“. Auch Hugo von Ritgen war nun zu der Überzeugung gelangt, der Sängerwettstreit habe hier stattgefunden und betrachtete seinen Ort als wiederhergestellt, war sich zu diesem Zeitpunkt aber dessen bewusst, die Ausgestaltung Schwind überlassen zu müssen. Als bedeutsamsten Teil, dessen frühere Existenz er immer wieder betonen sollte und dessen nicht erfolgte Realisierung er zutiefst bedauerte, führte er die fürstliche Estrade am südlichen Ende des Raums an: „Dieser Ehrenplatz diente aber nicht blos dazu um von ihm aus Alles, was im Saale vorging bequem zu übersehen, sondern es war auch der Ort wo gelegentlich wichtige Handlungen […] von den Fürsten vorgenommen wurden und diese bei großen Ehrentafeln mit den vornehmsten Gästen speisten, doch so, daß die Speisenden sämmtlich an der Wandseite saßen und die Aussicht in den Saal frei hatten.[1454] Die Brücke mußte also eine dafür genügende Breite haben und war überdies durch leichte Schranken (von Guß) von dem Saale abgesondert“.[1455] Von seinem Entwurf für die Estrade beteuerte Ritgen, er sei „streng im Style und im Geiste der Symbolik des 12. Jahrhunderts“ gehalten, die „gewählten Formen gründen sich dabei auf vielfache Studien, alte Beschreibungen, Miniaturen und […] Abbildungen“, die in den Werken von Willemin, de Caumont, Hefner von Alteneck, Natalis de Wailly und Achille Jubinal zu finden seien, mit deren Werken sich Ritgen nachweislich intensiv auseinandergesetzt hat.[1456] Die im Folgenden vorgestellten Entwürfe (Kat.-Nr. 334 Abb.) für die Estrade und die östliche Wand des Sängersaals (Kat.-Nr. 335 Abb.) enthalten einige Verweise auf die in diesen Werken abgebildeten und besprochenen Ausstattungsteile. Vor allem aber erweisen sich diese Blätter als Idealansichten zur Ausstattung eines Raumes im Geiste des Mittelalters, in denen Ritgen sämtliche Erkenntnisse zur Einrichtung des 11. und 12. Jahrhunderts zur Darstellung brachte.

Der Entwurf zur fürstlichen Estrade (Kat.-Nr. 334, Abb.) ist in Grund- und Aufriss gegeben. In der Mitte der Wand führen drei mit Teppich bespannte Stufen nach oben zum Thronsitz, der von zwei Säulen flankiert wird, deren Kapitelle von aufrecht stehenden Adlern bekrönt werden. Darüber erhebt sich ein Halbkreisbogen, in dem sich ein Greif und ein Löwe

[1454] Vgl. auch schon Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 61f.; siehe Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[1455] Hugo von Ritgen: der mittlere Saal. WSTA, Nachlass Ritgen.
[1456] Ebenda; Willemin 1839; Caumont; 1851; Jubinal 1840; Wailly 1838; zu Ritgens Studien Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).

gegenüberstehen; das Motiv fand sich bereits im Entwurf für ein Fenster dieses Saals. Die sich im Rankenwerk windenden Drachen in den Zwickeln erinnern an die Verzierung der Kapellenbänke, für die Ritgen Motive des Lewis-Schachspiels verarbeitet hat.[1457] Den obersten Abschluss bildet in der Mitte ein verziertes Gesims. Die Rückwand dieser Säulenstellung ist mit einem Teppich mit einem Muster aus einander gegenüberstehenden Sphingen und Adlern darüber behängt. Das Adlermotiv dieser Textilie gleicht dem Muster des sog. Mantels Karls des Großen, von dem Ritgen vermutete, er sei im 11. Jahrhundert entstanden (Abb. 13*).[1458] Rechts und links der Säulenstellung verläuft ein Gesims, auf dem Kästchen, Bücher, Gefäße und ein Kruzifix abgestellt sind. An den mit Tierköpfen und anderen Motiven verzierten Konsolen hängen Teppiche herab. Das Zentrum der Estrade wird vom fürstlichen Thron eingenommen, der als ein mit Polstern belegter Sitz erscheint, der von zwei Panthern getragen wird. Ein sehr ähnlicher durch die Tiere ausgezeichneter Herrschersitz befand sich am Nordende des großen Festsaales, an dem Ritgen ja ebenfalls eine fürstliche Estrade lokalisiert hatte.[1459] Inspiriert waren diese Ehrensitze von Thronen, mit denen sich Ritgen in seinen Studien von Willemin oder de Wailly beschäftigt hat. Rechts und links befinden sich weitere von Hunden und Löwen getragene Sitzmöbel, denn Ritgen nahm an, dass zum einen auch der Herrin des Hauses ein freistehender Sitz zur Verfügung stand, zum anderen die hohen Gäste auf reich verzierten Ehrensitzen Platz nahmen. Der links des Throns befindliche Sitz, der neben den Tieren vor allem auch eine mit vegetabilen Ornamenten reich beschnitzte Rückenlehne besitzt, wurde für das Landgrafenzimmer ausgeführt (Abb. 27*). Zum Saal hin ist die Estrade rechts und links von einer reich verzierten Schranke abgeschlossen, die von Unterbauten mit Rundbogenfries und figürlichen Konsolen getragen wird. Die Säule in der Mitte des Sitzes, in Umrissen gezeichnet, sei „hinwegzudenken", lautet die Beschriftung auf dem Blatt. Entsprechend der von Ritgen rekonstruierten Raumsituation vor der Errichtung der Festsaaletage gab es die Säulen noch nicht, denn sie seien erst mit Aufstockung des Gebäudes nötig geworden.[1460]

Der Entwurf für die Gliederung und Dekoration der Ostwand des Saales (Kat.-Nr. 335, Abb.) ist mit dieser Zeichnung in Verbindung zu bringen, weil der untere Bereich vor dem südlichen Fenster auf die Umrisse der fürstlichen Estrade an der Südwand des Saales Bezug nimmt. Von Nord nach Süd betrachtet zeigt diese Abwicklung der Ostwand des Saales links das Fenster vor der Sängerlaube, vor dem sich eine Bank in ihrer später ausgeführten Form und Position befindet. Die Wand ist durch die drei großen Fenster gegliedert, die oberhalb der Bogenstellungen wieder Tondi mit Halbfiguren von Frauen und Männern zeigen. Verglichen mit

[1457] Kap. II. 3.1.6 (Kapelle)
[1458] Siehe hierzu Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1459] Siehe Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[1460] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 51 mit Verweis auf den von Sältzer bereits erbrachten Beweis; vgl. auch Ritgen 1860, S. 92f.; Ritgen 1868, S. 112.

dem Fensterentwurf aus dem Jahr 1848 (Kat.-Nr. 328, Abb.) sind die Dekorationen der Rundbögen jeweils viel reicher mit Ornamenten verziert. Die Kapitelle der Fenster sind nicht identisch mit den tatsächlich dort befindlichen, entsprechen aber zu einem großen Teil der Plastik aus der Doppelkirche in Schwarzrheindorf.[1461] Die Fenster sind ohne Glas gezeichnet, oberhalb der Kapitellzonen sind Stangen angebracht, an denen Vorhänge befestigt sind. Zwischen dem nördlichen und dem mittleren Fenster befindet sich der Kamin in seiner ausgeführten Form. Die Wand ist in mehrere Zonen gegliedert: Die untere Zone wird von einem durchgehenden Teppichbehang eingenommen, der mit Medaillons verziert ist, in denen sich Vögel und andere Tiere befinden. Bei der Gestaltung dieses Stoffes hat Ritgen sich unmittelbar am sog. Tierkreiszeichenteppich orientiert, den der Meininger Dichter und Sammler Ludwig Bechstein 1850 auf die Wartburg vermittelt hat.[1462] Die Textilie wurde seinerzeit in das 12. Jahrhundert datiert[1463] und konnte so als Vorlage herangezogen werden. Die oberen Zonen zwischen den Fenstern werden von hochrechteckigen Feldern bestimmt, auf denen verschiedene Vögel, Drachen, Greifen und Löwen dargestellt sind. Vor der Wand stehen als Fenstertritte benutzte Bänke mit Rundbogenverzierungen. Auf der nördlichen steht ein einfacher Falthocker mit Tierfüßen und einer Rosette, der bereits aus Ritgens Skizze bekannt ist, die er im Rahmen seiner Forschungen von verschiedenen Möbeln angefertigt hat (Kat.-Nr. 1216, Abb.) und den er hier nun genau nach Vorlage von Hefner von Alteneck in seinen Entwurf übernommen hat (Abb. 12*).[1464] Die Wand daneben ist zusätzlich mit einem Teppich versehen, auf dem eine Wildschweinjagd dargestellt ist. Auf der Bank vor dem mittleren Fenster steht ein Sessel mit Rückenlehne, bei dem Ritgen auf einen von Willemin abgebildeten Sitz zurückgegriffen hat (Abb. 22*).[1465] Durch die als Fenstertritte fungierenden Bänke mit darauf gestellten Sitzmöbeln ist ein Ausblick aus den hohen Fenstern ermöglicht; diese Konstruktion konnte Ritgen 1855 im Speisesaal im unteren Geschoss schließlich realisieren.[1466]

Indem Ritgen in diesen beiden Entwürfen exemplarisch die wohnliche Ausstattung eines fürstlichen Saals vorführte, zeigte er das Zusammenspiel von Malerei, Möbeln und Textilien mit ihren ermittelten Merkmalen. Sowohl seine Beteuerung, dass diese Raumgestaltung dem mittelalterlichen Geist weit mehr entspräche als ein historisches Gemälde, als auch die Entwürfe selbst verdeutlichen, dass es ihm nicht um die Wiedergabe der Ereignisse ging, die einst in diesem Raum stattfanden, sondern um die Ausgestaltung des Raums wie er ihn sich zu Zeiten

[1461] Vgl. Simons 1846, Tf. III und X.
[1462] Tierkreisteppich, niederdeutsch, Ende 14. Jh., Wollstickerei, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0002; zur Erwerbung siehe Weigel 2008, S. 92.
[1463] So etwa von Becker/Hefner von Alteneck 1852, S. 70-72, Tf. 57.
[1464] Hefner von Alteneck 1840, Tf. 35; siehe auch Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1465] Willemin 1839, Tf. 9.
[1466] Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).

der Benutzung durch die Bewohner vorstellte. Dies wollte Ritgen den Malereien Schwinds entgegensetzen und so dem Raum doch noch seine charakteristische Wirkung verleihen.

Die Ausmalung der Sängerlaube

Schwind malte 1855 sein Sängerkriegsfresko und bestimmte durch die Wiedergabe der dekorierten Architektur die folgende Gestaltung. Im selben Jahr führte Rosenthal Dekorationsmalereien nach dem Vorbild des Freskos aus,[1467] die nur eine interimistische Lösung darstellen sollten, bis Teppiche gefertigt worden wären. Nachdem Ritgen diese Dekorationsmalereien heftig tadelte,[1468] gestattete ihm Carl Alexander, Entwürfe für die Teppiche zu fertigen.[1469] Bei der Archivrecherche für die bevorstehende Restaurierung des Sängersaals trat zu Tage, dass der Teppich für den Raum tatsächlich ausgeführt worden ist. Im Juli 1859 wurden immerhin 244 Ellen Stoff, hergestellt von der Firma Becker aus Apolda, auf die Wartburg geliefert.[1470] In der Untersuchung blieb die Frage offen, warum der Stoff nicht angebracht wurde und wo er verblieb. Ein Eintrag von Bernhard von Arnswald in seine Tageblätter liefert allerdings einen Hinweis zur Lösung des Rätsels, denn er beschrieb, dass sich Carl Alexander im April 1858 mit Hofrat Vent, Hugo von Ritgen und Carl Dittmar im Sängersaal über den Teppich beraten hätte. Es sei, so schreibt er, ein helles Muster in Erwägung gezogen worden, wohingegen Arnswald ein „heiteres" vorgezogen hätte, denn: „Es ist und bleibt der Teppich aus dem Grabe der Elisabeth."[1471] Bei dem sogenannten Teppich aus dem Grab handelte es sich um das Seidengewebe aus dem Schrein der Heiligen in Marburg, das ein Muster mit zwei einander gegenüberstehenden Papageien aufweist. Ritgen war dieser Stoff sehr gut bekannt, er hat ihn in seinen Forschungen über mittelalterliche Textilien beschrieben[1472] und es ist durchaus vorstellbar, dass sein Entwurf auf dieser Vorlage beruhte, denn er hatte seinem Bauherrn schon im Dezember 1856 angekündigt, das Muster eines „ganz einfachen aber alten" Stoffs vorlegen zu wollen.[1473] Letztlich wurde ein Gewebe mit dem Papageienmuster sowohl für den Behang der Wände, als auch für die Bezüge der Sitzmöbel in der 1863 vollendeten Elisabethkemenate im unteren Geschoss des Palas verwendet.[1474] Es drängt sich die Vermutung auf, dass der für den Sängersaal bestimmte Stoff, nachdem er dort doch keine Verwendung gefunden hat, schließlich in der Kemenate genutzt wurde. Die Stoffmenge von 244 Ellen dürfte für den kleineren Raum

[1467] Vgl. die Auszüge aus den Akten des 19. Jh. in: Dokumentationsbericht Sängersaal 1982, WSTA, S. 14.
[1468] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1856, ThHStAW HMA Nr. 1626, Bl. 161r-165r.
[1469] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 27.12.1856, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 27; vgl. auch in Carl Alexander 1924, S. 23.
[1470] Vgl. Johann Carl Christian Vent an Carl Dittmar, 4.7.1859, ThHStAW HMA Nr. 1632, Bl. 15r.
[1471] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 26.4.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 55/58.
[1472] Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1473] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.12.1856, ThHStAW HMA Nr. 1626, Bl. 161r-165r, zitiert nach Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Sängersaal, S. 17.
[1474] Siehe die Beschreibung der Elisabethkemenate in Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).

mehr als ausreichend gewesen sein, was erklären würde, weshalb der Stoff auch für die Bespannung der Faltstühle und Falthocker verwendet wurde. Im Sängersaal blieb es schließlich bei der von Schwind in seinem Gemälde vorgegebenen Wanddekoration.

Carl Alexander hatte Hugo von Ritgen im gleichen Schreiben, in dem er die Entwürfe für den Stoff in Auftrag gab, vor allem auch die Ausführung der Sängerlaube übertragen.[1475] Nach seinen Entwürfen malte 1857 der Darmstädter Maler Rudolf Hofmann die Wandflächen aus. In seinem 1859 veröffentlichten Aufsatz über den Saal und die Laube beeilte sich Ritgen zunächst, einige Irrtümer hinsichtlich der Baugeschichte des Palas zu berichtigen.[1476] So beklagte er, dass man allgemein glaube, der große Festsaal im oberen Geschoss sei der Raum gewesen, in dem die Minnesänger aufzutreten pflegten, vor allem weil „auf mehreren deutschen Bühnen eine Nachbildung des großen Festsaales als Decoration der Oper Tannhäuser gewählt ist und als wahres Abbild des Sängersaals ausgegeben wird."[1477] Ganz unschuldig war auch er an dieser Tatsache nicht, denn bereits 1849 hatte er wunschgemäß seine Entwürfe für den großen Festsaal nach Weimar gesandt, weil sie dort für eine Theaterkulisse verwendet werden sollten.[1478] Arnswald hatte er darüber hinaus gebeten, Sorge zu tragen, dass auch die Details nach seinen neuesten Zeichnungen gefertigt würden.[1479] Als im Auftrag des preußischen Königs zur Erstaufführung des Tannhäuser in Berlin 1856 die Wartburg als Kulisse für den zweiten Akt gewählt worden war, hat man den Theatermaler Wilhelm Gropius 1855 auf die Wartburg geschickt und Bernhard von Arnswald hatte ihm die Räumlichkeiten gezeigt. Mehr als vom eigentlichen Sängersaal war Gropius von der Architektur und den Skulpturen des großen Festsaals begeistert, so dass er das Vorbild für das Berliner Bühnenbild werden sollte.[1480]

Deshalb referierte Ritgen abermals seine baulichen Argumente und die daraus folgende Nutzung des Sängersaals als Auftrittsort der Sänger. Nach der Beschreibung des Geschehens auf Schwinds Fresko vermerkte er weiter: „In dem Gemälde vom Sängerkampf hat Herr von Schwind einen Theil des Sängersaals selbst wieder vorgestellt und durch die darin gewählte Ornamentik und Farbe die ganze Ausstattung des Saals genau vorgeschrieben, so daß sich die Decoration des Saals treu daran halten mußte, obwohl eben dadurch keine für das Gemälde günstige Haltung erreicht werden konnte, und ein Gegensatz der Farben dem Bilde viel wohler

---

[1475] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 27.12.1856, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 27, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 23; siehe hierzu auch Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[1476] Ritgen 1859, S. 551.
[1477] Ebenda.
[1478] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 13.10.1849, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 21/1849.
[1479] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 11.12.1849, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 22/1849; um welche Aufführung es sich handelte, wäre noch zu ermitteln.
[1480] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 5.11.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 62/55; vgl. hierzu auch Jacobs 2013 b, S. 118-120.

getan gethan haben würde. Für den Architekten blieb daher nur noch die Aufgabe, die Sängerlaube würdig auszustatten."[1481]

Angesichts eines Saals, den Ritgen, wie seine früheren Entwürfe zeigen, ganz anders ausgestaltet hätte, war die Gelegenheit, wenigstens der Sängerlaube eine eigene Prägung zu verleihen, eine lohnende Aufgabe. Ritgen schuf sicher das Konzept, nach dem die Laube geschmückt werden sollte, und ein überlieferter Entwurf legt nahe, dass er ebenso die Gestaltung vorgab, nach der der Darmstädter Maler Rudolf Hofmann ab Mai 1857 zu malen hatte. Die farbige Zeichnung vermittelt den Eindruck von der geplanten Dekoration (Kat.-Nr. 346 Abb.), der im Jahr 1859 veröffentlichte Artikel liefert die Intentionen.[1482] Die in Schwinds Gemälde angedeutete Ausmalung der Sängerlaube in rötlich-gelben warmen Farben hätte, so Ritgen, beim Betrachter „immer unfertig ausgesehen und dem Betrachter das Gefühl der Leere erweckt, gerade da, wo er, wenn nicht ein Gemälde, doch eine bedeutsame Decoration erwarten mußte." Deshalb gestaltete er die Bühne zunächst als eine blühende Rosenlaube: „die Wände ringsum sollten von Licht durchstrahlt, von Rosen, von Laub und von blühenden Gewächsen umrankt erscheinen. Spruchbänder mit sinnvollen Worten sollten durch die Zweige flattern und zierliche Vögelein sich auf den Aestchen schaukeln".[1483] Doch bei einer reinen Dekoration konnte es nicht bleiben; an der durch die Säulenstellung sichtbaren Wandfläche plante Ritgen gemalte Teppiche, die mit Zitaten der am Wartburgkrieg beteiligten Sänger verziert waren. „Die Vergegenwärtigung der sieben Sänger durch den Geist ihrer Werke" wurde ergänzt durch zwei weitere Borten mit üppigem Rankenwerk, „in welches die Gestalten der Sänger, jede nach ihrer bekannten Eigenthümlichkeit treu gezeichnet, versteckt und verwebt erscheinen. Lassen wir diese Rankenborde lustig emporwachsen, selbst ein gemaltes Gedicht!"[1484]

Bei den Entwürfen für die fürstliche Estrade und die Ostwand des Sängersaals hatte Ritgen seinem Grundsatz, anstelle historischer Begebenheiten das authentisch wirkende Gepräge eines mittelalterlichen Raums zu vergegenwärtigen, Ausdruck verliehen. Um eine Dekoration, die ein Ambiente schuf, in dem die Minnesänger hätten aufgetreten sein können, konnte es bei der Laube nicht gehen, war doch das Geschehen durch Schwinds Malerei im Raum präsent. Die Ausgestaltung musste dennoch bedeutungsvoll und im Stil der Zeit gehalten sein, deshalb bestand seine Lösung nun darin, die Sänger zum einen mit Hilfe ihrer Werke – ihrer eigenen Dichtungen – auf einem gemalten Teppich vorzuführen, zum anderen erschienen sie selbst in den bildlichen Darstellungen, die sich auf die nebenstehenden Rankenborten beschränken. Eine vergleichbare Darstellungsweise hatte Ritgen im großen Festsaal gewählt, in

[1481] Ritgen 1859, S. 552.
[1482] Gekürzte Fassungen dieses Aufsatzes auch bei Ritgen 1860, S. 98-107; Ritgen 1868, S. 118-127; Ritgen 1876, S. 124-133; abgedruckt auch bei Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 382-385.
[1483] Ritgen 1859, S. 552.
[1484] Ebenda.

dem die Landgrafen durch ihre großformatigen Bilder – nicht aber durch ihre gemalten Taten – vergegenwärtigt wurden.[1485] Mit dieser Form der Visualisierung, die als Gegenentwurf zu Schwinds Bilderzählungen zu werten ist, verdeutlicht sich einmal mehr die Auffassung Ritgens von historisch korrekter Wiedergabe des Mittelalters. Aber auch mit der inhaltlichen Deutung des Sängerkriegsthemas, Stefan Schweizer hat dies bereits herausgearbeitet, setzte Ritgen thematisch andere Akzente als Schwind in seinem Fresko. Während dieser das Fürstenlob, also den ersten Teil des Wettstreits, den Streit um fürstliches Mäzenatentum in den Mittelpunkt gerückt hatte, wandte sich Ritgen mit dem Rätselspiel dem zweiten Teil des Wettstreits zu und stellte ihn den Vordergrund.[1486] In seinem Aufsatz formulierte Ritgen: Genau wie in der ganzen Poesie des 13. Jahrhunderts, finde man auch im Wartburgkrieg zwei Richtungen, die sich geltend machten, „eine weltlich heidnische, hervorgegangen aus dem heidnischen Ritterthume und ganz in dem Preisen der Minne aufgehend" und „eine christlich schwärmerische, das mystische Symbol des Graals mit tiefem sittlichen Ernst besingend und dem Glauben dienend". Die Kontrahenten sind auf der einen Seite also der als eitel und selbstbewusst charakterisierte Heinrich von Ofterdingen und Klingsor, dämonisch und voll heidnischer Wissenschaft. Auf der anderen Seite steht Wolfram von Eschenbach von einfacher christlicher Demut und festem Glauben. Gegen diesen Streit trete die eigentliche Ursache, das Fürstenlob, zurück.[1487] Ganz ähnlich hat Karl Simrock das Rätselspiel in seiner Ausgabe des Wartburgkrieges eingeordnet,[1488] wohin gegen Kurz, dessen „Geschichte der deutschen Literatur" Ritgen ebenfalls nutzte, diesen Aspekt als willkürliche Deutung ablehnte.[1489] Simrocks Idee kam Ritgens Programm entgegen; als er 1857 die Wartburg besuchte, hatte Ritgen ihn wegen der Dekoration der Sängerlaube konsultiert[1490] und berief sich in seinem Aufsatz auf dessen in Kürze erscheinendes Werk.[1491]

In der Rankendekoration erscheint also ganz oben Frau Minne, die eine Rose vom emporwachsenden Baum der Erkenntnis pflückt und unter ihr „ihr loser Sohn" Amor. „Mit Recht folgt dem heitern Knaben" Walter von der Vogelweide, der als der „geistreichste und lieblichste Dichter seiner Zeit" und seine Zeitgenossen überragender Mann vorgestellt wird. Vor allem aber weil er die Sittenlosigkeit des Papstes kritisierte, sei er von den Geistlichen geschmäht worden. Der spätere Volksglaube habe ihm deshalb „seine Stelle neben Ofterdingen (Tannhäuser) und Klingsor" zugewiesen und wohl deshalb erscheint er auch in dieser Rankenleiste in deren

[1485] Vgl. noch einmal Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[1486] Schweizer 2004 a, S. 81-83.
[1487] Ritgen 1859, S. 553.
[1488] Simrock 1858, S. 253.
[1489] Kurz 1853, S. 158f.
[1490] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 28.8.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 130/57.
[1491] Ritgen 1859, S. 553.

Gesellschaft. Gemäß seinem Gedicht „Ich saz ûf einem steine“[1492] sitzt Vogelweide sinnend auf einem Stein, den Kopf in die Hand gestützt. Den Worten „Tugent und reine minne, / swer die suochen wil, / der sol komen in unser lant: dâ ist / wünne vil: / lange müeze ich leben darinne.“[1493] Nun folgt Walters Lob auf den Thüringer Landgrafen: „Der lantgrâve ist sô gemuot, / daz er mit stolzen helden sind habe vertuot, / der iegeslicher wohl ein kempfe waere. / mir ist in hôhiu fuor wohl kunt: / und gulte ein fuoder uotes wînes tûsent / pfunt, / dâ stüende ouch niemer ritters becher laere.“[1494] Nach einem Minnelied[1495] des großen Sängers wird Heinrich von Ofterdingen – in Ermangelung eigener erhaltener Werke – darunter mit den Worten vorgestellt, die er im Sängerkrieg singt: „Daz êrste singen hie nu tuot / Heinrich von Ofterdingen des edeln vürsten / thôn / von Düringelant, der uns ie sin guot, / unde wir im gotes lôn! / der meister gat in kreizes tzil, / gein allen singern, die nu lebent, er ûfgewor- / fen hât, / benennet er sin wenec oder vil, / reht als kempe er stât.[1496] Ritgen formuliert in seinem Aufsatz an dieser Stelle, dass auch die neueren Forschungen wenig Licht auf seine Person zu werfen vermochten, und er unterlässt es nicht darauf hinzuweisen, dass die jüngste Vergangenheit noch mehr zur Verunklärung der Person beigetragen habe. Seit Wagners Oper, die Ofterdingen und Tannhäuser verschmolz, fragten auch die Besucher der Wartburg nur nach dem Tannhäuser.[1497] Im Rankenwerk sitzt der jugendliche Ofterdingen und begleitet seinen Gesang auf seinem Instrument. Unter ihm folgt nun Klingsor, gleichsam „als ein Vorläufer unsers Doctor Faust“,[1498] den der Maler gelassen auf einem Drachen reitend darstellte. Ganz unten windet sich die Schlange mit Frauenkopf als Sinnbild der Verführung um den Baum der Erkenntnis, „zugleich den Sündenfall der ersten Menschen, die Verlockungen der irdischen Minne, welche die Sänger umranken, und die falsche Richtung des heidnischen Rittertums“ andeutend.[1499]

[1492] „Ich saz ûf einem steine; / dô dakte ich bein mit beine, / dar ûf sazt ich den ellenbogen; / ich hate in mîne hant gesmogen / daz kinne und ein mîn wange. / Dô dâhte ich mir vil lange, / wie man zer werlte sollte leben“; Ritgen 1859, S. 553.
[1493] Ritgen 1859, S. 554.
[1494] Ebenda.
[1495] „Duchsüezet und geblüemet sint die reinen frowen: / es wart nie niht sô wünnecliches an ze / schouen / in lüften noch ûf erden, noch in allen / allen grünen ouen. / Liljen und rôsen bluomen, swâ die / liuthen / in meinen touwen dur daz gras, und kleiner / vogele sanc, / daz ist gein solher wünnebernden fröide / krank / swâ man ein schoene frowen siht: Daz / kann trüeben muot erfiuthen. / und leschet allez trüren an der selben / stunt, / sô lieblich lache in liebe ihr süezer / munt, / und strâle ûz spilnden ougen schieze in / mannes herzen grunt.“; Ritgen 1859, S. 554.
[1496] Ritgen 1859, S. 555.
[1497] Diese auf Lucas zurückgehende Verschmelzung beklagte auch Simrock: „Seine Vermuthung, dass Heinrich von Ofterdingen mit dem Tannhäuser zusammenfalle […] hat ein neuerer Komponist aufgegriffen und das ohnedieß im Dunkeln tappende Publikum vollends in die Irre geleitet.“; Simrock 1858, S. 242; vgl. Lucas 1838, S. 270-274.
[1498] Ritgen 1859, S. 556.
[1499] Ebenda, S. 558.

Von nun an „ist der Gegenstand nicht mehr der Preis des Fürsten, sondern die eigne Vortrefflichkeit und Gelehrsamkeit der Sänger".[1500] Klingsor übernimmt an Ofterdingens Stelle den Streit und die Entgegnung Wolfram von Eschenbachs ist gleich darunter wiedergegeben, so dass die Worte der Kontrahenten den zentralen Teil der Teppichdekoration einnehmen. Klingsor: „Ich hân gevlohten einen stranc, / swer mir den loeset, dem ichs iemer wi- / zen danc, / mit meisterschaft wil ich in zuo mir setzen. / Wirt ein vaden von im versniten, / wizzet, daz kumt niht von meisterlichen siten, / so wil ich in an rehten künsten letzen. / Er sol mir billich siges jehen: ob er mirz / niht erloeser, / so will ich in sagen mat, / daz ez die fürsten hoeren hie an dieser stat, / daz min kunst ob der sinen ist geroeset." Dem entgegnet Wolfram: „Den sic hat Got in siner hant, / swem ers gan, dem wirt wol meisterschaft / bekant, / wil er mir helfen, sô vürhte ich iuch kleine / Ich entwîche iu niemer einen vuoz, / ich will mit rehter kunst iu sagen mates buoz, / ia aht ich niht ûf iûwer drô alleine. / Juwern wâc den wât ich wol, der ist mir / noch gar sîhte, / ir grabet dan tiefer iuwern grunt, / odr ich tuon iuch hie vor diesen vürsten kunt, / daz mir iuwer sin ist gar ze lîhte."

Von Klingsor sind als nächstes nun Verse ausgewählt, mit denen er versucht, durch Beweise seiner Gelehrsamkeit zu beeindrucken, indem er Paris, Konstantinopel und Babylon als Studienorte nennt.[1501] Wolframs letzte Entgegnung, nun schon auf dem dritten gemalten Teppichfeld zu sehen, ist eigentlich an den Teufel Nasion gerichtet, der ihn mit astronomischen Fragen prüft. Da Wolfram zwischenzeitlich durch erstaunliche Kenntnisse verwundert hat, hatte Klingsor den Teufel gerufen. Dem Leser seines Aufsatzes teilt Ritgen dies mit und erklärt in einer Fußnote auch den Bezug der dort angeführten Affen.[1502] Wolfram entgegnet also: „Ich en-ruoch wiez ôsten western stât, / ine weiz wie jeglich stern nach sînem cirkel gat; / der si geschuof, der hât ir ganc vereinet. / Planêten kraft, der Sterne louf, des firma- / mentes klingen, / ich weiz, der alliu dinc vermac, / der hât gezirkelt beide naht und ouch den tac: / der mac ein drîe wol zeim esse bringen."

Die rechte Rankenborte ist komplett mit der Gegnerschaft Klingsors und Oferdingens besetzt. Über allen steht Fides triumphierend mit Schild, Kreuz und Fahne, gleichwohl Schlangen aus dem Rankenwerk bedrohlich züngeln. Der Adler als Symbol göttlicher Weisheit erhebt sich ebenso zu ihr wie zur verjüngenden Sonne. Nun erscheint Wolfram von Eschenbach, dessen Darstellung dem Maler besonders gelungen sei, wie Ritgen fand, da seine Gestalt von seinem

---

[1500] Ebenda, S. 555.

[1501] „Ze Paris guote schoule ich vant, / ze Cunstenôpel ist mir wol bekant / der kern von kunst ûz meister-pfaffen sinne. / Zel Baldac ich ze schuole kam, / wand ich ze Babylône hôhe kunst vernam, / driu jâr ich diende in Machmetes minne, / der kunde mir das herze wol von rehten sin- / nen wîsen, / daz was der heidenschêfte spot."; Ritgen 1859, S. 557.

[1502] Ritgen 1859, S. 555; auch für das folgende Zitat.

Wesen zeuge.[1503] In seinen Werken „übertrifft Wolfram alle seine Zeitgenossen an Reichtum und Fülle, an Tiefe und Großartigkeit der Gedanken. Sein edler sittlicher Ernst bewahrte ihn vor der Gemeinheit der ritterlich-höfischen Lebensansichten einer frivolen Zeit, und kein Dichter des dreizehnten Jahrhunderts verstand so wie er, die edelsten Regungen des menschlichen Herzens: Mutterliebe, Kindesliebe, Freundschaft und eheliche Liebe und Treue mit ergreifender Wahrheit zu schildern".[1504]

Es folgt der tugendhafte Schreiber, als greiser Kanzler Landgraf Hermanns mit Feder und Buch, mit einem kurzen Ausschnitt aus einem seiner zwölf Lieder, in dem er das Lob auf den Hof seines Herrn singt. „Noch weiz ich wol, wâ triuwe lebet, / mit wârheit unt mit allem ir gesinde; / dar nâch mîn gemüete strebet, / dâ will ich hin, dâ ich den hof sô wünnec- / lichen vinde."[1505] Der neben ihm sitzende Biterolf ist dagegen voll Ungestüm und vergleicht in seinem Gedicht Ofterdingen mit einem Kater, der auszog, um die Sonne zu freien, am Ende aber doch nur Mäuse fing,[1506] weshalb das Tier auch oben im Rankenwerk erscheint. Reinmar von Zweter, über dessen eigentliche Identität lange gestritten wurde, ist eine würdevolle Erscheinung. Er habe zwar auch einige Sprüche gedichtet, die die Minnefreuden zum Gegenstand haben, doch priesen diese „nur die hohe Würde echter Weiblichkeit, die nicht in Liebeständeleien, sondern in reiner Zucht und Keuschheit besteht."[1507] Deshalb erscheinen folgende Zeilen: „Dem Grâl ich wol gelichen wil / ein reinez wip; der kiusche reichet wol des / Grâles zil: / diu sich vor valsche vrît, diu wirt geziert wol / nâch der wîsen lobe./ Wil ieman nâch dem niuwen Grâle strîten, / der sol sîn kiusche, milte zallen ziten, / als alle, die des Grâles pflâgen, / unt noch vil guoter vrouwen pflegen: / wirt in ein reines wibes segen, / si verdent vrî vor schanden und ir mâgen."

Eine Krähe und ein Falke im Rankenwerk daneben nehmen Bezug auf Ofterdingens Worte, die Ritgen in seinem Aufsatz wiedergab: „Eine Krähe zu einem edeln Falken sprach: Herr Kuckuck, seid ihr da? Dieser Krähe thatet an mir ihr gleich, als ihr mit dem Jagdhunde verglichet, der aber auf unrechter Fährte suche. Aber ich bin euch doch an Kunst zu reich, ihr müßt nach Wolfes Art den Rückweg suchen."[1508] Dieser Wolf wird nun von den Ranken, die sich um ihn zusammenziehen, erstickt. Als das Sinnbild der Sünde und Irrlehre werde er „durch die Macht des Glaubens und des christlichen Wortes besiegt". Im Gegensatz zum Baum der Erkenntnis in der linken Borte seien es ja hier die Ranken, die von der Personifikation des Glaubens

---

[1503] Ebenda, S. 558.
[1504] Ebenda.
[1505] Ebenda, S. 559.
[1506] „Ich Biterolf muoz iezuo dar, / der zorn will lenger swîgen niht; her scriber, / daget mir! / ein kâter dûhte sich so zârt, / daz er die sunnen wolde vrijen, so si vruo / ûfeginc, / unt nam doch sint nach siner rehten art / ein tier daz miuse vienc."; ebenda.
[1507] Ebenda, S. 559f.; auch für das folgende Zitat.
[1508] Ebenda, S. 560.

ausgehend, ihre „Macht, Sieg und Ausbreitung bezeichnen."[1509] Bereits 1907 entlarvten Max Baumgärtel und Otto von Ritgen den Lesefehler, der zu diesem so symbolhaften wie falschen Bild des Wolfs geführt hat, denn das Wort „welfe", das Hugo von Ritgen als Wolf deutete, hatte Simrock mit Welpe übersetzt.[1510]

Inwieweit das Programm der Laube für den Betrachter, sollte er sich in dessen Inhalte vertieft haben, erkenntlich war, bleibt zweifelhaft. Die christliche Ausdeutung des Themas lässt sich, weit deutlicher als in den wiedergegebenen Worten der Sänger, in den zwei Rankenborten fassen. Hier stehen Tugend und Glauben der Lasterhaftigkeit und dem heidnischen Zauberwerk gegenüber, die letztlich besiegt werden. Im Programm des großen Festsaals vergegenwärtigte Ritgen eben diesen Gedanken durch die Binderfiguren. Die sittliche Weltanschauung, tugendhafte Minne und Frauenverehrung verbunden mit religiösen Motiven, manifestiert sich darüber hinaus im Programm der Neuen Kemenate. Ritgens Themenwelten, zu denen er immer wieder zurückfand, die er auf immer neue Weise visualisierte, finden auch in der Laube überdeutlichen Niederschlag.

Die weitere Dekoration der Rosenranken in diesem Bereich vollendete Rosenthal; 1863 ergänzte Michael Welter in den Bogenstellungen die gegenüberstehenden Vögel.[1511]

Der Schmuck der zwei Türen, die rechts und links der Laube in den Saal führen, wurde von Hugo von Ritgen entworfen (Kat.-Nr. 336, Abb.). Durch sie schlägt sich interessanterweise ein weiterer Bezug zur jüngeren Vergangenheit und Gegenwart des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach im Saal nieder, den diesmal der Architekt einbrachte. Neben den Porträts von Anna Amalia, Goethe und Schiller und vor allem auch von Carl Alexander, die Schwind in seine Darstellung des Sängerkrieges integrierte,[1512] verweist Ritgen mit den Darstellungen an den beiden Türen nun auf den Sachsen-Weimarischen Hausorden der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken. Der Orden wurde 1732 von Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar-Eisenach gestiftet und 1815 von Carl August erneuert. Seit seiner Thronbesteigung im Jahr 1853 war Carl Alexander dessen Großmeister.[1513] Die rechte Tür gibt die Devise „VIGILANDO ASCENDIMUS" wieder, am Türblatt des linken Portals erscheint der namensgebende Falke, wie Ritgen in seiner Niederschrift „Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben" aus dem Jahr 1868 angab.[1514] So wie sein Bauherr der Großmeister des Sachsen-Weimarischen Hausordens der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken war, ist der Orden Hugo von Ritgen selbst bereits 1851

[1509] Ebenda.
[1510] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 385; vgl. Simrock 1858, S. 14f.
[1511] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 385.
[1512] Siehe hierzu Schweizer 2004 b.
[1513] Zum Orden auch in der Regierungszeit Carl Alexanders siehe Klauß 2004 mit weiterer Literatur; Berger 2004 b, S. 403-406.
[1514] Hugo von Ritgen: Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben, 1868, WSTA, Nachlass Ritgen, Tf. 78.

von Großherzog Carl Friedrich verliehen worden.[1515] Am Eingang zur Neuen Kemenate und damit zur Wohnung Carl Alexanders fand die Devise noch eine weitere Darstellung.[1516]

Im Raum selbst waren mehrere Tafeln auf Bockgestellen, romanisierende Fußtritte unter den Fenstern und eine große Bank mit reich beschnitzten Seitenwangen aufgestellt.[1517] Die Funktionsweise dieses Sitzmöbels mit seiner beweglichen Rückenlehne könnte nach dem Vorbild einer Bank aus Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs „Dictionnaire raisonné du mobilier français" gestaltet worden sein.[1518] Ein repräsentativer Schrank, der 1881 möglicherweise für die noch fehlende stilgerechte Möblierung des Speisesaals gefertigt worden ist,[1519] hat später hier Aufstellung gefunden. Der nach Ritgens Entwürfen geschaffene zweigeschossige, reich beschnitzte und bemalte Schrank mit den Bildern der vier Evangelisten auf Goldgrund zierte die südliche Wand dieses Saals (Kat.-Nr. 354, 355, Abb.).[1520]

Die eher spärliche Einrichtung des Raumes, der die meiste Zeit öffentlich zu besichtigen war, blieb in Ritgens Augen unbefriedigend, denn letztlich fehlte dem Saal die charakteristische Möblierung, die ja erst den Eindruck eines mittelalterlichen Raumes vervollständigt hätte. Dies, so schrieb er 1879 in seinem Artikel in der „Deutschen Revue", bemerkten und bedauerten auch die Wartburgbesucher.[1521]

II.3.1.6 In „ihrer ursprünglichen und altehrwürdigen Gestalt".[1522] – Die Kapelle der Wartburg.

Die Kapelle der Wartburg wurde als späterer Einbau in den Palas der Wartburg geschaffen, als der ursprünglich bis zum südlichen Ende des Palas reichende Festsaal des mittleren Stockwerks, der heutige Sängersaal, verkleinert wurde.[1523] Es entstand ein quadratischer Mittelstützenraum mit einfachem Kreuzgratgewölbe und Gurtbögen. Die nördliche Wand zum Saal und die Mittelstütze des Raums stehen auf den Gewölbekappen der Elisabethkemenate. Das Gewölbe ruht auf gemauerten und mit Stuck verkleideten Halb- und

[1515] Von der Verleihung des Ordens berichtet Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 19.5.1851, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 32/1851; die Urkunde zur Verleihung und die Statuen befinden sich im WSTA, Nachlass Ritgen.
[1516] Siehe die Beschreibung des Treppenhauses im Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[1517] Bank, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0148.
[1518] Vgl. Viollet-le-Duc 1858, S. 106, Abb. 1.
[1519] Der Eintrag im Wartburg-Inventar 1883, Landgrafenhaus, Sängersaal, S. 16v, Nr. 8 benennt als ursprünglich geplanten Aufstellungsort die Elisabethkemenate, was jedoch den seinerzeit missverständlichen Raumbezeichnungen zuzuschreiben sein könnte; vgl. hierzu und zum Entwurf Ritgens für die Möblierung des Speisesaals das in Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas) Gesagte.
[1520] Großer Aufsatzschrank mit den Bildern der vier Evangelisten, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0041.
[1521] Ritgen 1879, S. 129.
[1522] Ritgen 1855, S. 13.
[1523] Zur Lage der Kapelle im Palas siehe den Grundriss Abb. 4*.

Viertelsäulen an den Ecken und Wänden. Die Mittelsäule ist eine Wiederverwendung der vorhandenen Säule des Saales.[1524]

Dafür, wann dieser Umbau vorgenommen und die Wandmalerei an der Nordwand geschaffen wurde, sind bislang verschiedene Thesen vorgelegt worden. In der Nachfolge Hugo von Ritgens, der erstmals 1847 den Einbau in den Zusammenhang mit dem Brand und den nachfolgenden Wiederaufbauarbeiten stellte, wurde vielfach die Zeit um 1319 angenommen.[1525] Als deutlich älter ordneten jedoch andere Autoren den Sakralraum ein. Bereits Paul Weber plädierte für eine Entstehungszeit zur Zeit Ludwig IV. im 13. Jahrhundert.[1526] Und auch Gabelentz vermutete die Bauzeit noch in romanischer Zeit, ebenfalls im 13. Jahrhundert.[1527] Roland Möller, der sich 2002 erneut den Stucksäulen der Kapelle widmete, äußerte die Vermutung, die Kapelle könne bereits zur Mitte des 13. Jahrhunderts bestanden haben; um 1270 bis 1280 könne dann die malerische Ausgestaltung erfolgt sein.[1528] Hier beruft er sich unter anderem auf einen Beitrag von Renate Kroos, die anhand von ikonographischen Vergleichen das Gemälde an der Nordwand der Kapelle in die Zeit um 1270 datierte.[1529] Diese Datierung wird nun durch die eingehende Untersuchung von Kilian Grüger gestützt.[1530]

Bis zum Beginn der Wiederherstellungsarbeiten unter Ritgens Leitung bestand die barocke Ausstattung des Raumes, die das Ergebnis einer unter Johann Ernst im Jahr 1628 vollendeten Neugestaltung war.[1531] Georg Heinrich Schwerdt beschrieb sie in seinem 1849 erschienenen Führer wie folgt: „Noch sehen wir den fürstlichen Stand, […] noch sehen wir den kleinen Gitterverschlag, in welchem die Chorsänger gestanden; noch die uralte Kanzel, von welcher Luther […] mit seiner gewaltigen Predigt fast täglich die Herzen begeistert haben soll; noch den Taufstein und den Altar […] Wertvoller noch ist ein großes Gemälde, welches der nördlichen Wand eingefügt ist.“[1532] Bei diesem Gemälde könnte es sich um das großformatige Elisabeth-Bild gehandelt haben, das die Heilige mit dem Rosenwunder und verschiedenen Werken der Barmherzigkeit zeigte.[1533] Es verdeckte bis zur Erneuerung des Raumes die alten Wandmalereien, deren Entdeckung Ritgen 1855 überlieferte: Am 5. August 1849 soll sich Carl

---

[1524] Strickhausen 1998, S. 203f.
[1525] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 81-84; siehe auch Bl. 58-60; vgl. auch Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 22.8.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 242r-243r; Ritgen 1855, S. 4f.
[1526] Weber 1907 a, S. 104; dem widersprechen Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 711f., Anm. zu S. 328; zu den teilweise konträren Ansichten der Autoren im Wartburg-Werk; vgl. Jacobs 2010, S. 256.
[1527] Gabelentz 1931, S. 183.
[1528] Möller 2002, S. 122; zu weiteren Arbeiten Möllers zu diesem Thema siehe die Angaben bei Schwarz 2003, S. 130, Anm. 15.
[1529] Kroos 1997, S. 78f.
[1530] Vgl. Grüger 2012.
[1531] Voss 1917, S. 82-89; Gabelentz 1831, S. 183f.; Fiedler 1989, S. 98f.; siehe vor allem die ausführliche Darstellung der frühbarocken Ausstattung bei Lührmann/Schwarz 2005, S. 106-116.
[1532] Schwerdt 1849, S. 121f.
[1533] Lührmann 2002; Blume/Werner 2007, S. 466f., Kat.-Nr. 317, 318 (Hilmar Schwarz).

Friedrich bei einem Besuch der Wartburg daran erinnert haben, als Kind an der nördlichen Wand der Kapelle eine Wandmalerei gesehen zu haben. Bei der gleich darauf folgenden Untersuchung der Mauer habe Carl Alexander „theilweise mit eigener Hand die verdeckende Tünche“ entfernt „und enthüllte den erstaunten Blicken ein noch ziemlich erhaltenes Wandgemälde.“[1534] Es habe sich um die Darstellung von fünf Aposteln gehandelt, in deren Mitte Maria mit einem Buch stand, auf dem REGINA ANGELORUM zu lesen war.[1535] 1849, noch bevor er die Malereien gesehen hatte, vermutete Ritgen, dass sie aus der Zeit des Einbaus der Kapelle in den Palas stammen müssten.[1536] Im gleichen Jahr entwarf er bereits einen Altarschmuck,[1537] dessen Ausführung Erbgroßherzogin Sophie übernehmen wollte. Carl Alexander reagierte begeistert auf diese Entwürfe und versprach, sie „wo möglich noch in der Kürze“ ausführen zu lassen.[1538]

Im März 1850 wandte sich Ritgen in einem ausführlichen Schreiben an Carl Alexander, da er durch Hofrat Vent von der Absicht erfahren hatte, die Kapelle zu restaurieren.[1539] Zunächst erläuterte er die verschiedenen Bauphasen des Raumes, beginnend mit der angenommenen Erbauungszeit des Palas um 1070, deren Spuren im südlichen und östlichen Fenster auf den „Rundbogenstyl“ verwiesen. Dem „Spitzbogenstyl“ gehöre die Ausstattung der Kapelle aus dem 14. Jahrhundert an, deren Zeugnisse die Gewölbe des Raumes und die wiederaufgefundene Malerei an der Nordwand darstellten. Der „Renaissance“ rechnete er die Einrichtung der Kapelle aus der Zeit Johann Ernsts zu, aus der die Kanzel, Emporen, Stühle und die Bemalung des Gewölbes stammten.[1540]

Hinsichtlich dieser drei sehr verschiedenen Zeiten, die ihre Spuren in der Kapelle hinterlassen hatten, schrieb er zur Restaurierung: „Da der fromme Glaube des Volkes nun einmal gewohnt ist, die Kapelle in ihrer jetzigen Gestalt mit M. Luther in Verbindung zu bringen und sich gerade hierdurch das allgemeine Interesse für die Kapelle so sehr gesteigert hat, so sehen Eure Königliche Hoheit es mit Recht als eine Pflicht an, der Kapelle das im durch den Lauf der Zeiten aufgedrückte Gepräge unverändert zu erhalten, also die einzelnen Theile des Inneren so zu restaurieren, daß jeglicher Theil die seiner Entstehungszeit entsprechende Eigenthümlichkeit in vollem Maße wiederzeige. Das sonst für die Restauration des Landgrafenhauses angenommene Grundgesetz des Festhaltens an dem Style des 11ten und 12ten Jahrhunderts kann ja ohnehin

[1534] Ritgen 1855, S. 6.
[1535] Ebenda, S. 7.
[1536] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 22.8.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 242r-243r.
[1537] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.10.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 255r-256v; vgl. auch Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 28.9.1849, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 252r-253r, hier: Bl. 252v; Arnswald berichtet hier, dass Ritgen am Altarschmuck arbeite.
[1538] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.10.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 3; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 9 und Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[1539] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 21.3.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 61r-67v.
[1540] Ebenda, Bl. 61v-62r.

für das Innere der Kapelle nicht gelten, weil diese erst im 14ten Jahrhundert entstand; für das Aeußere dagegen bleibt es umso mehr in Geltung, als Friedrich der Gebissene nur die Gewölbe einsetzte, die östliche und südliche Außenwand mit ihren Rundbogenfenstern aber beibehielt."[1541] Deshalb genüge die Restauration der Steinarchitektur des östlichen Fensters und das Belassen der erhaltenen südlichen. Die Glasfenster der Kapelle plante Ritgen im Stil des 14. Jahrhunderts zu gestalten, denn zu dieser Zeit sei der Raum zur Kapelle umgestaltet und die Glasmalereien eingesetzt worden, die stilistisch mit der erhaltenen Malerei an der Nordwand zu vergleichen wären. In dieser Zeit der Blüte der Glasmalerei seien zunächst deutliche Unterschiede zwischen Fenstern einer Kirche und eines Wohnraums zu konstatieren. Während Fenster in Wohnräumen eine Aussicht ermöglichen und gut zu öffnen sein mussten, sei bei Kirchenfenstern der Blick auf das Innere beschränkt, leite man das geistige Auge durch die Betrachtung „verklärter, lichtdurchglühter Glasmalerei zur Gottheit aufwärts."[1542] Ein Beispiel hierfür seien die Fenster des Naumburger Doms. Für die Kapelle wollte Ritgen die in Großkromsdorf gefundenen Glasmalereien zusammensetzen und mit einfachem Glas ergänzen, bis entsprechende alte Scheiben gefunden seien.[1543]

Im November 1850 lieferte er dem Erbgroßherzog einen ersten Versuch der Anordnung der Glasmalereien, verbunden mit einer wenig wissenschaftlichen, aber auf die Wartburg und ihre Geschichte bezogenen Deutung.[1544] Die beiliegenden Zeichnungen sind nicht überliefert, jedoch lassen sich andere Blätter aus dem Sammlungsbestand zuordnen (Kat.-Nr. 368, Abb., 369). Der halbrunde Abschluss des Fensters ist mit einem Fries aus Pflanzenornamenten auf hellblauem Grund verziert. Darunter ragen spitz zulaufende Rundbögen in eine braune Fläche mit hellbraunen Ranken. Die Figur eines Bischofs[1545] im linken Fenster angeordnet, deutete Ritgen als Siegfried von Mainz, der die Erlaubnis zur Gründung der Kapelle erteile, über ihm sollte ein Fragment mit einer hl. Barbara[1546] – als Personifikation der Religion gedeutet – platziert werden. Die darüber angeordnete Anna selbdritt[1547] erschien Ritgen als Maria mit Christus und Johannesknaben. Der im Mittelfenster angeordnete Ritter mit Wappenschild[1548] war ihm eine Darstellung Ludwigs IV. im Kampf mit dem Löwen, auf den drei Heilige[1549] hinabschauten. Im rechten Fenster erscheinen eine Maria mit Kind[1550] und eine weitere heilige

[1541] Ebenda, Bl. 62r und v.
[1542] Ebenda, Bl. 63r.
[1543] Ebenda, Bl. 63v.
[1544] Auch für das Folgende Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 26.11.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 198r-205v.
[1545] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0130.
[1546] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0124
[1547] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0129.
[1548] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0126.
[1549] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0125.
[1550] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0128.

Barbara[1551], hier wiederum als Personifikation der Religion gedeutet. Die ornamentale Rahmung der Malereien plante Ritgen im Stile der Kathedralen von Lens, Bourges, Reims und im Speziellen aber der von Chartres zu gestalten, wie er auf einem nicht erhaltenen Entwurf angedeutet haben muss.[1552] Einer von Arnswald projektierten Fensterkonstruktion bescheinigte er zwar allgemeine Zweckmäßigkeit, doch tauge sie eher für Wohnräume, nicht aber für einen Kirchenraum. Hier müsse man die Scheiben zwischen den Doppelsäulen platzieren, schließlich brauche man keine Aussicht, demzufolge müssten die Fenster auch nicht zu öffnen sein. Ritgen schloss deshalb eine Konstruktionsbeschreibung der Fenster der Marburger Elisabethkirche an und lieferte noch eine Zeichnung, wie sie zu realisieren wäre.[1553]

Bei diesem Raum, der im Vergleich zu den anderen Räumen des Palas deutlich mehr Spuren seiner einstigen Ausgestaltung preisgab und zudem eine weitgehend vollständig erhaltene Ausstattung des 17. Jahrhunderts aufwies, zeigt sich eine bemerkenswerte Zurückhaltung, verglichen mit der bisher stilrein gedachten Wiederherstellung des Gebäudes. Ritgen argumentierte vor allem mit der Tradition des Raumes als Predigtort Luthers und nahm deshalb die Kapelle von den leitenden Wiederherstellungsprinzipien aus. Er plädierte zunächst für die Erhaltung der Gewölbe und deren Dekoration; allerdings hoffte er auch darauf, unter der Bemalung von 1628 noch Spuren älterer Malerei zu finden. Da bei einer Untersuchung die Gefahr der Zerstörung der bestehenden Ausmalung bestand, riet er dazu, vorher Kopien anfertigen zu lassen, „um nicht durch Suchen nach dem Aelteren das vorhandene Jüngere zu verlieren.“[1554] Im Falle des Fundes von älteren Ausmalungen, schien ihm eine malerische Gestaltung im Stil der Zeit Friedrichs des Gebissenen möglich, die dann dem Zustand zur Zeit von Luthers Aufenthalt auf der Wartburg entsprochen hätte. Die Ausstattung der Kapelle aus der Zeit um 1628 solle allerdings erhalten bleiben, weil „die Einrichtung schon über 200 Jahre alt ist, und jedenfalls dem Zeitalter Luthers näher steht, als jedes neuere Machwerk, so dürfte es Pflicht sein, diese Stühle und Stände zu erhalten, auszubessern und durch Wiederauffrischung der Wappen etc. ihnen das ehemalige Aussehen wiederzugeben.“[1555] Da unter der Bemalung des Gewölbes nach älteren Malereien gesucht werden sollte, scheint sich Ritgen eine etwaige Umgestaltung der malerischen Ausstattung offen gelassen zu haben. Bei allen vorzunehmenden Arbeiten riet er aber zur Sorgfalt, „damit nicht durch Erneuerung gerade das interessante

[1551] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0127.
[1552] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 26.11.1850, ThHStAW Nr. HMA Nr.1615, Bl. 198r-205v, hier Bl. 200v.
[1553] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 26.11.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 198r-205v, hier: Bl. 201r-202v.
[1554] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 21.3.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 61r-67v, hier: Bl. 65v.
[1555] Ebenda.

alterthümliche Aussehen verschwinde".[1556] Carl Alexanders Randnotiz auf diesem Schreiben lautete: „Das war auch mein Plan." Die Dekoration neu zu entwerfender Textilien für den Raum und das Antependium wollte Ritgen vom Stil der Glasmalereien abhängig machen. Auch hierzu schrieb Carl Alexander eine Randnotiz: „Ich denke altbyzantinsch". Die Antwort des Erbgroßherzogs auf dieses Schreiben lässt annehmen, dass er von den Ideen Ritgens angetan war.[1557] Besonders interessant schienen Carl Alexander die Aussagen Ritgens über die verschiedenen Epochen der Kapelle zu sein. Bezüglich der Glasfenster wollte sich der Erbgroßherzog sofort bei seinem Vater dafür einsetzen, die Fenster aus Großkromsdorf auf die Wartburg überführen zu dürfen. Um das schadhafte Gewölbe sichern zu können, hatte sich Carl Alexander entschlossen, Anker anbringen zu lassen. Außerdem schrieb er weiter: „Ich habe bereits angeordnet, daß […] die an den Gewölben sich zeigenden renaissance Ornamente abgeklatscht werden, damit die sofortige Untersuchung dieser Mauerwerke beginnen kann. Die Bänke und die Kanzel von 1628 bin ich zwar entschlossen beizubehalten, ob auch die Bilder an der Decke, wenn unter denselben sich ältere entdecken, weiß ich noch nicht; Sie lieber Freund, werden dann gewiß mich führen und leiten." Da Ritgen einen „byzantinischen" Altarbehang entwerfen sollte, wünschte Carl Alexander auch die restlichen liturgischen Geräte in neoromanischem Stil ausführen zu lassen, davon ausgehend, dass sie im 14. Jahrhundert noch ebenso ausgesehen hätten. Eine 1850 entstandene Zeichnung Ritgens stellt dar, wie die unter diesen Prämissen umgestaltete Kapelle ausgesehen hätte (Kat.-Nr. 361, Abb.). Die perspektivische Ansicht zeigt die barocken Einbauten, das Gestühl, die Orgel und die Kanzel. An der Nordwand war unter der Aposteldarstellung „eine breite Borde und unter dieser ein gemalter Teppich […], auf welchem grün auf grauem Grund ein Kampf zwischen Adler, oder Greiffen, und Löwen dargestellt ist", gefunden worden.[1558] Diese Dekoration gab Ritgen ebenso zeichnerisch an, wie auch das Antependium im neoromanischen Stil am Altar.

Im Gegensatz zur tatsächlichen Restaurierung der Kapelle und auch zu den Aussagen, die Ritgen fünf Jahre später, nach ihrer Vollendung machte, ist die Übereinkunft von Bauherr und Architekt über das grundsätzliche Vorgehen zu diesem Zeitpunkt überaus bemerkenswert. Auf Anregung Ritgens stimmte Carl Alexander mit der These überein, dass man die verschiedenen Epochen, die ihre Spuren im Raum hinterlassen haben, respektieren sollte. Vor allem wegen der protestantischen Tradition der Kapelle – galt sie doch als Predigtort Luthers und wurde als Lutherkapelle in der Lutherburg wahrgenommen – war Ritgen nicht gewillt, durch eine Restaurierung massiv in die gewachsenen Strukturen einzugreifen. Auch wenn der Erhaltung

[1556] Auch die folgenden Zitate mit Carl Alexanders Randnotizen aus: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 21.3.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 61r-67v, hier: Bl. 65v.
[1557] Auch für alle folgenden Zitate im diesem Absatz: Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.3.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 5; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 12.
[1558] Ritgen 1855, S. 7; fast gleichlautend: Ritgen 1868, S. 140.

der Ausmalung von 1628 kein größeres Augenmerk geschenkt wurde, hatte er doch einen durchaus bemerkenswerten Ansatz in die Wiederherstellung eingebracht und – wenn auch nur für kurze Zeit – seinen Auftraggeber von der Richtigkeit seiner Thesen vollständig überzeugen können.

Die Übereinkunft vom März 1850 blieb Episode, denn schon im Oktober desselben Jahres berichtete Arnswald, dass Carl Alexander die Entfernung der bestehenden Ausstattung wünsche und sie durch eine neue, im früheren Stil geschaffene ersetzen wolle.[1559] Warum Carl Alexander sich dazu entschloss, kann nur gemutmaßt werden. Zum einen war man sich der Tatsache bewusst, dass Luther die Kapelleneinrichtung des beginnenden 17. Jahrhunderts nie gesehen haben konnte; zum anderen mag auch der zu dieser Zeit wenig beliebte (frühe) Barockstil zur Entscheidung beigetragen haben. Von einer unmittelbaren Reaktion Ritgens auf diese Entscheidung ist nichts bekannt. Er tauschte sich im Oktober 1850 mit Carl Alexander vornehmlich über die Zusammenstellung des Fensters mit den Scheiben aus Großkromsdorf aus.[1560]

Auf den Rat Ritgens hin waren im Mai 1850 Durchzeichnungen der alten Ausmalungen gefertigt worden, die allerdings verloren gingen und schon im Oktober 1853 nicht mehr aufzufinden waren.[1561] Nachdem man im gleichen Jahr die Gewölbe durch ein Ankersystem gesichert hatte, berichtete Arnswald von Schäden an der Malerei an der Nordwand, die unten verlaufende Bordüre sei dabei „ganz ruiniert worden".[1562] 1851 wurde der südliche Giebel des Palas bis auf die Höhe des Gewölbes der Kapelle ab- und wieder aufgebaut (Kat.-Nr. 357-358, 359, Abb.).

Die maßgeblichen Planungen und Entwürfe für die Neugestaltung der Kapelle sind in die Jahre 1853 und 1854 zu datieren. Im Jahr 1855 wurde die Kapelle fertig gestellt und zu diesem Anlass veröffentlichte Ritgen eine kurze Abhandlung über ihre Geschichte. Interessant ist, wie er sich nun über die erfolgte Wiederherstellung äußerte: Die Gewölbemalereien aus der Zeit von Johann Ernst seien beispielsweise „in dem schwülstigen Style des 17ten Jahrhunderts"

[1559] Rapport von Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 18.7.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 113, zitiert nach Fiedler 1989, S. 99, Anm. 206.
[1560] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Oktober 1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 155-157v; Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.10.1850, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 8; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 15.
[1561] Über Durchzeichnungen nicht näher benannter Malereien und „die neu aufgefundenen Wanddecorationen" in der Kapelle: Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 30.5.1850, WSTA, Akte K 17, Bl. 11; zum Verlust der Pausen siehe Bernhard von Arnswald an Johann Carl Christian Vent, 12.10.1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, Bl. 88f., zitiert nach Fiedler 1989, S. 99, Anm. 208; Bernhard von Arnswald an Johann Carl Christian Vent, 8.10.1853, WSTA, Akte K 20, Bl. 92.
[1562] Rapport von Bernhard von Arnswalds an Carl Alexander, 12.11.1850, ThHStAW HMA Nr. 1615, Bl. 172, zitiert nach Fiedler 1989, S. 99, Anm. 207.

ausgeführt worden.[1563] Die erhaltene Einrichtung aus dieser Zeit sei zwar von den Eisenachern gekannt und geliebt worden, „und viele mochten wohl auch irrthümlich glauben", sie sei „zu Luthers Zeiten so gewesen", doch glaubte „Seine königliche Hoheit der Großherzog Herzog Carl Alexander, im Einverständnisse mit dem Architecten, die ursprüngliche Einrichtung ganz so wiederherstellen zu müssen, wie sie Friedrich der Gebissene angeordnet hatte, eben weil sie zu Luthers Zeiten und noch lange nachher so erhalten war, und mithin auch seine Zeit am besten präsentiert." Von Ritgens Ansatz, Pietät gegenüber der bestehenden Struktur des Raumes und deren Akzeptanz in der Bevölkerung walten zu lassen, ist nicht mehr viel zu spüren. Stattdessen rückte er historische und belehrende Aspekte in den Vordergrund, dem Volk die wahre Kapelle, wie sie auch Martin Luther gekannt haben könnte, vor Augen zu führen. Er brachte nun die für seine restauratorische Arbeit maßgeblich gewordenen Argumente ins Spiel: „Zum Glücke ließ sich diese ursprüngliche Einrichtung überall noch deutlich erkennen, und es war das gewissenhafte Streben des mit der Ausführung der Restauration beauftragten Verfassers dieser Zeilen, jedes auch das kleinste Detail genau so herzustellen, wie es ursprünglich war und wie es sich fast überall mit Sicherheit nachweisen ließ."

In der neuen Ausstattung standen letztlich stilistische Elemente des beginnenden 14. Jahrhundert und romanische nebeneinander. Ritgen hatte nach eigener Angabe die Bemalung der Sockelzone mit einem grünen Löwen-Greifen-Fries anhand aufgefundener Reste rekonstruiert und das Gewölbe mit einem blauen Himmel mit goldenen Sternen verzieren lassen; die Bänke, die Verkleidung der Orgel, das Antependium vermittelten den Eindruck, sie seien bereits zu romanischer Zeit hergestellt worden. Carl Alexander hatte dies 1850 immerhin so gewünscht. Bernhard von Arnswald war nicht recht zufrieden, denn er fand zwar, dass Ritgen bei der Wiederherstellung des Raums zwar „brav, aufopfernd, edel und aufgehend in der Sache" gehandelt habe, doch fehle ihm „die lutherische Wärme, Stimmung und Begeisterung […] Unsere Kapelle wird daher eine katholisch gewesene Hofkapelle – keine Lutherkapelle."[1564]

Einzig die inschriftlich auf 1625 datierte Kanzel an der Ostwand wurde nicht durch ein neueres Stück ersetzt. Hier argumentierte man mit dem Glauben der Bevölkerung, dass Luther auf der Kanzel gepredigt habe und man sich deshalb nicht wage, sie zu entfernen.[1565] Allerdings wurden, sehr wahrscheinlich 1863, der barocke Unterbau und der Aufsatz entfernt; der

[1563] Auch für die folgenden Zitate in diesem Absatz: Ritgen 1855, S. 10f.
[1564] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 22.5.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 25; vgl. auch Steffens 2008, S. 162.
[1565] Ritgen 1855, S. 9; Ritgen 1860, S. 120; Ritgen 1868, S. 141; bereits 1862 galt es als erwiesen, dass die entsprechenden Äußerungen Luthers, die zur Annahme führten, er habe auf der Wartburg gepredigt, sich keineswegs auf die Wartburg bezogen; vgl. Lührmann/Schwarz 2005, S. 125.

Kanzelkorb wurde nun von einer Säule mit romanischem Adlerkapitell gestützt.[1566] Ein kostbarer Kanzelbehang, den Großherzogin Sophie gestiftet hatte, verdeckte den Rest des barocken Stücks.

Ebenfalls im Jahr 1863 wurden wertvolle Waffen in der Kapelle aufgehängt. Es handelte sich um das Schwert Gustav Adolfs von Schweden und um den Degen Herzog Bernhards des Großen von Sachsen-Weimar, dessen Leiche vom 26. September bis zum 6. Dezember 1655 in der Kapelle aufgebahrt war.[1567] Dass Carl Alexander die Waffen aus Weimar in die Kapelle der Wartburg überführen ließ, ist als ein Bekenntnis zur protestantischen Geschichte des Herzogshauses Sachsen-Weimar-Eisenach zu werten. Schwert und Degen sollen sich seit dem Dreißigjährigen Krieg in Weimar befunden haben. Der Überlieferung zu Folge wurde das Schwert König Gustav Adolfs von Schweden nach seinem Tod in der Schlacht bei Lützen zu Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar gebracht, der daraufhin den Befehl über das schwedische Heer übernahm.[1568] Hugo von Ritgen unterstrich die Bedeutung der protestantisch-dynastischen Tradition, indem er der Beschreibung der Waffen in seinem Führer folgende Verse beigab: „Wer stimmte da nicht ein in die Worte: / Den Kampf des Glaubens und den Kampf der Welt, / Den Sinn, der Großes Schafft und Treue hält; / Der Ahnen Ruhm, der Thaten ew'gen Glanz: / Verbunden zeigt ihn dieser Schwerterkranz.“[1569]

Die nach protestantischem Ritus gestaltete Kapelle des 17. Jahrhunderts war zwar vernichtet, vielleicht nicht zuletzt weil sie aus der Barockzeit stammte und außerdem mit Luthers Aufenthalt nichts zu tun hatte, die protestantische Geschichte und deren dynastische Tradition wurde aber auf anderem Wege präsentiert.

Die Farben, die die Kapelle dominierten, wurden wenig positiv aufgenommen. Das Blau des gotisch inspirierten Sternenhimmels im Gewölbe und die grüne Farbe des Frieses harmonierten nicht miteinander, zudem waren die meisten der halbrunden Wandflächen leer geblieben. Im August 1864 machte Hugo von Ritgen Vorschläge zur Vollendung der Ausstattung der Kapelle, durch die diese Mängel behoben werden sollten.[1570] Für die Neuausmalung des Raumes wurde Michael Welter verpflichtet, der seine Arbeiten 1866 vollendete. Augusta von Preußen stiftete diese Malereien und 1867 auch die von Welter entworfenen Glasmalereien.

Die Ausstattung der Kapelle

[1566] Die Datierung in die Zeit um 1863 ergibt sich aus den in den Zeichnungen angedeuteten Schwertern mit Schwerthalter, die in diesem Jahr angebracht wurden; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 354.
[1567] Lührmann/Schwarz 2005, S. 129f.
[1568] Vgl. Diener-Schönberg 1912, S. 173.
[1569] Ritgen 1868, S 149.
[1570] Hugo von Ritgen: Bemerkungen über die zur vollendeten Ausstattung der Kapelle auf der Wartburg noch wünschenswerthen Arbeiten, 16.8.1864, WSTA, Hs 2718 und WSTA, Akte 320 (Kapelle), Bl. 54r-59v.

Die Ausstattung und Dekoration der Kapelle fiel den purifizierenden Eingriffen der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zum Opfer.[1571] Sowohl die Reste der barocken Kanzel,[1572] als auch die auf Leinwand ausgeführten Malereien Welters und die 1867 geschaffenen Glasfenster wurden magaziniert und inventarisiert. Auch Teile der beweglichen Einrichtung, wie etwa das Antependium und die Sitzkissen, befinden sich heute noch im Sammlungsbestand. Verschollen sind hingegen die von Ritgen entworfenen Bänke und das Orgelgehäuse, die nur mehr über die Entwurfszeichnungen und alte Fotografien zu rekonstruieren sind.

Mehrere Entwürfe aus dem Jahr 1853 zeigen das neoromanische Orgelgehäuse, vor dem zwei Bänke angeordnet sind (Kat.-Nr. 362, 364, 374, Abb.). Dominiert werden beide von romanischen Architekturzitaten: Die Bänke werden von gedrungenen Säulen mit vegetabilen Kapitellen gestützt. Die geschwungene Form der Wangen, ihr runder oberer Abschluss und eingeschnitzte Verzierungen verweisen auf die Inspiration, die das mittelalterliche Chorgestühl aus dem Dom zu Ratzeburg geliefert haben muss (Abb. 23*).[1573] Aus den dort erhaltenen Sitzen, die jeweils mit geschwungener Wange voneinander getrennt sind, machte Ritgen eine Bank, die mit niedrigerer Sitzfläche mehreren Besuchern des Gottesdienstes Platz bot. Die Zargen sind mit Ornamenten wie Zickzackfries, Diamantbändern und Rankenwerk verziert. Die leere Fläche an den Wangen des Originals bot Ritgen genügend Platz, ein Flechtbandornament und einen Drachen in dichtem Laubwerk zu zeichnen.[1574] Beide Motive schmückten die Throne der Figuren des mittelalterlichen Lewis-Schachspiels, mit dem sich Ritgen innerhalb seiner Forschungen beschäftigt hat (Abb. 10*).[1575] Der sichtbare Teil der Orgel zeigt in der Mitte ein Relief mit einem thronenden Christus unter einer Rundbogenarchitektur, der von zwei Engeln angebetet wird (Kat.-Nr. 363, Abb., 365). In der Zone darüber befinden sich paarweise angeordnete Tier- und Menschenköpfe, deren geöffnete Münder darauf verweisen, dass Ritgen mit ihnen den Psalm „Alle Geschöpfe loben den Herrn und singen ihm“ verbildlichen wollte.[1576] Der Vergleich der Entwürfe mit erhaltenen Fotografien beweist, dass, mit Ausnahme des Christusreliefs an der Orgel, Orgelgehäuse und Bänke in dieser Form ausgeführt worden sind.[1577]

Die für das Ostfenster der Kapelle entworfene Anordnung der einzelnen Glasmalereien aus Großkromsdorf und die umgebenden Ornamente (Kat.-Nr. 368, Abb., 369) wurden 1854 von

---

[1571] Vgl. Asche 1962, S. 155-159.
[1572] Kanzel, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0119.
[1573] Siehe die Abbildung des Chorgestühls bei Lübke 1866, S. 177.
[1574] Siehe auch die 1854 gezeichneten Entwürfe Carl Dittmars für Kapellensitze (Kat.-Nr. 382, 383), die zwar genau die Form des Möbels übernehmen, aber mit ganz anderen Ornamenten, wie ritterlichen Gestalten und Engeln, verziert sind.
[1575] Siehe hierzu Kap. Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung); hier: Madden 1832, S. 214 und Pl. XLVI; vgl. auch die Zeichnung Ritgens, Kat.-Nr. 1217, Abb.
[1576] Ritgen 1868, S. 147.
[1577] Abb. bei Weber 1907 a, S. 104.

den Eisenacher Glasmalern Pfeifer und Keßler realisiert,[1578] und die Scheiben wurden in diesem Fall tatsächlich so angebracht, dass ein Teil des Doppelkapitells von innen zu sehen war, der andere draußen blieb und die Fenster nicht zu öffnen waren. Bei dem aus sieben einzelnen Fragmenten zusammengesetzten Fenster blieb Ritgen später bei seiner bereits 1850 ersonnenen Deutung. Lediglich die damals noch als Personifikation der Religion gedeutete Barbara hatte er nun als solche erkannt.[1579]

Die Bemalung der Wände in der Sockelzone hatte Ritgen nach den Resten entworfen, die sich unter der Aposteldarstellung gefunden haben sollen, sie zeigten den „Kampf zwischen Adlern, oder Greifen, und Löwen […] nach der Symbolik jener Zeit den Kampf zwischen Christenthum und Heidenthum vorstellend."[1580] Zwei Entwürfe vermitteln einen Eindruck von der lebendigen Farbigkeit der Ausmalung (Kat.-Nr. 371, Abb., 372). Eine Ansicht zeigt ein Stück der nördlichen Wand zwischen den zwei Bogenfeldern. Rechts ist ein Apostel des Frieses zu sehen, hinter dem ein Spruchband CREDO IN UNUM D[EUM] hervorkommt. Die Darstellung des in Wolken stehenden Apostels (oder der Maria?) mit dem Buch in der Hand und der Inhalt des Spruchbandes, der wohl der Petrusfigur zuzuordnen ist, erweisen sich als recht freie Wiedergabe des eigentlichen Bildes. Während der Apostelfries, dessen Zustand bereits damals schon sehr schlecht gewesen sein muss,[1581] zunächst unberührt bleiben sollte, ist die linke Wandfläche in einem einfachen Grauton gestrichen. Die Umschrift enthält den Psalm:[1582] [LAUDATE DOMINUM IN SONO TUBAE LAUDATE EUM IN PSALTERIO ET CYTHAR]A LAUDATE EUM IN TYMPANO [LAUDATE EUM IN TYMPANO ET CHORO LAUDATE EUM IN CORD]IS ET ORGANO.[1583] Die Randzone der Bogenfelder ist jeweils mit einem Fries aus herzförmigen Ornamenten auf rosa Grund verziert. Darüber ist die Gewölbebemalung – blauer Himmel mit goldenen Sternen – zu sehen. Unterhalb verläuft ein Fries aus rosa und grünen geometrischen und vegetabilen Ornamenten, wieder darunter eine gemalte Teppichimitation. Den unteren Abschluss bildet der grüne Löwen- und Greifen- bzw. Adlerfries (Kat.-Nr. 373, Abb.). Die ornamentalen Rahmungen, die Teppichimitation und der Löwenfries wurden ausgeführt und blieben auch nach der Umgestaltung Welters erhalten.[1584] Es scheint, als seien auch am Wandgemälde mit der Aposteldarstellung wenigstens im unteren Teil Ergänzungen vorgenommen worden, denn auf alten Fotografien sind die offenbar ergänzten Wolken gut zu

[1578] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 351f.
[1579] Siehe oben und Ritgen 1860, S. 123f.; vgl. auch Ritgen 1868, S. 144.
[1580] Ritgen 1855, S. 7; vgl. fast gleichlautend Ritgen 1860, S. 119.
[1581] Ritgen 1855, S. 7.
[1582] Dieser Spruch wurde am nordwestlichen Bogen angebracht; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 351; vgl. auch Lechleitner 1891, S. 47.
[1583] Lobet den Herrn mit dem Schall des Horn, lobet ihn auf Psaltern und Psythern, lobet ihn mit Flöten und Chören, lobpreiset ihn mit Schall der Seiten und Pfeifen (Ps 150, 3-5).
[1584] Baumgärtel/Ritgen 1907, Abb. nach S. 352.

erkennen; unterhalb des Gemäldes war außerdem ein Spruchband angebracht (Abb. 24*): AMICTUS LUMINE SICUT VESTIMENTO EXTENDENS COELUM [!] [SICUT VELUM].[1585] Sehr wahrscheinlich sah man das Bild in dieser Form bis Welters Malerei es 1866 schließlich verdeckte.

Als wertvolles Kunstwerk wurde ein von Carl Alexander angekaufter Fürstenstuhl, bestehend aus zwei Wangen eines niederrheinischen Kirchengestühls aus dem beginnenden 15. Jahrhundert, aufgestellt.[1586] Ritgen hatte für die neue Montierung die Zeichnung geschaffen (Kat.-Nr. 378, 379, Abb., 380, 381). Dem eigentlichen Stuhl setzte er das Betpult als Front vor, auf der das Arkadenmotiv der Seitenteile abgewandelt ist und Verzierungen wie Pentagramm und Flechtband auftreten. An den Seiten sind Tierköpfe angebracht.[1587] Heideloff hatte diesen Stuhl bereits 1845 im achten Heft seiner Ornamentik abgebildet, in die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert und glaubte als Besitzer Graf Wilhelm von Holland ermittelt zu haben.[1588]

Das Antependium, für das Ritgen offenbar schon 1849 erste Entwürfe geliefert hatte, zeigt Christus in der Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen (Kat.-Nr. 384, Abb., 385). Der goldgestickte Altarbehang mit den zugehörigen Seitenteilen wurde in Paris gefertigt und von acht Prinzessinnen des großherzoglichen Hauses gestiftet.[1589] Die beiden Seitenteile sind mit dem thüringischen Löwen und den Anfangsbuchstaben der Namen der entsprechenden Damen versehen (Kat.-Nr. 386, 387, Abb.). Der Kanzelbehang wurde von Großherzogin Sophie gestiftet; die Kissen, die den Fürstenstuhl und die Bänke schmückten, waren eigenhändige Arbeiten von Großherzogin Sophie, Helene von Orleans und zahlreichen adligen Damen.[1590]

Für die Änderung der barocken Kanzel, die Abnahme des Aufsatzes und die Säule mit romanischem Adlerkapitell als Stütze, ist eine Zeichnung überliefert (Kat.-Nr. 396, Abb.). Die

---

[1585] Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest aus den Himmel wie einen Teppich (Ps 104, 2); siehe Abbildung, Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. C455, K3.

[1586] Chorwangen, niederrheinisch, um 1400, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0093 a, b; vgl. Voss 1917, S. 89; Krauß/Schuchardt 1996, S. 174, Abb. 74, S. 176.

[1587]Siehe hier auch eine Zeichnung Dittmars, Kat.-Nr. 381, die den Stuhl in gleicher Bauart, aber mit anderen ornamentalen Verzierungen zeigt.

[1588] Heideloff 1845, H. VIII, S. 18f., Tf. 4.

[1589] Antependium und zwei Seitenteile, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0115-KT0117; Wartburg-Inventar. Pfalz, 1883, WSTA, S. 35v, 36v; vgl. auch Ritgen 1868, S. 147; Gabelentz 1931, S. 186 weist die Stücke gar als eigenhändige Arbeiten der Damen aus.

[1590] Kanzelbehang, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung Inv.-Nr. KT0120a, KT0120b, gestiftet von Großherzogin Sophie; zwei Kissen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0105, KT0106, gefertigt und gestiftet zum 7.6.1855 von Großherzogin Sophie, (Schutzhülle, Inv.-Nr. KT0120c); vgl. WSTA, Wartburg-Inventar. Pfalz, 1883, S. 33v-38v; 25 Kissen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung Inv.-Nr. KT0123-KT0130; KT0135-KT0136; KT0150-KT0153; KT0156; KT0181-KT0187; KT0198, KT0199, KT0204; vgl. hierzu WSTA, Wartburg-Inventar, Bd. III, 1906, Raum 136, Nr. 2109-2134; bei den meisten der Kissen ist der Name der Schenkenden vermerkt; dazu befanden sich noch Rücklaken auf den Bänken; Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0137-KT0142; vgl. hierzu WSTA, Wartburg-Inventar, Bd. III, 1906, Raum 136, Nr. 2028-2033.

Schwerter Gustav Adolfs und Bernhards von Sachsen-Weimar[1591] neben der Kanzel sind auf einem Blatt Ritgens (Kat.-Nr. 397, Abb.) bereits angedeutet, sie wurden 1863 an einer Säule mit einem aus der Krayenburg stammenden Kapitell befestigt.[1592] Die Votivplatte mit der Inschrift FIDEI ET FORTUDINI wurde von Augusta von Preußen gestiftet.[1593]

Die Ausmalung von Michael Welter, 1865-1866

Da die Farbenstimmung des Raumes und die leeren Wandflächen immer wieder kritisch beurteilt wurden, machte Ritgen im August 1864, nachdem sich Königin Augusta zur Finanzierung entschlossen hatte, Vorschläge zu den „zur vollendeten Ausstattung der Kapelle auf der Wartburg noch wünschenswerthen Arbeiten."[1594] Zunächst rechtfertigte er sich dahingehend, dass der „Commandant und der Baumeister die noch vorhandenen Mängel gleich anfangs erkannt und Abhülfe derselben beantragt" hätten. Die unpassende Farbigkeit des Raumes „entsprang aus dem Umstande, daß bei der Restauration die Bemalung der Decke früher vorgenommen wurde als jene der Wände, und der Maler zu dem das Blau der Decke so glänzend wie möglich wählte, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß die Teppiche an den Wänden genau in Farbe und Zeichnung so wiederhergestellt werden sollten, wie sie die noch erhaltenen Reste der ursprünglichen Malerei aus dem 14ten Jahrhundert zeigten."

Für den Apostelfries, dessen Zustand „zwar keine Restauration, wohl aber eine Copie und Ergänzung auf einer davorgespannten beweglichen Leinwand" gestattete, lieferte Ritgen eine nicht überlieferte Entwurfszeichnung mit. Auch für die weitere Ausmalung hatte er schon einen Vorschlag zu machen: „an oder über dem Eingange der Kapelle pflegte man im Mittelalter nicht selten ein oder mehrere der klugen und der thörichten Jungfrauen darzustellen, dieses könnte leicht in derselben Art der Malerei wie das obige Wandgemälde geschehen". Dieses Gemälde wurde tatsächlich von Welter ausgeführt. Es scheint jedoch als habe Welter, anders als bislang vermutet, das sonstige Programm selbst entwickelt und durchaus nicht nur nach Themenvorgaben Ritgens gearbeitet.[1595] Dafür spricht eine Zusammenstellung, von der Welter

[1591] Schwert Gustav Adolfs von Schweden, deutsch, 1. Viertel 17. Jh., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KW0079; Degen Bernhards von Weimar, Clemens Stam, Solingen, 1. Viertel 17. Jh., Inv.-Nr. KW0061; hinzu kam ein Ehrendegen Carl Bernhards von Sachsen-Weimar (1792-1862), der ihm 1831 für seine Verdienste als niederländischer General in Indien verliehen worden ist; er ist nicht in der Sammlung erhalten; vgl. Diener-Schönberg 1912, S. 172-174, Tf. 72.
[1592] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0086; vgl. hierzu Kästner 1995, S. 36 und 48.
[1593] Votivplatte (Schwerthalter), Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0494.
[1594] Wenn nicht anders angemerkt, alle Zitate im folgenden Absatz: Hugo von Ritgen: Bemerkungen über die zur vollendeten Ausstattung der Kapelle auf der Wartburg noch wünschenswerthen Arbeiten, 16.8.1864, WSTA, Hs 2718.
[1595] Dies vermutet Blanchebarbe, 2, S. 406.

Arnswald mitteilte: „Auch hatte ich […] den Ideengang welcher mich geleitet hat um an das alte romanische Bild anzuknüpfen ausführlich mit allen Inschriften niedergeschrieben."[1596]

Schon im August 1864 hatte sich Welter gegenüber Bernhard von Arnswald hinsichtlich der Ausmalung geäußert. Nach seiner Vorstellung „müßte die religiöse Idee des XII und XIII Jahrhunderts nicht überschritten werden, treten neue Anschauungen darin hervor, so verlieren wir den Standpunkt, wir würden aus der Rolle fallen, es würde Anachronismus, was wir so ängstlich gehegt und gepflegt haben, überall styltreu zu sein."[1597] Nach einigen zu diesem Zeitpunkt noch sehr vagen Vorschlägen, da ihm genaue Angaben fehlten, bemerkte Welter, dass vor allem „das blaue Gewölbe mit goldenen Sternen mehr der gothischen Zeit" angehöre. In romanischen Kirchen wie Brauweiler, Schwarzrheindorf und Braunschweig finde man hingegen biblische Darstellungen.[1598] Als er erfuhr, dass der Himmel beibehalten werden sollte, reagierte Welter enttäuscht, böte doch das Gewölbe „die schönsten Räume […], um Malereyen darinnen anzubringen, denn jetzt sieht das Gewölbe recht langweilig aus, und mit den Borden die herumlaufen, macht es den Eindruck einer Tapeziererarbeit."[1599]

Ende September 1865, nach der Sendung eines Bildes oder Entwurfs an Arnswald, setzte er noch einmal nach. Hinsichtlich der Farbenstimmung des Raumes seien am besten farbige Glasfenster einzusetzen, denn dadurch würde die Kapelle „mysteriöser und harmonischer werden". Seine eigenen Bildhintergründe in blauer Farbe mit grüner, roter und schließlich gelber Einfassung seien „nicht nach freier Wahl entstanden sondern schien strenge Vorschrift bis ins XIII Jahrh. zu sein, überall wo sich romanische Malereyen finden".[1600] Er habe nicht den Mut gehabt, von dieser strengen Regel abzugehen. Drei entsprechende Entwurfszeichnungen Welters sind in der Kunstsammlung der Wartburg überliefert. Während bei der Darstellung des Apostelfrieses, der genau von den beschriebenen Farben dominiert wird, noch ein umlaufendes Spruchband fehlt, weisen die anderen beiden Blätter, Bergpredigt, und Mannalese und Abendmahl, deutsche Umschriften auf.[1601]

Die bisherige Restaurierung der Kapelle sei, so Welter weiter, in einer Zeit geschehen, in der „man sich noch nicht tief genug mit dem Wesen der mittelalterlichen Kunst vertraut gemacht hatte und eingedrungen war, soll man nun diesen Ausführungen zuviel Rechnung tragen? – ich meine das Wahre müßte doch zuletzt das Unechte entfernen, und dazu gehört der gestirnte

---

[1596] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 10.6.1866; Michael Welter: Ideengang für die bildlichen Darstellungen der Kapelle; als loses Blatt in dieser Briefsammlung erhalten, WSTA, Hs 3221-3237.
[1597] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 14.8.1864, WSTA, Briefe Michael Welters, Nr. 6.
[1598] Ebenda.
[1599] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 22.2.1865, WSTA, Briefe Michael Welters, Nr. 7.
[1600] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 30.9.1865, WSTA, Hs 3221-3237.
[1601] Entwürfe Welters für die Ausmalung der Kapelle, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3127, G3128, G3149 und Kat.-Nr. 399-403.

Himmel etc, etc, etc."[1602] Er beharrte darauf, hier einen Raum im romanischen Stil zu gestalten und monierte deshalb vornehmlich die gotisierenden Elemente und ihre Farbigkeit. Offenbar nicht verstanden hatte er, dass Ritgens Forschungen ergeben hatten, dass der Raum erst im 14. Jahrhundert in den Palas eingefügt worden ist und der Architekt die Kapelle auch in der Gestalt der Zeit Friedrich des Gebissenen repräsentieren wollte. Für Ritgen stammten das Wandgemälde, die Borte aus Greifen/Adlern und Löwen, die er nach den vorhandenen Resten rekonstruiert hatte, und die Glasgemälde im Ostfenster sämtlich aus dem 14. Jahrhundert. Der Sternenhimmel im Gewölbe fügte sich daher in dieses Bild ein. Denkbar wäre, dass Welter die im Raum ebenso vorherrschenden neoromanischen Elemente – Gestühl, Orgel, Antependium und liturgisches Gerät – zum Ausgangspunkt seiner Raumgestaltung machte, oder sich aber an der ansonsten recht konsequent durchgeführten Idee der Restaurierung des Palas im Stil der Romanik orientierte. Ob Ritgen über diese Äußerungen Welters informiert war, ist nicht bekannt, auch nicht, ob Arnswald sich um Aufklärung bemühte und die Ideen und Forschungsergebnisse Ritgens übermittelte. In seinem Führer erwähnte Hugo von Ritgen die Malereien Welters letztlich nur mit einer kurzen Beschreibung und enthielt sich dabei jeder Bewertung.[1603]

Nach vollendeter Arbeit resümierte Welter an Arnswald: „Schade daß wir mit der Kapelle nicht machen konnten was wir wollten, sonst wäre doch noch etwas ganz Anderes daraus geworden."[1604] Interessanterweise schrieb er von seinem neuen Auftrag am Kölner Dom, dass er ihm Schwierigkeiten bereite, denn er müsse nun vom 13. in das 14. Jahrhundert wechseln: „Dieses Feld habe ich noch nicht so bebaut wie das frühere, jedoch werde ich mich auf dem Felde auch bald zurechtfinden."

Die Gewölbe waren zwar nicht mehr in einem ultramarinblauen, sondern in einem grünlich-blauen Ton ausgemalt, der Himmel aber erneut mit goldenen Sternen geschmückt.[1605] Auch Ritgens Teppichimitationen, die die Wände umliefen, wurden nicht geändert. Welter malte seine Gemälde in Tempera auf Leinwand; sie wurden anschließend an die Wandflächen montiert.[1606] Der neu gemalte Apostelfries verdeckte seitdem die alte Malerei.[1607] Maria, mit einem Buch in der Hand, steht zwischen Petrus (rechts) und Paulus (links). Zur Seite stehen drei weitere nicht zu benennende Apostel, jeder hält ein Spruchband mit einem Teil des Glaubensbekenntnisses in der Hand. Anders als bei der alten Malerei, bei der die Dargestellten in

---

[1602] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 30.9.1865, WSTA, Hs 3221-3237.
[1603] Ritgen 1868, S. 149.
[1604] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 10.6.1866, WSTA, Hs 3221-3237.
[1605] Vgl. Blanchebarbe 1984, 2, S. 411.
[1606] Für das gesamte Programm wie auch die Übersetzungen der Zitate vgl. Baumgärtel, S. 335-337; Blanchebarbe 1984, 2, S. 406-413; einige Gemälde befinden sich in der Sammlung der Wartburg. Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0232, M0234-M0242.
[1607] Vgl. Blanchebarbe 1984, 2, S. 407.

– sehr wahrscheinlich ergänzten – Wolken schweben, stehen Welters Apostel barfüßig auf dem Boden vor blauem Hintergrund mit Sternen. Ebenso wie alle anderen Malereien umläuft ein Spruchband die Darstellung. Anders als bei seinen Entwürfen, sind es nun jedoch lateinische Bibelstellen: EUNTES ERGO DOCETE OMNES GENTES BAPTIZANTES [EOS] IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI – MATTHS. XXXVIII.[1608]

Die von Ritgen vorgeschlagene Darstellung der törichten und klugen Jungfrauen befand sich über dem Eingang zur Elisabethgalerie (Abb. 25*) Jeweils eine der Jungfrauen ist hier zu sehen: Rechts weist die kluge Jungfrau ihre volle Öllampe vor, links senkt die törichte mit resignierter Geste ihre leere Lampe. Beide Figuren sind durch stilisierte Pflanzen getrennt. Die Umschrift lautet: VIGILATE ERGO QUIA NISCITIS QUA HORA DOMINUS VESTER VENTURUS SIT. – MATTH. XXIV. XLII.[1609]

An der Westwand setzt der eigentliche Zyklus ein, der in verkürzter Form die biblische Geschichte vorstellt. Waren auch schon in der nach Ritgens Entwürfen 1855 fertiggestellten Kapelle zahlreiche lateinische Sprüche an den Wänden angebracht, wurden sie innerhalb der Dekoration Welters nun vervielfacht. Um die Malereien verliefen Spruchbänder mit zwei, manchmal sogar drei Bibelstellen, die sich neben den bildlichen Darstellungen geradezu verselbstständigten. Zunächst war an der Westwand die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch einen Engel dargestellt, der ein Flammenschwert in den Händen hält. Mehrere Bänder mit Umschriften durchziehen das Bild: INIMICITAS PONAM INTER SEMEN TUUM & SEMEN ILLIUS IPSA CONTERET CAPUT TUUM. IN DOLORE PARIES FILIOS & SUB VIRI POSTESTATE ERIS. IN SUDARE VULTUS TUI VERSCERIS PANE.[1610] Im Medaillon direkt über dem Fenster erscheint Jesaja, der ein Spruchband in der Hand hält: EMITTE AGN[U]M [DOMINI] DOMINATOREM TERRAE.[1611] Eine weitere Umschrift begleitet den Propheten, der so die Geburt Christi verkündet: PARVULUS NATUS EST NOBIS & FILIUS DATUS EST NOBIS & FACTUS EST PRINCIPATUS SUPER HUMERUM EIUS & VOCABITUR NOMEN EIUS ADMIRABILIS CONSILIARIS DEUS FORTIS PATERFUTURI [SAECULI PRINCEPS PACIS] ISAIAS. XI.VI., V.[1612]

Am westlichen Fenster der Südwand setzte sich die Reihe der Darstellungen mit der Verkündigung an Maria fort; der Engel hielt ein Spruchband mit der Aufschrift AVE MARIA GRATIA PLENA. Direkt über den Bögen des Fensters erschien das Christuskind auf einem

---

[1608] Gehet hin und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes (Mt 28, 19).
[1609] Darum wachet, denn ihr wisset nicht die Stunde, in welcher euer Herr kommen wird (Mt 24, 42).
[1610] Ich will Feindschaft setzen zwischen deinem und ihrem Samen und sie wird dir den Kopf zertreten (Gen 3, 15).
[1611] Nach Jes 16,1; Übersetzung bei Lechleitner 1891, S. 46: Schicke, o Herr, das Lamm, den herrschenden Fürsten der Erde.
[1612] Lechleitner 1891, S. 46: Ein Kind ist uns geboren, ein Knabe ist uns gegeben, die Herrschaft ruht auf seinen Schultern, sein Name heißt wunderbar, Ratgeber, Gott, Stärke, ewiger Vater, Friedensfürst (Jes 9, 5).

Regenbogen sitzend in der Mandorla. Links und rechts flogen Tauben mit dem Ölzweig. Auch hier begleiteten mehrere Umschriften die Darstellung: ECCE VIRGO CONCIPIT & PARIET FILIUM & VOCABITUR NOMEN EIUS EMANUEL.[1613] Das Bogenfeld war mit ET TU BETHLEHEM EPHRATA PARVULUS ES IN MILLIBUS JUDA EX TE MIHI EGREDITUR QUI SIT DOMINATUR IN ISRAEL. – MICH. V., 2 SPECIOSUS FORMA PRAE FILIUS HOMINUM [DIFFUSA ES GRATIA IN LABIIS TUIS][1614] umschrieben.

Das östliche Fenster der Südwand war mit der Verkündigung an die Hirten geschmückt. Hier hielt der Engel ein Spruchband in der Rechten, auf dem GLORIA IN EXCELSIS DEO & IN T[ERRA] P[AX] H[OMINIBUS] zu lesen ist. Das Spruchband um die Darstellung gab die Worte des Engels nach Lucas wieder: ET DIXIT ILLIS ANGELUS: NOLITE TIMERE ECCE ENIM EVANGELIZO VOBIS GAUDIUM MAGNUM QOUD ERIT OMNI POPULO QUIA NATUS EST VOBIS HODIE SALVATOR QUI EST DOMINUS IN CIVITATE DAVID. – LUC. II.XI.[1615] Über dem Stern von Bethlehem, der über dem Fenster stand, las man: HABITANTIBUS IN REGIONE UMBRAE MORTIS LUX ORTA EST EIS. ISAIAS IX., 2.[1616] Darunter erstreckte sich eine weitere Umschrift: AMBULANT GENTES IN LUMINE TUO ET REGES IN SPLENDORE ORTUS TUI. – ISAI. LX., 3.[1617]

An der Ostwand befand sich über der Kanzel das Gemälde mit der Bergpredigt. Christus thronte segnend auf stilisierten Wolken, zur Rechten und zur Linken saßen Maria, die Apostel und weitere Zuhörer. Die Umschrift lieferte den Text: BEATI PAUPERES SPIRITU – BEATI MITES – B[EA]TI QUI ESURINT & SITIUNT IUSTITIAM – BEATI MISERICORDES – BEAT MUNDO CORDE – BEATI PACIFICI – BEATI QUI PERSECUTIONEM PATIUNT PROPTER IUSTITIAM. – MATTHS. V., C.[1618]

Mannalese und Abendmahl standen im letzten Feld an der Ostwand, direkt hinter dem Altar, nebeneinander. Links des Fensters regnete es von göttlicher Hand, die aus dem Himmel erschien, Manna auf einen Mann. Die Umschrift dazu lautete: PETIERUNT & PANE COELI SATURAVIT EOS.[1619] Im Medaillon über dem Fenster erschien Christus mit Kelch und Hostie,

---

[1613] Siehe, eine Jungfrau wird einen Sohn gebären, den wird sie Emanuel heißen (Jes 7, 14).
[1614] Und du Bethlehem bist klein gegen Tausende in Juda. Er wird aus dir hervorgehen, der ein Herrscher über Israel sein soll. Du bist der schönste unter den Menschenkindern, die Gnade ist auf Deine Lippen gegossen (Mi 5, 1).
[1615] Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Sehet ich verkünde euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird, denn geboren ist euch heute der Heiland, welcher ist Christus, der Herr in der Stadt David (Lk 2,10-11).
[1616] Die da wohnen im Lande des tödlichen Schatten, denen ist das Licht erschienen (Jes 9, 1).
[1617] Die Heiden werden in deinem Lichte wandeln und die Könige im Glanz, der dich umgibt (Jes 60, 3).
[1618] Selig sind die Armen im Geiste. Selig sind die Sanftmütigen. Selig sind die Leidtragenden. Selig sind die, die Hunger und Durst haben nach Gerechtigkeit. Selig sind die Barmherzigen. Selig sind, die ein reines Herz haben. Selig sind die Friedfertigen. Selig sind, die Verfolgung um der Gerechtigkeit willen leiden (Mt 5, 3-10).
[1619] Sie baten und er gab ihnen Himmelsbrot zu essen (Ps 105, 40).

begleitet von der Umschrift: ACCIPITE & COMEDITE HOC EST CORPUS MEUM. BIBITE EX HOC OMNES H[IC EST] ENIM SANGUIS MEUM.[1620]
Die Mittelsäule des Raumes wurde ebenfalls mit einem Gemälde ummantelt, das die drei Kardinaltugenden Fides, Spes, Caritas zeigte.

Die Glasfenster von Michael Welter

Den 1866 vollendeten Gemälden Welters folgte 1867 die Ausstattung der Fenster mit Glasgemälden, die abermals von Königin Augusta gestiftet wurden.[1621] Michael Welter hatte die farbigen Fenster 1865 als Möglichkeit, eine bessere Farbenstimmung im Raum zu erzielen, vorgeschlagen und immer wieder auf ihre Ausführung gedrungen.[1622] Bei seiner Planung hatte er vier Glasfenster veranschlagt,[1623] was bedeutet, dass der Maler davon ausging, dass auch das Ostfenster, in dem sich die von Ritgen angeordneten Scheiben aus Großkromsdorf befanden, mit seinen Malereien geschmückt werden würde. Tatsächlich hat er alle vier Fenster ausführen lassen und zeigte sich im Juni 1867 entsetzt, dass man – vielleicht als Kompromiss? – beabsichtigte, sein Fenster vor das vorhandene zu setzen. So würden „erstens die Farben durcheinander laufen“ und zweitens bestehe „das alte Fenster aus so vielen Stücken verschiedener Jahrhunderte“, die mit der Wartburg in keinerlei Beziehung stünden. Viel besser sei es deshalb, dieses Fenster in der Dirnitz anzubringen. Sollte anders entschieden werden, bliebe ihm „dagegen nichts zu tun als protestieren.“[1624] Welters Protest verhallte offenbar ungehört, denn das alte Ostfenster blieb unverändert (Abb. 26*).[1625] In seiner nach 1868 für König Ludwig II. von Bayern gefertigten fotomechanischen Reproduktion der Malereien in der Kapelle[1626] erscheint das Ostfenster mit den Glasmalereien, die in der Mitte einen gekreuzigten Christus mit Maria und Johannes zeigten. Rechts befindet sich der Löwe vom Stamme Juda und links der Adler.[1627]

Wieder an der westlichen Seite beginnend, ergänzten die Glasmalereien die darüber stehenden Gemälde: Zur Vertreibung aus dem Paradies kam im mittleren Fenster die

---

[1620] Nehmet hin und esset, das ist mein Leib. Trinket alle daraus, das ist mein Blut (vgl. Mt 26, 26-28; Mk 14, 22-24; Lk 22, 19-20).
[1621] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0147-KG0150; KG0153-KG0170.
[1622] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 30.9.1865; 20.10.1865; 6.1.1866, WSTA, Hs 3221-3237.
[1623] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 25.6.1866, WSTA, Hs 3221-3237.
[1624] Michael Welter an Bernhard von Arnswald, 16.6.1867, WSTA, Briefe Michael Welters, Nr. 16.
[1625] Vgl. die zahlreichen älteren Abbildungen wie z. B. Baumgärtel/Ritgen 1907, nach S. 352; Voss 1917, nach S. 82.
[1626] Die Wand- und Glasmalereien in der Kapelle der Wartburg, Michael Welter, 1868, fotomechanische Reproduktion in Kupfer und Heliografie, 8 Blatt, mit Deckblatt und Erläuterungen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3100-G3109; Entwurf bzw. Vorlage für das Titelblatt, Inv.-Nr. G3135; zu den Kopien der Wartburgdetails und Entwürfen für Ludwig II. siehe Blanchebarbe 1984, 1, S. 126-131.
[1627] Wartburg-Stiftung Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3106 (Abbildung des Ostfensters), Inv.-Nr. G3101 (Erläuterungen zu den Blättern); das Fenster ist nicht in der Sammlung überliefert.

Darstellung Adams und Evas am Baum der Erkenntnis, um den sich die Schlange ringelte, darunter reckten zwei Drachen ihre Köpfe nach oben. Die beiden seitlichen Scheiben waren rein ornamental gestaltet.[1628] Ebenso verhält es sich mit den beiden Fenstern in der Südwand. Auch hier entwarf Welter eine rein ornamentale Verglasung aus floralen Ornamenten und Bändern. Während das westliche Fenster das Wappen der Stifterin und den Stiftungsspruch „Gestiftet zur 800jährigen Gründungsfeier von Augusta v. Preußen a. D. 1867" zeigte,[1629] enthielt das östliche Fenster sechs Sprüche:[1630] Auf der linken Seite: GLORIA IN EXCELSIS DEO./ DER, MEIN FELS, MEINE BURG, MEIN SCHILD, MEIN GOTT. / DER HERR, MEIN FELS AUF DEN ICH TRAUE. Rechts folgen: VIGILANDO ASCENDIMUS / EINE FESTE BURG IST GOTT. / IN NOMINE PATRIS FILII & SPIRITU SANCTI

1868 stiftete Augusta von Preußen auch zwei Altarleuchter, für die Hugo von Ritgen einen Entwurf lieferte (Kat.-Nr. 398, Abb.). Ein umlaufendes Band am Schaft mit der Inschrift „Lucis onus virtutis opus doctrina refulgens / Predicat ut vitio [sic!] non tenebretur homo" erweist sich als eine der Umschriften des Leuchters von Glocester aus dem beginnenden 12. Jahrhundert. Dieser Leuchter war publiziert; Arthur Martin hatte ihn und seine Inschrift 1856 im vierten Band der „Mélanges d'archéologie" abgebildet und besprochen.[1631] Ritgens Entwurf ist allerdings sehr viel schlichter als das opulente mittelalterliche Stück, an dem sich zahlreiche Tiere, Fabeltiere und Menschen tummeln. Die grundlegende Form, wie etwa der dreibeinige Fuß, der aus Drachen besteht und die Knäufe am Schaft finden sich hier wie aber auch an anderen romanischen Leuchtern, die etwa Anton Springer 1860 besprochen hatte.[1632] Das von Reinhold Vasters in Aachen ausgeführte Stück unterscheidet sich von Ritgens Zeichnung,[1633] so dass man vermuten muss, dass entweder Ritgen selbst noch eine weitere geschaffen hat, die nicht überliefert ist, oder der Entwurf gänzlich auf Vasters zurückgeht, obwohl auch von ihm keine entsprechende Zeichnung bekannt ist.[1634] Zwischen den Fabelwesen am Fuß des Leuchters erstreckt sich durchbrochenes Blatt- und Rankenwerk, das mit gefassten, farbigen Steinen besetzt ist. Ähnlich ist der durchbrochen gearbeitete Knauf gestaltet, der zum Schaft hinüber leitet. Der Schaft ist mit einem plastischen Rautenmuster und kleinen Halbkugeln verziert. In der Mitte und am oberen Ende befinden sich weitere Knäufe. Es schließt sich kelchartig gestaltetes

[1628] Aus den Seitenfenstern sind folgende Scheiben erhalten: Wartburg-Stiftung Kunstsammlung, Inv.-Nr. KG0165-KG0168; KG0170.
[1629] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv-Nr. KG0153; KG0159-KG0161; KG0164; KG0169, evtl. zugehöriges Mittelstück, Inv.-Nr. KG0154.
[1630] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv-Nr. KG0155-KG0158; KG0162; KG0163.
[1631] Cahier/Martin 1856, S. 279, abgebildet auf Tf. XXXII und Tf. XXXIII.
[1632] Vgl. hierzu Springer 1860; auch er beschreibt den Glocester-Leuchter und gibt die Inschrift wieder, ebenda, S. 312f., S. 315, Anm. 2, S. 322.
[1633] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0314 a, b; Geschenk von Augusta von Preußen; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. III, Raum 136, Nr. 2068, 2069.
[1634] Zu den Leuchtern von Reinhold Vasters siehe Krautwurst 2003, S. 743f., Nr. 33a, S. 83; S. 104.

Akanthuslaub an, aus dem die mit stilisiertem Blattfries gravierte Traufschale erwächst, an deren Unterseite sich drei Fabelwesen mit graviertem Panzer befinden. Ein aus Teilen des 14. und 15. Jahrhunderts zusammengesetztes Vortragekreuz befand sich neben den Leuchtern auf dem Altar. Das Inventar gibt an, dass der ergänzte dreiteilige Fuß mit vegetabilen Ranken 1856 nach einem Entwurf Hugo von Ritgens geschaffen wurde.[1635]

II.3.1.7 „Wohn- Geschäfts- und Empfangszimmer des Landgrafen“[1636] – Das Landgrafenzimmer

Das nördlich des Sängersaals gelegene Landgrafenzimmer wurde 1550 als „fürstliche Kammer, ungewölbt“ bezeichnet,[1637] späterhin setzte sich „Landgrafengemach“ und dann schließlich Landgrafenzimmer durch.[1638] Bei Schöne wird es als „erste Rüstkammer“ bezeichnet, weil hier – genau wie im benachbarten Sängersaal – Teile der Rüstsammlung aufbewahrt worden sind.[1639] Auf Grund der älteren Bezeichnungen, wegen seiner Lage und der mit Adlerkapitell und Löwenbasis reich verzierten romanischen Mittelsäule wurde dem Raum traditionell eine gehobene Funktion zugesprochen. Moritz von Schwind schuf 1854 hier den Zyklus mit den Darstellungen der Sagen, die sich um die Thüringer Landgrafen ranken.[1640]

Die Problematik der Erhaltung und Sicherung der schon kurze Zeit nach ihrer Entstehung vom Verfall bedrohten Malereien beschäftigte schon Carl Alexander, der Ritgen 1879 mit eindrücklichen Worten um seine weitere Mithilfe bat:[1641] In seinem letzten Schreiben habe Ritgen ihm zunächst nur eines gegeben, „was man nie genug hat und doch nie ausreicht: Hoffnung.“ Carl Alexander wünschte aber Gewissheit, „denn mit der Hoffnung werden wir die Steine nicht bestreichen, die Malereien nicht retten können.“ Er regte an, sich gleichzeitig an die Professoren der Chemie in Jena, Gießen und Marburg zu wenden, denn schließlich ließ „die unzureichende Milch […] die Brüste wechseln, von dem menschlichen Triebrad der Gelehrten-

[1635] Vortragekreuz, Kreuz: 14. Jh. (?); Reliefs: Ende 16. Jh., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0169; heute nicht mehr verbunden mit dem Fuß, 1856, Inv.-Nr. KL0371; vgl. hierzu Wartburg-Inventar. Pfalz, 1883, WSTA, S. 31v-32v.
[1636] Ritgen 1860, S. 72.
[1637] Gabelentz 1931, S. 96.
[1638] Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Landgrafenzimmer, S. 1.
[1639] Schöne 1835, S. 47.
[1640] Zu den Fresken Schwinds siehe die in Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg) angegebene Literatur.
[1641] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 7.12.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 98, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 36.

Eifersucht nicht zu reden, die so oft das Richtige erzeugen macht wie die Zange die schwere Geburt bewirkt."[1642]

Hier, wie auch im benachbarten Sängersaal und der Elisabethgalerie führten die Schäden zu immer neuen Restaurierungskampagnen.[1643] Anlässlich der jüngst abgeschlossenen umfassenden Restaurierung der Schwindfresken und der ebenso umfassenden Rekonstruktion der Raumfassung des 19. Jahrhunderts ist das Landgrafenzimmer einer erneuten, eingehenden Untersuchung unterzogen worden. Das Raumkonzept, inklusive der architektonischen Rahmung des Portals neben dem Kamin, der farbigen Würfelfriese über und unter den Fresken Schwinds und der reichen Vergoldungen und farbigen Fassung aller bauplastischen Elemente im Raum, das in den früheren Restaurierungskampagnen schrittweise verändert worden war, erlebt nun eine Wiedergeburt im Sinne seiner weitgehend vollendeten Form des Jahres 1855.[1644]

Hugo von Ritgen benannte in seiner Niederschrift „Gedanken" aus dem Jahr 1847 das Landgrafenzimmer zunächst lediglich als mit dem späteren Sängersaal in Verbindung stehenden Raum, der „seinen Namen gewiß treu bis jetzt bewahrt hat", wie er aus Urkunden und Rechnungen wusste.[1645] In seinen Aufnahmen von verschiedenen architektonischen Details des Palas dokumentierte er auch die 1847 ausgeführten Fensterstellungen im Raum (Kat.-Nr. 79, Abb.). Der 1847 oder 1848 wieder entdeckte Kamin ist auf einer Zeichnung Johann Samuel Bocklischs festgehalten, die rechts neben der Heizanlage außerdem Strukturen zeigt, die einen Hinweis darauf geben können, warum 1853 an dieser Stelle eine Tür durchbrochen wurde (Kat.-Nr. 53, Abb.).[1646] Alle früheren Aufnahmen, wie der Grundriss von Christian Heinrich Bähr (Kat.-Nr. 27, Abb.), eine ebenfalls von Bauaufseher Bocklisch gefertigte Zeichnung (Kat.-Nr. 28, Abb.) und die Aufnahmen Johann Wilhelms Sältzers (Kat.-Nr. 91, 33, Abb.) zeigen zwar, dass sich eine Tür vom Landgrafenzimmer zum Neuen Haus weiter westlich in der Nordwand befunden hat, jedoch keinerlei Hinweise auf eine Tür direkt neben dem Kamin enthalten. Bernhard von Arnswald nahm im August 1848 in einem Schreiben an Carl Alexander offenbar auf diesen neuen Fund Bezug, als er vorschlug, man könne die „Vermauerung der dermaligen Eingangsthür und Einrichtung der neu aufgefundenen, ursprünglichen" als eine der nächsten Arbeiten in Angriff nehmen.[1647] Die in Bocklischs Zeichnung angegebenen Strukturen deutete man seinerzeit

---

[1642] Ebenda.
[1643] Siehe hierzu Schall 1993; Schall 1998 b; Schall 2011; für die umfangreichen Beiträge zu den naturwissenschaftlichen und restauratorischen Untersuchungen und Ergebnissen siehe Schwind-Fresken 1998; Wartburg-Jahrbuch 2010. 19 (2011); zur Lage der Räume im Palas siehe Abb. 4*.
[1644] Für sämtliche Forschungen, Konzepte und die Umsetzung siehe die Dokumentation Landgrafenzimmer 2013, WSTA.
[1645] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 49.
[1646] Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Landgrafenzimmer, S. 5.
[1647] Bernhard von Arnswald, 28.6.1848, WSTA, Akte KA 44/1848, zitiert nach Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979, WSTA, Dok 1-79, Landgrafenzimmer, S. 5f.

als Beweis für eine Tür (Kat.-Nr. 53, Abb.), sie zeigen jedoch laut Klein, „eine damals schon verschlossene Öffnung“, bei der es sich „um eine der mittelalterliche Kamine oft begleitenden Wandnischen wohl für die Holzaufnahme gehandelt haben“ dürfte.[1648]

Bereits im August 1848 war Ritgen mit der Zeichnung für die Erneuerung der Kaminanlage beschäftigt, wie er Carl Alexander mitteilte.[1649] Nicht sicher ist, ob eine undatierte Zeichnung dieses frühe Planungsstadium dokumentiert (Kat.-Nr. 404, Abb.): Die Feuerstelle erhebt sich auf hohen Sockeln, die rechts und links als Bänke ausgebildet sind. Der mit Rundbogen- und Diamantfriesen verzierte, polygonale Rauchmantel wird von kapitellgeschmückten Säulen und einer Konsole gestützt. Auf der linken Seite ist nun ein Portal ausgebildet, dass durch eine weitere Säule begrenzt wird. Auch Ritgens datierter Entwurf aus dem Jahr 1851 für die Ausgestaltung der Ostwand (Kat.-Nr. 405, Abb.) zeigt die Kaminanlage in ihrer, der späteren Ausführung entsprechenden Form. Hier sind allerdings schon die Verzierung der Bänke mit Ranken und zwei gegenständigen Hunden, das Aussehen der Kapitelle und der mit einem Drachen geschmückte Konsolstein angegeben. Dieses Blatt vermittelt außerdem eine Vorstellung davon, wie Ritgen diesen als „Wohn- Geschäfts- und Empfangszimmer des Landgrafen“[1650] gedeuteten Raum eingerichtet und seine Wände dekoriert hätte: Das Aquarell zeigt eine Wandgliederung, die bis zur Höhe der Kapitellzone braune Teppiche mit ornamental gerahmten goldenen Löwen und Adlern aufweist. Der obere Wandbereich ist in ein lichtes Blau gefasst, das um die Bögen der Fenster etwas dunkler gehalten ist. Nicht nur mit der Darstellung dieser Farbigkeit, sondern auch durch die angegebene Verglasung der Fenster mit einfachem Rautenglas, das lediglich von einem farbigen Band umlaufen ist, in dem sich im oberen Bereich Dreipässe mit Ornamenten und Medaillons mit Löwe und Adler befinden, brachte Ritgen seine erstmals 1848 für den Sängersaal postulierten Regeln für die Gestaltung von Fenstern und die umgebende Malerei noch einmal zur Darstellung.[1651] Lediglich die damals noch vorgeschlagene Form der Scheiben in der Art von Vorstellläden ist nun verändert. Die Fenster sollten hier offenbar zwischen den Doppelkapitellen befestigt werden, wie es auch in der Kapelle ausgeführt wurde. Auch der im unteren Bereich dunkel gehaltene Teppichbehang der Wand und die im oberen Bereich hell gestaltete Bemalung, der mit einem Leoparden und sich windenden Drachen verzierte Teppich und die vor der Wand stehende Bank fügen sich in Ritgens grundlegende Gestaltungsideen eines Raumes des 12. Jahrhunderts ein.

Mit Ausnahme des Adlers zwischen den beiden Biforien ist allerdings weder diese Dekoration, noch die geplante Rahmung der Fenster verwirklicht worden. 1852 erfolgten

---

[1648] Klein 2013 b, S. 170f.
[1649] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.8.1848, ThHStAW HMA Nr. 1614, Bl. 104r-106v, hier Bl. 105v.
[1650] Ritgen 1860, S. 72.
[1651] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).

zunächst Ausbesserungsarbeiten an der Balkendecke; 1853 wurde der Kamin gebaut, die daneben angenommene Tür angelegt und die alte, westlich gelegene Kielbogentür stattdessen zugemauert.[1652] Der Estrich, von dem Ritgen vermutete, es sei noch der mittelalterliche,[1653] wurde ausgebessert.

Im Oktober 1853 tauschte sich Ritgen mit Moritz von Schwind, der nun mit der Ausmalung des Raums beauftragt war, über dessen bevorstehende Arbeit aus, und diesmal waren sich Maler und Architekt in erstaunlichem Maße einig. Zunächst ging es um die Decke, von der Schwind hoffte, es sei eine Holzdecke gewesen. Er bat darum informiert zu werden, sollte sie bis Juni 1854 nicht vollendet sein und fragte weiter, „ob ein Hindernis im Wege steht, meine Composition für das Landgrafenzimmer so einzurichten, dass sie einen von der Decke abwärts 6-7 Fuß breiten Fries – leider nicht ununterbrochen wie ich wünsche – einnehmen können."[1654] Ritgen reagierte erfreut und versicherte, „dafür zu sorgen, dass allen […] erwähnten Wünschen entsprochen werden wird; namentlich wird die Holzdecke des Corridors [Elisabethgalerie] sowie des Landgrafenzimmers bis Anfang Mai fertig sein und nichts dem Beginn Ihrer Arbeiten entgegen stehen. Auch die Wände des Landgrafenzimmers werden bald fertig hergerichtet sein und können Sie für Ihre Composition recht wohl einen 6 bis 7 Fuß breiten Fries von der Decke abwärts einnehmen."[1655] Am 30. Oktober wandte sich Schwind erneut an Ritgen und schrieb nun Folgendes: „Wollen Sie sich in eine kleine Verhandlung über das Landgrafenzimmer einlassen? Und haben Sie Zeit auf einige Fragen freundlich zu antworten? Ich war lange schwankend, was da besser sei, nur mit wenigen Mitteln einen reichen Eindruck hervorzubringen, ob die Bilder in einem Friese anzubringen, der von der Decke so weit herabreicht, dass die Thüren ihn nicht unterbrechen oder überhöhte Bilder die der jetzigen Anordnung ähnlich, von der Decke abwärts 7 Fuß einnehmen. Ich glaube Sie werden einverstanden sein dass ich bei der ersten Idee bleibe. Bevor ich aber daran gehe zu componieren möchte ich Sie bitten mir zu schreiben, ob wir in architektonischer Hinsicht auf kein Hindernis stoßen, und von welcher Art die Vertäfelung, Belederung oder Bemalung ist, die der Wand zugedacht – um nicht möglicher Weise gleich beim Componieren etwas zu übersehen, was dem ganzen gut ist. Harmonie und Feinheit muß ersetzen, was an Reichthum abgeht."[1656] Erneut antwortete Ritgen zustimmend: „Was zunächst das Landgrafenzimmer betrifft, so halte ich Ihre erste Idee, nämlich die eines Frieses, […] für die glücklichere. Da die Höhe über den

[1652] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 30.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 11r-12v.
[1653] Ritgen 1860, S. 66.
[1654] Moritz von Schwind an Hugo von Ritgen, 1.10.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend.
[1655] Briefentwurf Hugo von Ritgens an Moritz von Schwind, 9.10.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend.
[1656] Moritz von Schwind an Hugo von Ritgen, 30.10.1853, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend.

Thüren bis zur Decke circa 7 Fuß beträgt, wovon 6 bis 7 Zoll für die Einfassung des Frieses oben und unten abgehen, so würden freilich keine 6 Fuß Höhe für die Malerei übrig bleiben. Allein mich dünkt, es würden ganz im mittelalterlichen Geiste und mithin auch kein Missstand sein, wenn die Einfassung über den Thüren etwas gebrochen und um diese herumgeführt würden, im Falle Sie eine größere Höhe des Frieses (etwa 7 bis 8 Fuß) wünschen sollten. Dazu kommt, dass dieses auch die ursprüngliche Einrichtung gewesen zu sein scheint. Unterhalb des Frieses waren die Mauern durchwech mit Teppichen behängt, dadurch das Zimmer wohnlicher zu machen. Es möchte daher für die Restauration auch wirkliche Teppiche, nach alten Mustern in Aussicht zu machen sein. Die Wahl des Dessins und der Farben, welche den Gemälden unterzuordnen und nach diesen zu stimmen sein würden, bleibt Ihnen ganz überlassen. Ich habe übrigens seit einigen Monaten hinsichtlich der Teppiche des 12. u. 13. Jahrhunderts gründliche Studien gemacht und es wird Ihnen namentlich interessant sein, zu erfahren, dass ich im Kloster Altenberg einen orientalischen Teppich aufgefunden habe, welcher, die heil. Elisabeth aus Ungarn mit zur Wartburg brachte und welcher nach ihrem Tod zu ihrer Tochter Gertrud ins Kloster Altenberg kam, wo er nebst anderen Schätzen der Elisabeth bis heute aufbewahrt blieb."[1657]

Dass Schwind sich in diesem Raum für einen Fries unterhalb der Decke entschieden hatte, kam auch Ritgen entgegen, der ja vor allem dafür plädierte, dass die Wände in der Landgrafenzeit mit Teppichen behängt waren. Schwinds Kompositionen in der oberen Zone der Wand würden sich in diesem Fall immerhin in das gewünschte Raumkonzept einfügen.

Nach der Anbringung der Deckentäfelung und dem Einbau der Fenster schuf Moritz von Schwind im Sommer 1854 seine Fresken.[1658] Ritgen schrieb am 18. September an Carl Alexander, dass eine Zeichnung in natürlicher Größe für die Teppiche im Landgrafenzimmer in Arbeit sei,[1659] was den Schluss nahelegt, dass die einige Wochen später begonnenen Dekorationsmalereien, wie im Sängersaal, eigentlich nur als interimistische Lösung geplant waren und der Geldmangel dann zur endgültigen Entscheidung für die Malerei führte.[1660] Im Herbst folgte die Bemalung der Wände, für die zwei Entwürfe überliefert sind. In einer Variante der Dekorationsmalerei (Kat.-Nr. 412, Abb.) verlaufen auf dunkelrotem Grund ineinandergreifende braune Bänder, die mit drei hellbraunen oder goldenen Streifen verziert sind. Diese in Rauten zusammenlaufende Dekoration wird durch grünes Rankenwerk mit blauen Fruchtständen, das mit einem goldenen Ring zusammengefasst wird, ergänzt. Die Zeichnung ist zur Hälfte in Graphit ausgeführt, die Ranken sind noch einmal in Grün angegeben. Während

[1657] Briefentwurf Hugo von Ritgens an Moritz von Schwind, 3.11.1853, Nachlass Ritgen, Briefwechsel Schwind betreffend; zu der Textilie siehe Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1658] Schall 1998 b.
[1659] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 18.9.1854, ThHStAW HMA Nr. 1622, Bl. 73r-75v.
[1660] Siehe auch Schall 1998 a, S. 18; Schall 2011, S. 17.

diese Dekoration offenbar nicht in Betracht gezogen wurde, ist die ausgeführte Variante sehr schlicht (Kat.-Nr. 413, Abb.): Auf rotem Grund greifen grüne Bänder ineinander, die große Rauten bilden. Die Zwischenräume sind mit dunkleren Rankenornamenten ausgefüllt.[1661]

Interessanterweise äußerte sich Carl Alexander im Februar 1855 in einem Schreiben an Ritgen noch einmal über die Decke im Landgrafenzimmer, die eigentlich hätte noch einmal verändert werden sollen. Wegen der entstehenden Kosten habe er sie nicht wieder aufreißen lassen, „da sie doch die Form bekommen sollte, die sie bis jetzt hat, und der ganze Unterschied darin besteht: daß das was wirkliches Eichenholz seyn sollte, hier gemaltes ist. Dieser Fehler wird wohl nicht so schlimm seyn."[1662] Im gleichen Schreiben bewilligte er die Anfertigung der noch fehlenden Möbel für den Raum, die er nach Möglichkeit in Eisenach ausführen lassen wollte.[1663]

Die Entwürfe für das Mobiliar des Raumes hatte Ritgen schon 1854 geschaffen. Es sind demnach die ersten von Ritgen entworfenen Möbel für die historischen Wohnräume des Palas und es finden etliche Erkenntnisse, zu denen er in seinen Studien für die möblierte Ausstattung der Räume gekommen war, ihre Umsetzung.[1664] So zeigt der im November 1854 ausgeführte Eckschrank, [1665] dessen Aufstellungsort und grundsätzliches Aussehen Ritgen im Entwurf für die Ostwand (Kat.-Nr. 405, Abb.) bereits festgelegt hatte, deutlich eines der ermittelten Kennzeichen romanischer Möbel, nämlich dass sie vor allem die Formen der gleichzeitigen Architektur nachahmen sollten. Der Entwurf für den Schrank ist in Grundriss, Schnitt und Aufriss gegeben (Kat.-Nr. 415, Abb.). Für die Aufstellung in einer Ecke berechnet, erhebt er sich auf einem Schrankunterbau, der von drei reich beschnitzten Türen bestimmt wird. Der obere leichte Teil ist zweietagig und wird nun von den Elementen der romanischen Architektur bestimmt. Vier kapitellgeschmückte Säulen zwischen Rundbögen mit Diamantfries, innerhalb derer sich zwei kleine Rundbögen befinden, stützen die vier Säulen im oberen Bereich. Zwischen den mittleren Säulen im unteren Bereich befinden sich zudem zwei Ecktürmchen. Immer kleiner werdende Rundbögen bestimmen die Interkolumnien der oberen Säulen und den obersten Abschluss, der zudem mit kugelförmigen Knäufen versehen ist (Abb. 28*).

Zur 1855 nach Ritgens Entwürfen geschaffenen Ausstattung des Raums gehörte auch eine reich beschnitzte Bank (Kat.-Nr. 418, Abb.), die sich auf einem mit Rundbögen verzierten

---

[1661] Das Muster ähnelt verblüffend einer Darstellung im Reiner Musterbuch 1979; hierauf verweist Schall 1998 a, S. 18; siehe auch Schall 2011, S. 17.
[1662] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.2.1855, WSTA, Briefe Carl Alexanders, Nr. 23; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 21f.
[1663] Ebenda.
[1664] Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1665] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 369. Der Schrank wurde 1958 vernichtet; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. III, Raum 133, Nr. 1972.

flachen Sockel erhob.[1666] Der Sitz selbst steht auf zwei Sockeln, die Beine sind im vorderen Bereich als Säulen mit Würfelkapitellen gebildet. An der Zarge ist ein weiterer Rundbogenfries angebracht. Die mit einem Drachen und einem Greifen vollplastisch geschnitzten Seitenlehnen enden in Rückpfosten mit vegetabilen Knäufen. Auch das Rückbrett ist beschnitzt: Rundbögen und Medaillons erscheinen unter einer Reihe von Giebeln. Die 1853 entworfenen Bänke in der Kapelle wiesen vergleichbare Formen auf, wie die Säulen als Stützen der Sitzfläche und die beschnitzten Zargen, auch wenn sich ihre Form außerdem an der Gestaltung des Chorgestühls des Ratzeburger Doms orientierte.[1667] Vergleichbare Bänke hatte Ritgen auch schon in seinen ersten Entwürfen für den Festsaal angedeutet; 1857/1858 führte Friedrich Hrdina 14 Modelle aus, bei denen vor allem die vollplastisch gestalteten Lehnen in vielfältigsten Varianten erscheinen.[1668]

Im Raum befanden sich zudem zwei Stühle, deren vordere Füße bei einem Exemplar als Hunde, bei dem anderen als Löwen ausgearbeitet sind und die eine mit vegetabilen Ornamenten reich beschnitzte Rückenlehne aufweisen (Abb. 28*).[1669] Für dieses Sitzmöbel hat sich zwar kein Einzelentwurf Ritgens erhalten, doch hatte er es bereits in seiner Zeichnung für die fürstliche Estrade im Sängersaal konzipiert (Kat.-Nr. 334, Abb.).[1670]

Ebenfalls noch im Jahr 1855 wurden die Vergoldungen und Farbfassungen an den plastischen Teilen des Raums, am Kamin, am Adler zwischen den Fenstern und an der mittelalterlichen Säule ausgeführt. Den Außenseiten der Türen in den Raum gab Ritgen außerdem einen auf die Funktion als „Arbeits- und Gerichts-Saal des Landgrafen“ bezogenen symbolischen Schmuck.[1671] Vom Vorraum des Landgrafenzimmers aus zeigt die eine Tür Ludwig den Springer, der in der einen Hand ein Zepter hält und die andere zum Schwur erhoben hat (Kat.-Nr. 423, Abb.). Der Eingang von der Sängerlaube aus ist mit einem Löwen verziert, bei dem es sich, so beschrieb es Hugo von Ritgen 1868, um den Löwen Ludwigs IV. handelt, der hinter einem Gitter Wache hält.[1672] Beide Darstellungen nehmen damit Bezug auf die im Raum durch Schwind dargestellten Sagen: die eine spielt auf die Sage von der Gründung der Wartburg durch Ludwig den Springer an, die zweite verweist auf die Sage von der Bändigung des Löwen durch den Gemahl der heiligen Elisabeth.

[1666] Auch dieser Sitz wurde 1958 vernichtet; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. III, Raum 133, Nr. 1969.
[1667] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[1668] Vgl. Kap. II. 3.1.4 (Festsaal).
[1669] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0177 a und b.
[1670] Siehe die Bemerkungen zur fürstlichen Estrade in Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1671] Hugo von Ritgen: Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben, 1868, WSTA, Nachlass Ritgen, Tf. 77.
[1672] Ebenda.

In seinem 1860 erschienenen Führer nahm Ritgen die Beschreibung des Landgrafenzimmers zunächst zum Anlass, kurz die Erkenntnisse zur Gestaltung romanischer Wohnräume und der Ausstattung mit Malerei und Textilien zu resümieren.[1673] Der sonst dunkel gehaltene untere Bereich der Wände sei häufig mit Teppichen behangen worden, oder es sei ein Teppichmuster gemalt worden, das allerdings stets zu festlichen Gelegenheiten von kostbaren Textilien verhangen wurde, wie es auch hier im Landgrafenzimmer der Fall sei. Stoffe seien zudem auch als Vorhänge und Auflagen für die Möbel genutzt worden, zu denen Matratzen und Kissen kamen; so „geschmückt sind daher auch die Bänke am Kamine des Landgrafenzimmers zu denken."[1674]

Seit 1878 ergänzt ein reich beschnitzter und in kräftigen Farben bemalter Schenktisch die Einrichtung, der sehr wahrscheinlich ursprünglich zur geplanten stilgerechten Möblierung des Speisesaals im unteren Palasgeschoss gehören sollte, für die einige Entwürfe Ritgens überliefert sind.[1675]

II.3.1.8 Die Räume der unteren Etage des Palas – Speisesaal, Elisabethkemenate und Rittersaal

Die Ausstattungen des 19. Jahrhunderts in den gewölbten Räumen im nördlichen und südlichen Bereich dieser Etage sind ebenso wie im Speisesaal nicht erhalten geblieben.[1676] Die einstige Hofküche wurde 1958/59 zum einfach gestalteten Rittersaal und während der Restaurierung bis 1983 dann mit einem Ritzfugenputz versehen, dessen Vorkommen in anderen Profanbauten in Thüringen ermittelt, hier die übliche Wandbehandlung des 12. und 13. Jahrhunderts wiedergeben und zugleich die erhaltene mittelalterliche Architektur mit Mittelsäule, Kreuzgewölbe und Konsolsteinen unterstreichen und komplettieren sollte.[1677] An die Stelle der Ausmalung der Elisabethkemenate trat bereits 1902-1906 das Mosaik mit Szenen aus dem Leben der Heiligen, für das auch der Kamin des Raums noch einmal erneuert wurde.

1847 hat Hugo von Ritgen diese beiden Räume noch als Wirtschaftsräume und Wohnungen für das Gesinde gedeutet und dies vor allem mit deren Unwohnlichkeit begründet.[1678] Während der nördliche Raum eine Verbindung zum Gang an der Westfassade hatte und deshalb für die männliche Dienerschaft gedient haben sollte, befand sich neben dem

[1673] Ritgen 1860, S. 75f.
[1674] Ritgen 1860, S. 76.
[1675] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0044; die Beschreibung und Einordnung der Entwürfe für diesen Schrank in die Serie von Entwürfen für den Speisesaal erfolgt deshalb ausführlich in Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[1676] Zur Lage der Räume siehe den Grundriss Abb. 3*.
[1677] Möller 1984, S. 7f.
[1678] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 41; siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).

südlichen Raum der Zugang zum vermuteten Bad an der Südseite des Palas. Deshalb wurde er zunächst noch als Aufenthaltsraum der weiblichen Dienerschaft gedeutet.[1679]

Die Hofküche, der heutige Rittersaal

An die Stelle der rechteckigen Renaissancefenster mit Sitznischen[1680] traten 1847 im heutigen Rittersaal schmale Rundbogenfenster, die nach dem einzigen erhaltenen Vorbild in der Ostwand der Elisabethkemenate rekonstruiert wurden.[1681] Die Umgestaltung zur Küche fand 1859 statt.[1682] Die Ausmalung mit Monatsbildern, Sprüchen zu jedem Monat und Rankenwerk schuf ein Schüler Friedrich Preller d. Ä. namens de Glimes.[1683]

An der Ausstattung des Raums war Ritgen offenbar nicht beteiligt, es liegen mit Ausnahme eines Blattes mit Türbeschlägen von Carl Dittmar (Kat.-Nr. 451) keine Zeichnungen vor. In sämtlichen Auflagen seines Führers äußerte sich Ritgen zum nördlichen gewölbten Raum nur dahingehend, dass es sich um den Aufenthaltsraum der Männer gehandelt habe, der als Küche eingerichtet worden sei und gegenwärtig als solche genutzt werde.[1684] Dass die Ausstattung als Küche ganz bewusst die ermittelte einstige Funktion des Raums negierte, war ihm sicher bewusst, allerdings wurde an einigen Stellen den Bedürfnissen der Hofhaltung Rechnung getragen und eine Küche war nötig. Zum nördlich des Palas gelegenen Keller wurde deshalb auch eine Tür durchbrochen, weil dort die Vorräte aufbewahrt wurden und sich eine Eisgrube und der Spülstein befanden. In einer Nische neben der Tür war hier sogar ein Speisenaufzug eingebaut, der mit dem Elisabethenzimmer in der Neuen Kemenate verbunden war, in dem die Großherzogin speiste.[1685]

Die Elisabethkemenate

Das Aussehen der Elisabethkemenate ist heute weitgehend von der Neugestaltung mit einem von Kaiser Wilhelm II. gestifteten Mosaik geprägt, das nach Entwürfen von August Oetken durch die Berliner Glasmosaikfirma Puhl und Wagner in Berlin zwischen 1902 und 1906 ausgeführt wurde. Die gesamten Wandflächen des Raums sind mosaiziert; die halbrunden

---

[1679] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 46.
[1680] Die Zeichnung von Carl Friedrich Sprosse, zwischen 1840 und 1844, im Bestand des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle belegt diesen Zustand; vgl. Hinsch 2005.
[1681] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).
[1682] Möller 1984, S. 7.
[1683] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 411.
[1684] Ritgen 1860, S. 66; Ritgen 1868, S. 81; Ritgen 1876, S. 83.
[1685] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 419; Abb. des Grundrisses S. 417.

Bogenfelder zeigen die Vita der heiligen Elisabeth, die auch den Mantel des 1906 neu gebauten Kamins einbezieht.[1686]

In der ersten Auflage seines Führers aus dem Jahr 1860 kennzeichnete Ritgen den südlichen Raum als allgemeines Frauengemach und späteres Archiv, in dem einst ein großer Kamin die südöstliche Ecke geschmückt und ihn damit wohnlich gemacht habe. Zu diesem Zeitpunkt wurde dort noch vorübergehend die Rüstsammlung präsentiert.[1687] In der zweiten Auflage seines Wartburgführers von 1868 war es für ihn nun unzweifelhaft, „daß dieses Gemach im 11. und 12. Jahrhundert der Hauptwohnraum der Frauen und Kinder während der Tagesstunden war."[1688] Elisabeth und ihr späterer Gemahl Ludwig hätten hier die heitersten Stunden ihrer Kindheit verbracht, weshalb dieser Raum nun dem Andenken an die Heilige gewidmet sei.[1689] Zwischen 1847 und 1868 hat der Raum hinsichtlich seiner Funktion also eine deutliche Aufwertung erfahren. Dass er nun nicht mehr einfach nur Aufenthaltsraum der weiblichen Dienerschaft, sondern Wohnraum der heiligen Elisabeth gewesen sein sollte, schlug sich letztlich in seiner Gestaltung und Ausstattung nieder, da hier vornehmlich Kunstwerke, die man mit der Heiligen in Verbindung brachte, aufbewahrt wurden.

Für den 1862 im südöstlichen Bereich der Elisabethkemenate errichteten Kamin ist ein signierter Entwurf Ritgens überliefert (Kat.-Nr. 452, Abb.): Die mit einem Rundbogenfries verzierte Haube wird im unteren Bereich links und rechts von Wandvorlagen und Säulen gestützt. Die kapitellgeschmückten Säulen stehen auf Löwen, deren Motiv an „die nie schlafenden Wächter der Kirche" erinnert, die sich „so häufig am Eingang der Gotteshäuser" fänden, wie Ritgen geschrieben hatte.[1690] An der rechten und linken Seite erblickt man zwei Skulpturen, die links das Haupt eines gekrönten, bärtigen Mannes und rechts eine gekrönte Frau mit offenem Haar zeigen. Nach diesem Entwurf schuf Hrdina 1859 die Modelle sowohl für die beiden Löwen als auch für die Köpfe. Die ausgeführten Kapitelle gingen auf Hrdinas Entwurf zurück und waren im Unterschied zu Ritgens Zeichnung rein vegetabil gestaltet.[1691]

Die 1863 vollendete Ausmalung nach seinen Entwürfen überließ Michael Welter zum größten Teil Eisenacher Dekorationsmalern.[1692] Die Gewölbe waren mit schwebenden Engeln verziert, an den Gurtbögen wanden sich Spruchbänder mit dem lateinischen Credo um blühende Rosenzweige. Die südwestliche Bogenwand zeigte eine Kreuzigungsszene, die restlichen Flächen

---

[1686] Vgl. hierzu ausführlich Jacobs 2007 b.
[1687] Ritgen 1859, S. 56f.
[1688] Ritgen 1868, S. 74-83.
[1689] Ebenda.
[1690] Ritgen 1868, S. 142f.; vgl. zur Deutung auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 715f., Anm. zu S. 412.
[1691] Siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 715; Lieb 2005, S. 79, Anm. 375 schreibt dieser Angabe ungenau folgend Hrdina die Entwürfe und die Modelle aller oben genannten Details zu, was auf Grund des vorliegenden Entwurfs Ritgens nicht stimmen kann.
[1692] Siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 315; für das Folgende siehe bereits Jacobs 2007 b, S. 565.

waren mit goldenen Sternen auf blauem Grund bedeckt. Die Sockelzone wurde von einem Teppichbehang verhüllt, der nach Mustern eines Seidengewebes aus dem Elisabethschrein gefertigt worden war.[1693] Der Stoff, der sehr wahrscheinlich ursprünglich für den Sängersaal hergestellt wurde, ist in diesem Raum sowohl für die Wandbespannung als auch als Bezug für die Sitzmöbel genutzt worden (Abb. 29*).[1694]

Die hochkarätige Ausstattung verstärkte den Charakter eines Memorialraums mit sakraler Prägung. Der „wirklich ächte alte Schrank aus der Zeit Elisabeths, in welchem sie das Brod und die Speisen für die Armen aufgehoben haben soll",[1695] stammt wohl erst aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[1696] An der nordwestlichen Wand hing der von Großherzogin Sophie erworbene Elisabeth-Teppich mit Szenen aus dem Leben der Heiligen aus der Zeit um 1480,[1697] den Ritgen in den Beginn des 14. Jahrhunderts datierte.[1698] Von den hier aufbewahrten Handschriften hatte Hugo von Ritgen eine von den Fürsten zu Solms-Braunfels erwerben können, die nach der Säkularisation des Klosters Altenberg bei Wetzlar in den Besitz zahlreicher Kunstwerke gekommen waren. Das nordfranzösische Gebetbuch sollte der seligen Getrud gehört haben. Der handschriftliche Provenienzeintrag Carl Alexanders aus dem Jahr 1886 besagt gar: „Der Architekt der Wartburg […] Hugo von Rittgen, welcher das Buch geschenkt bekommen hat von den Fürsten zu Braunfels ungefehr im J. 1856 und es mir dann überließ, glaubt daß dasselbe der heiligen Elisabeth gehört hat."[1699] Ein Legendar aus dem 15. Jahrhundert aus dem Bestand des Klosters Altenberg hatte Carl Alexander ebenfalls von Hugo von Ritgen erhalten.[1700] Auch

---

[1693] Ritgen 1868, S. 82-84; zu diesem Gewebe und zu Ritgens Studien siehe Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1694] Siehe hierzu auch Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1695] Ritgen 1868, S. 83; sog. Brotschrank der Elisabeth, 19. Jh., Eiche, Eisen, bemalt, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0151
[1696] Weber 1907 b, S. 596; Voss 1917, S. 68, 324; von 1835 bis ca. 1850 stand der Schrank in der Lutherstube; siehe Steffens 2008, S. 180.
[1697] Teppich-Rücklaken mit Szenen aus dem Leben Elisabeths, Basel, um 1480-1490, Wolle, Leinen, gefärbt, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0003; vgl. Blume/Werner 2007, S. 411-413, Kat.-Nr. 270 (Anna Rapp Buri/Monika Stucky-Schürer).
[1698] Ritgen 1868, S. 84.
[1699] Psalter, Nordfrankreich (mit maasländischem Einfluss?), letztes Drittel 13. Jh., Wartburg-Stiftung, Bibliothek, Ms 1360-50.
[1700] Legendar, Kloster Altenberg bei Wetzlar, 15. Jh., Wartburg-Stiftung, Bibliothek, Ms 1358-50; ein Eintrag Carl Alexanders auf einem innen liegenden Zettel lautet hier: „Dieses Buch stammt aus dem Kloster Altenberge und wurde von dem Fürsten von Braunfels dem Geh Medicinal Rath und Professor Nebel in Giessen überlassen nach dessen Tod Herr GeheimRath von Rittgen dasselbe kaufte und für die Wartburg bestimmt. […] Carl Alexander Wartburg d. 5. August 1886." Auch die Handschrift mit „Sprüchen" von Meister Eckhart, deutsch, um 1330, Ms 1361-50, scheint zu den damals erworbenen Stücken zu gehören; Pfeiffer 1857 gibt S. XI, Nr. 15. P. an: „Giessen, in privatbesitz, aus dem Kloster Altenburg bei Wetzlar, stammend, 14. jahrh."

eine Leinenstickerei des 14. Jahrhunderts, von der man glaubte, sie sei zu Lebzeiten Gertruds im Kloster Altenberg gefertigt worden, befand sich in diesem Raum.[1701]

Von dem Teppich, „welchen die kleine Elisabeth aus ihrem Vaterlande mit auf die Wartburg brachte", dessen Stoffreste Ritgen im Kloster Altenberg selbst gefunden und ein Stück vom Fürsten zu Solms-Braunfels zum Geschenk erhalten hatte, war im Auftrag von Helene von Orleans in Paris ein neuer Teppich gewebt worden.[1702] „Auch die beste Abbildung", schrieb Ritgen in seinem Wartburgführer, „würde nur eine schwache Idee von der Kostbarkeit dieses Stoffes geben, der ein orientalisches Gewebe […] aus dem 7. Jahrhundert ist."[1703]

Zur in den folgenden Jahrzehnten weiter ergänzten Ausstattung gehörte etwa noch ein mittelalterliches Gewebe, kleinere Elisabeth-Statuetten und eine Reliquie der Heiligen, die in einem Reliquienkästchen aus Limoges aufbewahrt wurde.[1704]

Wie die Möbel, nach „alten Miniaturen entworfen",[1705] genau ausgesehen haben, lässt sich zum Teil nicht mehr bestimmen, da entsprechende Entwürfe nicht überliefert sind. Auf den Abbildungen aus der Zeit um 1900 waren sie zumeist von Textilien verhängt, wie eine Bank an der Nordwand, die unter dem Rücklacken gerade noch die beschnitzten Pfosten erkennen lässt (Abb. 30*).[1706] Spätere Fotografien zeigen eine weitere Bank mit ovaler Sitzfläche, deren Füße als Adler ausgebildet waren, die sich in den Rücken beißen.[1707] Von den beiden Tischen im Raum stand einer auf einem einfachen Bockgestell, die Füße des anderen waren wiederum als Tierfiguren gestaltet. Zahlreiche geschwungene Faltstühle mit Lehne gehen augenscheinlich auf einen Stuhl zurück, der im zweiten Band der „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance" von Hefner von Alteneck abgebildet ist, der dort allerdings in die Zeit zwischen 1350 und 1400 datiert wird (Abb. 31*).[1708] Den Verweis in das 13. Jahrhundert lieferte der Stoff nach dem Muster aus dem Schrein der Heiligen Elisabeth, der bei diesen Stühlen für die

---

[1701] Altardecke mit dem Lamm Gottes, Johannes dem Täufer und der Maria, Kloster Altenberg/Lahn, um 1330, Leinenstickerei, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0018.
[1702] Ritgen 1868, S. 84; siehe hierzu auch Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1703] Ritgen 1868, S. 84.
[1704] Teppich mit der Anbetung der Könige, deutsch um 1480, Wolle und Seiden auf Leinen gestickt, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0010; eine 1852 von Ludwig Bechstein der Wartburg übereignete Statuette: hl. Elisabeth mit Buch, einen Bettler bekleidend, 1. Hälfte 19. Jh., Holz, geschnitzt, gefasst, bemalt, Inv.-Nr. P0033; vgl. hierzu Blume/Werner 2007, S. 586, Kat.-Nr. 420 (Heinrich Weigel); Reliquie der Heiligen Elisabeth, Messing versilbert und vergoldet, Perlen, Glas, Tüll, Samt, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0208; Reliqiuenkästchen, Limoges, 1. Viertel 13. Jh., Holz, Kupfer, Grubenschmelz, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0009.
[1705] Ritgen 1868, S. 83.
[1706] Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. Abz. 190.
[1707] Die Bank mit einem Teppich belegt: Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. Abz. 190; ohne Auflagen: Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. Abz. 152, vor 1953.
[1708] Becker/Hefner-Alteneck 1857, Tf. 21; gut erkennbar ist der Bezug der Stühle bei Baumgärtel/Ritgen 1907, Abb. nach S. 412.

Rücklehne und Sitzbespannung benutzt wurde[1709] und auch für die einfachen Faltstühle mit Krallenfüßen und Rosette Verwendung fand.[1710] Letztere müssen nach Ritgens Vorlage in großer Zahl gefertigt worden sein, denn die gleichen Modelle befanden sich auch in dem als Speisezimmer der Großherzogin genutzten Elisabethenzimmer in der Neuen Kemenate und in der Kapelle des Palas.[1711]

Das „Frauengemach ist vollständig ausgestattet", resümierte Ritgen, „und wem es vergönnt ist, dasselbe bei heiterem Morgenlicht, oder auch an einem Herbstabende beim Kerzenlicht oder auch bei flackerndem Kaminfeuer zu sehen, den wird es gewiß in eine gehobene Stimmung versetzen."[1712]

„Sie sazzen in den Fenstern"[1713] – Der Speisesaal, die ehemalige Schauküche

Der mittlere Raum der unteren Etage des Palas ist von einer flachen Balkendecke überfangen, deren Holz um 1162 geschlagen wurde.[1714] Die Türöffnungen in der Nord- und Südwand und der untere Bereich des Kamins gehören zum ursprünglichen Bestand. Nach den umfassenden Restaurierungskampagnen, die 1955 und 1983 abgeschlossen wurden, erscheinen die Wände des Raums heute weiß getüncht, die Einfassungen der Fenster und Türen sind in roter Farbe angebracht.[1715] Neben einer großen Tafel und Stühlen aus dem 19. Jahrhundert, die heute der Optik eines Speisesaals Rechnung tragen sollen, werden Kunstwerke des 14. bis 16. Jahrhunderts aus der Wartburgsammlung präsentiert, unter ihnen der Tierkreisteppich aus dem späten 14. Jahrhundert, den Ludwig Bechstein 1850 auf die Wartburg vermittelt hat, eine weitere Textilie mit Tieren und Fabelwesen, Truhen französischer und westfälischer Provenienz und auch ein Sakristeischrank aus der Stadtkirche zu Jena, der durch Ritgens Vermittlung auf die Wartburg gelangte.[1716]

Vergleichbares Mobiliar hat den Raum auch im 19. Jahrhundert geprägt, denn hier kam es nur teilweise zur Umsetzung des Raumkonzepts im Sinne des Mittelalters. In diesem der Öffentlichkeit nie zugänglichen Raum, in dem Carl Alexander speiste und auch geladene Gäste

---

[1709] Mit einem anderen Bezug versehen, fand dieses Stuhlmodell auch im benachbarten Speisesaal Verwendung.
[1710] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Landgrafenhaus, S. 138v.
[1711] Zur Vorlage dieses Stuhlmodells und Ritgens Abzeichnung siehe Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung); zur Verwendung im Entwurf für die Ostwand des Sängersaals im Palas siehe Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1712] Ritgen 1879, S. 133; fast wortgleich auch schon bei Ritgen 1868, S. 84.
[1713] Ritgen 1860, S. 64.
[1714] Eißing 1993, S. 56.
[1715] Möller 1984, S. 10.
[1716] Tierkreisteppich, niederdeutsch, Ende 14. Jh., Wollstickerei, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0002; Sakristeischrank, 2. H. 15. Jh., Jena, Kiefer, Inv.-Nr. KM0002; Bildteppich mit Tieren und Fabelwesen, Basel, um 1440, Wolle, Inv.-Nr. KT0004; Truhe mit Maßwerkschnitzerei, Frankreich, Ende 15. Jh., Nussbaum, Inv.-Nr. KM0049; Stollentruhe, Westfalen, um 1530, Eiche, Eisenbeschläge, Inv.-Nr. KM0050.

empfing, scheint ihm zunächst an der stilgerechten Einrichtung weniger gelegen zu haben, denn er umgab sich hier mit hochkarätigen Möbeln und erlesenen Stücken seiner ständig wachsenden Kunstsammlung (Abb. 32*). Das Inventar der Wartburg aus dem Jahr 1883 belegt eindrücklich die Fülle der dort aufbewahrten Kunstgegenstände,[1717] zu denen Truhen und Schränke aus der Zeit um 1500 gehörten, unter denen der „Dürerschrank" eines der bedeutendsten Stücke darstellte. Musikinstrumente wie die Tiroler Harfe und Lauten, ein Aquamanile des 12. und eines des 13. Jahrhunderts, zahlreiche Gläser, Humpen, Textilien und die 1845 erworbene Egloffstein'sche Sammlung historischer Bestecke gehören heute zu den zentralen Objekten der in den Museumsräumen präsentierten Kunstsammlung der Wartburg (Abb. 33*).[1718]

Ein wesentliches Ergebnis dieser Untersuchung ist die Tatsache, dass auch für den Speisesaal eine vollständige Ausstattung mit Möbeln im Geiste des Mittelalters geplant war, die die gotischen und spätgotischen Schränke und Truhen ersetzen sollte. Eine zwischen 1875 und 1878 entworfene Serie von Möbeln, deren Bestimmungsort zunächst nicht zu ermitteln war, erwies sich zum größten Teil als für diesen Raum bestimmt. Hugo von Ritgen, der den Speisesaal vergleichsweise häufig in seinen Artikeln besprochen hat, sah die Ausstattung mit Kunstwerken späterer Jahrhunderte neben der von ihm konzipierten stilgerechten Einrichtung natürlich kritisch, was er sich in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1879 auch sehr deutlich zu formulieren wagte, als die Ausführung der von ihm entworfenen Möbel unmittelbar bevorstehen sollte. Gleichwohl noch 1881 die Rede von ihnen war, sind diese Möbel allerdings, bis auf wenige Ausnahmen, die in anderen Räumen ihren Platz fanden, nicht realisiert worden.

Die Ausstattung des Speisesaals

Ein breiter, offener Kamin und ein in derselben Wand befindlicher Ausgussstein, den Ritgen allerdings in eine spätere Zeit datierte, ließen ihn im Jahr 1847 vermuten, dies sei die ursprüngliche Küche gewesen, von der aus man über die Innentreppe die Speisen in den Saal im zweiten Stock transportieren konnte.[1719] Bereits Schöne hatte diese Vermutung in seinem 1835 erschienenen Wartburgführer formuliert,[1720] und auch für Johann Wilhelm Sältzer schien der Kamin eher ein „Koch- als ein Heiz-Camin" gewesen zu sein.[1721]

[1717] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Landgrafenhaus, S. 50v-134r; vgl. auch Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. III, Raum 142, Nr. 2303- 3167.
[1718] So etwa Aquamanile, niedersächsisch, 1. H. 12. Jh., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0005; Aquamanile, niedersächsisch, Ende 13. Jh., Inv.-Nr. KL0004; Tiroler Harfe, alpenländisch, nach 1450, Inv.-Nr. KH0049; siehe Schuchardt 1998 c; zur Bestecksammlung siehe Amme/Krauß 1994.
[1719] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 42f.; Bl. 46; siehe auch Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[1720] Schöne 1835, S. 6.
[1721] Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501, Bl. 18.

Die Entwürfe für die Umwandlung dieses Kamins gehörten im Jahr 1848 bereits zu Ritgens Aufgaben, für die sich einige Zeichnungen erhalten haben (Kat.-Nr. 436, Abb., 437). Der Zustand des Kamins vor seiner Umgestaltung wurde sowohl durch Bauaufseher Bocklisch (Kat.-Nr. 75, Abb.) als auch durch Ritgen selbst zeichnerisch festgehalten (Kat.-Nr. 79, Abb.). Beide zeigen, übereinstimmend auch mit Sältzers Aufriss der östlichen Palaswand (Kat.-Nr. 95), den weit nach vorn ausladenden Kaminmantel. Nach den Entwürfen Ritgens wurde die Heizanlage 1854/55 erneuert, der neue steinerne Mantel wurde von Konsolen und kleinen Säulen gestützt und war mit Rundbogen- und Zackenfries verziert.

Im Jahr 1848 wurde auch der Backsteinpfeiler abgebaut, der den Unterzug der Decke stützte, wobei sich neben der Basis der Säule auch Bruchstücke des ursprünglichen Kapitells fanden, die „die auffallendste Aehnlichkeit mit einem wohlerhaltenen Capitäl von gleichem Durchmesser [hatten], welches man im Jahre 1846 im Lussenhofe zu Eisenach ausgegraben hatte.“[1722] Mehrheitlich wird allerdings angegeben, dass dieses Kapitell in der zweiten landgräflichen Residenz in der Stadt, die seit dem Spätmittelalter als Steinhof bezeichnet wurde, gefunden wurde.[1723] Die erhaltene Basis, das Kapitell und ein neuer Schaft wurden benutzt, um von nun an die Decke des Speisesaals zu stützen.[1724] 1853 wurden dann die Deckenbalken gesichert.[1725]

Die Ausstattung des Raums erfolgte zwischen 1855 bis 1856. Ritgen beschrieb sie in der ersten Auflage seines Führers und betonte vor allem die aus seiner Sicht gelungene Einrichtung der Ostwand, in der sich die hoch gelegenen, 1847 geschaffenen Biforien befinden,[1726] deren Lage er zunächst wie folgt begründete: „Die Sicherheit, welche bei allen burglichen Gebäuden die erste und wichtigste Anforderung, verlangte nämlich, daß die Fensterbrüstungen im Nothfalle Schutz gegen Pfeilschüsse geben konnten.“[1727] Als Maß der Fensterhöhe für diese Etage gab er in seinem 1865 veröffentlichen Artikel „Ueber die Formen der mittelalterlichen Zinnen“ an, dass sie „genau dreimal die Stuhl- oder Sitzhöhe“ betrage, „in der folgenden Etage zweimal, und in dritter Etage einmal die Sitzhöhe, weil dort keine Gefahr des Eindringens feindlicher Pfeile mehr war.“[1728] Die zugehörige Abbildung illustrierte die praktische Lösung, die er für die wohnliche Ausstattung der Wand, die die Höhe der Fenster im Speisesaal einbezog, gefunden hatte.[1729] Sie

[1722] Ritgen 1875, S. 83; vgl. Heinrich August Hecht an Johann Carl Christian Vent und Rapport Arnswalds, 28.9.1848, in: Fiedler 1989, S. 99 und Anm. 213.
[1723] Weber 1907 a, S. 95; Voß 1917, S. 63; Gabelentz 1931, S. 179, Anm. 210; Blume/Werner 2007, S. 100, Kat.-Nr. 46 (Thomas Biller).
[1724] Fiedler 1989, S. 99.
[1725] Carl Dittmar: Fortgesetzte Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dezember 1851 bis December 1853 (Abschrift), WSTA, Hs 3503, Bl. 9.
[1726] Siehe hierzu Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik) und die entsprechende Kat.-Nr. O-001 und O-002.
[1727] Ritgen 1859, S. 64.
[1728] Ritgen 1865 a, S. 20.
[1729] Ritgen 1865 a, Tf. 46.

wiederholt gleichzeitig die Anlage der Fenstertritte mit daraufgestellten Stühlen, die Ritgen schon im nicht ausgeführten Entwurf für die Ostwand des Sängersaals angegeben hatte.[1730] Das entsprechende, in der Sammlung der Wartburg erhaltene Blatt (Kat.-Nr. 439, Abb.) zeigt die Ostwand des Raumes mit dem Kamin in der Mitte und den beiden Fenstern. Am rechten und linken Rand stehen zwei Regale, in denen Teller, Kannen, Schüsseln und anderes Küchenzubehör aufgestellt sind. Vor der Wand steht eine breite Bank, auf der sich weitere Bänke befinden. Ein zugehöriger Schnitt durch das Fenster stellt dar, wie die Damen auf diesen Bänken oder auf Kissen und Teppichen direkt in den Fensterbrüstungen Platz nehmen konnten (Kat.-Nr. 440, Abb.). „So singen die Dichter häufig von den Frauen: ‚Sie sazzen in den Fenstern', was nicht etwa so zu erklären ist, als hätten sie in den Fensternischen gesessen, denn Fensternischen gab es erst 50 bis 100 Jahre später", schrieb Ritgen in seinem Wartburgführer hierzu.[1731] Mit dem Fensterschnitt und den gleichen Bemerkungen illustrierte er auch 1865 seinen Vortrag „Ueber die zweckmäßige Erleuchtung der Wohnräume", dem er außerdem eine malerische Ansicht des Raums beigab.[1732] Die in den Zeichnungen angegebene und ausgeführte Wandgliederung beschrieb er 1875 abermals, ergänzte sie noch um einen Hinweis auf die in der Fensterlaibung sichtbaren Spuren der Fensterverriegelung und wandte sich dann der restlichen Wandausstattung und dem Mobiliar des Raums zu, die er sonst jeweils nur kurz ansprach. Da von der ursprünglichen Wanddekoration keine Spuren mehr vorhanden gewesen seien, „mußte der Künstler sich an das Studium der Miniaturen und sonstigen Darstellungen von Speiseräumen aus dem 12. Jahrhundert und an die Beschreibungen der Dichter und Schriftsteller jener Zeit halten."[1733] In diesem Raum also, „wo sich an den Wandflächen mancherlei Gestelle und Stangen (Rieke oder Kannerieke) zur Aufnahme von Schüsseln, Tellern und Tafelgeschirr befanden, beschränkte sich die Wandmalerei auf einige Borden und sonstiges Ornament, in welches Thiere, Jagdszenen und kalendarische Symbole verwebt wurden."[1734] Bis auf Manneshöhe sei der untere Bereich der Wände mit Vertäfelungen versehen worden, die wiederum mit Teppichen behängt waren, dazu seien noch weitere Textilien wie Rücklaken gekommen. Tatsächlich umlief seit 1855/56 ein gemalter Fries den gesamten Raum unterhalb der Balkendecke, auf dem sich Medaillons mit Tierfiguren befanden.[1735] Auf halber Höhe war ein Teppich an der Wand befestigt, die Lambris hat man jedoch nicht ausgeführt.

Auch hinsichtlich der Möbel gestand Ritgen zu, dass keinerlei Beispiele überliefert waren und sie auf der Grundlage alter Miniaturen hergestellt werden mussten. Zum Teil sei dies zwar

[1730] Siehe für diesen Entwurf Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[1731] Ritgen 1860, S. 65; Ritgen 1868, S. 78; Ritgen 1876, S. 80.
[1732] Ritgen 1865 b, S. 121f.; Bl. 19 und 20.
[1733] Ritgen 1875, S. 86.
[1734] Ebenda.
[1735] Fiedler 1989, S. 100.

geschehen, doch habe man „einstweilen noch statt mancher anzufertigenden Möbel im Stile des 12. Jahrhunderts einzelne kostbare wirkliche alte Möbel“ wie den sog. Dürerschrank dort aufgestellt. Dies störe „wohl die Harmonie des Interieurs etwas, aber modernisiert erscheint dasselbe deshalb noch keineswegs.“[1736]

In der letzten Besprechung des Raumes in seinem Aufsatz von 1879 fand Ritgen nun sehr deutliche Worte, denn er benannte wieder die Möbel verschiedener Zeiten und vermerkte: „Hier findet sich also ein Verstoß gegen unsern oben ausgesprochenen Grundsatz: daß in die innere Ausstattung des Landgrafenhauses wohl Gegenstände aus früheren Jahrhunderten, niemals aber solche aus späteren Zeiten aufzunehmen sind.“ Es gäbe zwar Kunstfreunde genug, „welche der Ansicht sind, es sei immer noch weit vorzuziehen, solche echte alte Möbel hier zu haben, als neugefertigte im Style des 12. Jahrhunderts. Diese Ansicht ist aber sicherlich eine unhaltbare, denn, wenn man wie hier mit der Mischung der Möbel schon bis in das 16. Jahrhundert hinab geht, wo soll da die Grenze sein? Wo die Grenze namentlich in der Aufstellung der von Humpen, Gläsern, Schüsseln, Zunftbechern […] aus allen Jahrhunderten?“ Eine „derartige Anhäufung von Alterthümern, blos ihres kunsthistorischen Werthes halber“ berge die Gefahr, dass „aus der Wartburg allmälig nur ein Museum für Alterthümer“ werde. „Das aber wäre gegen die Würde der Burg und ganz gegen die Absichten ihres hohen Herrn.“ Schließlich sei es der Wunsch des Großherzogs, diesem Übel abzuhelfen, denn er wolle „diejenigen Räume, welche ihrer Entstehungszeit und ihrem Style nach einer Zeit angehören, für welche noch echte alte Möbel vorhanden sind“, mit diesen ausstatten. Ritgen schränkte allerdings ein, es dürften nur so viele sein, „als zur wohnlichen Ausstattung eines jeden besonderen Raumes erforderlich sind.“[1737] Passende Räumlichkeiten für die Möbel aus der Gotik und Renaissance standen in der Vogtei zur Verfügung; und die Dirnitz war einige Jahre vorher im neogotischen Stil errichtet worden, so dass auch hier reichlich Platz für das vorhandene Mobiliar gewesen wäre. Für den Palas sollten aber, so Ritgen weiter, soweit dies noch nicht geschehen sei, „Möbel im Style des 11. und 12. Jahrhunderts angefertigt werden.“[1738] Als er von der Gefahr eines Museums schrieb, spielte er damit vor allem auf die schiere Menge der im Speisesaal aufbewahrten Kunstwerke an, die von der eigentlich beabsichtigten Wirkung eines Wohnraums kaum etwas zur Geltung kommen ließen; den Rang der dort aufgestellten Kunstwerke wusste er sicher sehr wohl zu schätzen.[1739]

Nach dem Erscheinen des Artikels schrieb Carl Alexander an Ritgen, der Aufsatz erläutere „belehrend und fesselnd, daß man bei der Einrichtung historischen Charakters nur

[1736] Ritgen 1875, S. 87; siehe zum Anlass dieses Aufsatzes und Ritgens Intentionen Kap. II.2.1 (Programm).
[1737] Ebenda.
[1738] Ritgen 1879, S. 134.
[1739] Ebenda, S. 134f.

Früheres, nicht Späteres, als der in's Auge gefasste Zeitpunkt zulassen dürfe."[1740] Da für den Speisesaal die Möbel bereits entworfen und zur Ausführung bestimmt waren, bezog er sich auf die derzeitige Einrichtung des Gadems, über dessen Bau Ritgen in seinem Aufsatz ebenfalls berichtet hatte und fragte sich, welcher Zeitraum hier wohl passend wäre.[1741]

Nicht „zu weit auf das Gebiet der Pracht wagen"[1742] – Die Möbelentwürfe aus den Jahren 1875-1878

Bei der Serie von Möbelentwürfen Hugo von Ritgens, die in den Jahren 1875 bis 1878 entstand, fiel es zunächst aus zwei Gründen schwer, die Räume zu bestimmen, für die sie hergestellt werden sollten, da sie erstens häufig nur mit „Sitz" oder „Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg" bezeichnet sind und sie sich zweitens stilistisch von den anderen Möbeln Ritgens für die Wartburg unterscheiden, da sie durch eine ganz neue Farbigkeit und den Besatz mit Edelsteinen und Glas auffallen.

Im Zeitraum zwischen 1875 und 1881 ist in der Korrespondenz zwischen Architekt und Bauherr häufig die Rede von Möbeln für einen Elisabethraum oder eine Kemenate. Nun wurden eigentlich drei Räume auf der Wartburg mit der heiligen Elisabeth in Verbindung gebracht: Hugo von Ritgen hatte den an das Landgrafenzimmer grenzenden Raum in der Neuen Kemenate als „Elisabethenzimmer" benannt, weil er dort ihren einstigen Wohnraum lokalisiert hatte.[1743] Die Elisabethgalerie war durch die Ausmalung Moritz von Schwinds zu ihrem Namen gekommen und natürlich befindet sich im unteren Geschoss des Palas die eigentliche Elisabethkemenate, die Hugo von Ritgen jedoch 1876 in seinem Führer und auch 1879 noch schlicht als „Frauengemach" bezeichnete.[1744] Erst die Sichtung aller möglichen Raumbezeichnungen in verschiedenen Briefen und Niederschriften ließ erkennen, dass es sich bei dem Elisabethraum oder der Kemenate um den heutigen Speisesaal handeln musste. So wandte sich Carl Alexander im November 1875 an Ritgen, sandte ihm eine Niederschrift Arnswalds, die „die nöthigen Rathschläge zur inneren Beendigung der Elisabethenräume auf Wartburg" zum Inhalt hatte und bat ihn, „diejenigen Zeichnungen der – für jene Räume – noch anzufertigenden meubles hinzufügten welche darzustellen Sie die Güte hatten übernehmen zu wollen."[1745] Die in diesem Zeitraum entstandene Niederschrift Bernhard von Arnswalds enthält die Vorschläge zur inneren

[1740] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 7.3.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 96; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 36.
[1741] Siehe Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
[1742] Siehe Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
[1743] Siehe hierzu Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[1744] Ritgen 1876, S. 84.
[1745] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.11.1875, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 78.

Einrichtung der „Palas-Kemenate“,[1746] die er 1876 noch einmal mit der Studie „Die Umgestaltung der unteren Palas-Kemenaten betreffend“ ergänzte.[1747] Aus dem Inhalt dieser Manuskripte geht hervor, dass Arnswald hier vornehmlich Vorschläge zur Einrichtung des heutigen Speisesaals vorlegte. Auch Carl Alexander benutzte in den 1870er Jahren häufiger die Begriffe „Kemnate“, „Kemenate“ oder „Kemenate der heiligen Elisabeth“, versah sie allerdings meist mit dem Zusatz „wo wir zu Mittag speisen“, was abermals auf den Speisesaal verweist, den er zu diesem Zweck zu nutzen pflegte.[1748] 1876 nahm Carl Alexander nun auf die von Ritgen entworfenen Möbel Bezug, als er einen Schrank und einen Hochsitz „für die Kemnate“ in Auftrag geben wollte.[1749] Ende 1877 berichtete er dann, seine Schwester Kaiserin Augusta beabsichtige, ihm im folgenden Jahr ein Geschenk für die Wartburg zu machen und er solle sich deshalb mit Ritgen in Verbindung setzen: „Dies hätte ich ohnedies gethan“, teilte der Großherzog dem Architekten mit, und „frage Sie daher nun so mehr um Ihre Ansicht. Ich möchte die meubles vorschlagen welche Sie in die Kemenate der heil. Elisabeth (also dem Raume wo wir zu Mittag essen) projectiren da die jetzigen mit Ausnahme der Stühle und Bänke späterer Zeit angehören“.[1750] Einige Tage später wiederholte der Großherzog sein Anliegen und schrieb nun: „Die meubles für das Elisabethenzimmer also der Kemenate in welcher wir gewöhnlich speisen und vielleicht die Ergänzung des etwa noch Fehlendem in dem Wohnzimmer der Heiligen, wäre passend und als solche auch vollkommen.[1751] Aus diesen Schreiben lässt sich nun erkennen, dass es um den Speisesaal und den benachbarten Raum – die jetzige Elisabethkemenate – ging. Das Inventar der Wartburg aus dem Jahr 1883 nennt die heutige Elisabethkemenate nun auch „Elisabethenzimmer“,[1752] während der Speisesaal damals als „Kemnate (Schauküche)“ bezeichnet wurde.[1753]

Nachdem das Frauengemach bereits seit 1863 als Gedenkraum eingerichtet war, sollte nun auch der benachbarte Speisesaal noch einmal umgestaltet, die Möbel späterer Epochen an passendere Stellen versetzt werden und beide Räume, so formulierte es Arnswald, „ein

---

[1746] Bernhard von Arnswald: Vorschläge zur inneren Einrichtung der Palas-Kemenate auf der Wartburg, 1875, WSTA, Hs 3521; siehe Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 413, die den Inhalt dieser Handschrift allerdings auch auf die Elisabethkemenate beziehen.
[1747] Bernhard von Arnswald: Die Umgestaltung der unteren Palas-Kemenaten betreffend, 1876, WSTA, Hs 3510 c und d.
[1748] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 18.3.1872, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 70; siehe auch Carl Alexander 1924, S. 29; 1875 entschloss sich Carl Alexander einige Kunstwerke, zu denen „die größte von den alten Lauten welche in der Kemenate an der Wand hängen“, gehörte, zu verleihen; Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 2.8.1875, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 77; die Abbildung bei Ritgen 1876, S. 77 zeigt, dass das Stück im Speisesaal hing.
[1749] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.4.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 82; siehe auch Carl Alexander 1924, S. 31.
[1750] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 16.12.1877, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 88.
[1751] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 31.12.1877, ebenda, Nr. 89.
[1752] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Landgrafenhaus, S. 136v.
[1753] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Landgrafenhaus, S. 49v.

allgemeineres Bild des inneren Lebens zur Zeit der Elisabeth“ verkörpern. Dies hätte den Vorteil, dass einige bereits vorhandene Kunstwerke weiterhin dort präsentiert werden könnten.[1754] Der Kommandant wünschte sich eine Ausstattung mit Möbeln im romanischen Stil, von „einfacher Form, aber eingelegt mit verschiedenem Holz, Elfenbein und bunten Steinen.“ Neben Tischen und Stühlen sollte sich auch „rechts neben der Tür, die in das Frauengemach der Elisabeth führt […] ein bequemer Sorgenstuhl mit erhöhter Fußbank“ befinden und ein „erhöhter Sitz für zwei Personen, der Landgrafensitz“ sein. Zur Möblierung sollten weiterhin ein „Gedecktisch“ oder „Tafeldecktisch“ und ein Schenkschrank kommen, in dem die Speisegeschirre aufbewahrt würden.[1755]

Carl Alexander bemühte sich in diesem Fall sogar selbst, Vorbilder für diese Möbel zu finden und schlug Ritgen vor, Inspirationen aus Ravenna zu übernehmen.[1756] Bereits Ende November 1875 hatte der allerdings seine Niederschrift fertiggestellt, in der er die Ergebnisse seiner Studien über das Mobiliar des 11. und 12. Jahrhunderts präsentierte.[1757] In dieser zusammenfassenden Abhandlung finden sich auch Bemerkungen zu seinen jüngst entworfenen Möbeln. Zu ihnen gehörte ein Pfostenstuhl (Kat.-Nr. 445, Abb.), dessen Entwurf aus dem Jahr 1875 stammt und eine nicht datierte Zeichnung für einen Tisch (Kat.-Nr. 449, Abb.), sämtlich mit Bleistift ausgeführt. Einen Eindruck von der Farbigkeit liefert ein aquarelliertes, 1876 datiertes Blatt für einen „Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg“ (Kat.-Nr. 447, Abb.), für den 1875 schon ein mit Bleistift gezeichneter Entwurf entstand (Kat.-Nr. 446, Abb.). Die vorderen säulenartigen Stützen der Sitzfläche sind gedrechselt und ruhen auf einem schlanken Fuß; sie sind mit mehreren Bändern verziert, auf denen gefasste Steine und bemalte Flächen in hellen Rot-, Blau- und Grüntönen angeben sind. Für diesen Stuhl muss Ritgen 1876 noch weitere Entwürfe gefertigt haben, denn es existiert eine Beschreibung, die auf das Vorhandensein mehrerer Tafeln verweist.[1758] Die Erläuterung zur Ausführung des Stuhls offenbart den geplanten Reichtum. So sollte eines der Bänder am Schaft ein von einem Goldschmied hergestelltes Schmuckband aus vergoldetem Kupferblech sein. Das zweite Band in Perlgrau solle aufgelegte blaue Emailverzierungen aufweisen, die laut Ritgen aber imitierend gemalt werden könnten. Ein Verbindungsstück zwischen den Stuhlbeinen aus gegossenem und vergoldetem

---

[1754] Bernhard von Arnswald: Die Umgestaltung der unteren Palas-Kemenaten betreffend. 1876, WSTA, Hs 3510 d, Bl. 2.
[1755] Bernhard von Arnswald: Vorschläge zur inneren Einrichtung der Palas-Kemenate auf der Wartburg 1875, WSTA, Hs 3521.
[1756] Siehe hierzu Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[1757] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1875, zitiert nach Baumgärtel/ Ritgen 1907, S. 413f.; sie wurde dann fast wortgleich in seinem 1879 erschienenen Aufsatz abgedruckt; vgl. Ritgen 1879 und Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[1758] Hugo von Ritgen: Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg. Erläuterungen zur Tafel I und II, in Bezug auf die Ausführung. 13.4.1876, WSTA, Hs 3486; das gleichnamige Konzept für diese Niederschrift ist im Nachlass erhalten, WSTA, Nachlass Ritgen.

Metall und auch weitere vergoldete Rahmen und Leisten waren vorgesehen. Die hohe Lehne ist auf der ersten Zeichnung aus dem Jahr 1875 angegeben (Kat.-Nr. 446, Abb.); sie sollte aus starken Holzstücken gefertigt und mit ausgestochenen Ornamenten versehen werden.[1759] Einige Tage nachdem er diese Erläuterung samt Entwürfen erhalten hatte, reagierte Carl Alexander etwas befremdet, als er über „die gelungenen und bedeutenden Handzeichnungen" Folgendes schrieb: „Was nun die Ausführung derselben betrifft, so bin ich der Ansicht, daß man schon der Harmonie des Ganzen wegen sich nicht zu weit auf das Gebiet der Pracht wagen darf." Welter habe gezeigt, wie man das Maß zwischen „der historischen Forderung", „der Bequemlichkeit ja selbst der Pracht" halten könne. Diesem Beispiel folgend, könnten Emaille und Stein durch Malereien ersetzt werden, „was nicht ausschließt, daß hier und da einheimische deutsche Steine angebracht werden."[1760]

1878 entwarf Ritgen dann einen „Sitz im romanischen Styl für die Wartburg" (Kat.-Nr. 450, Abb.), der zwar von ähnlicher Farbigkeit ist, wie schon der 1876 projektierte Stuhl, doch scheint sich die Dekoration der Stützen der Sitzfläche, die nun wieder in bekannter Form als Säulen gestaltet sind, auf farbige Malerei zu beschränken, was als Reaktion auf Carl Alexanders Kritik zu deuten wäre.

Die auffallend neuen Formen, die kräftige Farbigkeit und der reiche Schmuckbesatz von Ritgens Möbeln könnten Arnswalds Vorschlägen Rechnung getragen haben, doch waren sie offensichtlich ebenso inspiriert von den Studien, die er in dieser Zeit noch einmal zu den Möbeln des Mittelalters betrieben hat. Im ersten Band von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs sechsbändigem „Dictionnaire raisonné du mobilier français" wird unter dem Stichwort „forme" ein Ehrensitz in fürstlichen Palästen beschrieben, der eben diese reichen Schmuckformen aufwies. [1761] Ritgen selbst fasste diese Erkenntnisse wie folgt zusammen: Für die Ehrensitze in fürstlichen Palästen […] wählte man kostbare Stoffe, Metalle, feine Holzarten und Elfenbein, Bemalung und Vergoldung, Email und selbst Edelsteine an passenden Stellen. Das Gerüst selbst war dann oft mit Drechselornament, seltener mit Schnitzwerk geschmückt."[1762] Bis hin zur höheren Lehne, die die Ehrensitze von den gemeinen Stühlen unterschied, findet sich diese Gestaltung beispielsweise in den Entwürfen zum Stuhl in romanischen Formen wieder (Kat.-Nr. 446, 447, Abb.). Von den Tischen, die meist länglich gewesen seien, als Speisetische aber auch runde Formen hatten, schrieb Ritgen 1879 weiter: „Auch gab es kleine Luxustische aus Holz und

[1759] Ebenda.
[1760] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.4.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 82; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 31.
[1761] Viollet-le-Duc 1858, S. 115-120.
[1762] Ritgen 1879, S. 130; vgl. auch das Schreiben an Carl Alexander, 28.11.1875, in Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 413.

Metall mit künstlichen Verzierungen, besonders an den Füßen."[1763] Diese Form wäre im Entwurf für einen Tisch mit runder, reich verzierter Tischplatte nachweisbar, der vor allem einen reich verzierten Fuß hat (Kat.-Nr. 449, Abb.).

Nachdem Carl Alexander im Juni 1880 um die noch fehlenden Entwürfe gebeten hatte,[1764] kündigte er im November an, die von ihm „gebilligten Zeichnungen zu der Vervollständigung der Kemnate der heil. Elisabeth (Schauküche) in Eisenach anfertigen lassen zu wollen. Das Anmalen dieser meubles muß, so Gott will, bis zum Frühjahr verschoben werden, damit dasselbe durchaus mit der Stimmung der Gemächer in dem genannten Schloßtheil stimme". Den Preis eines zu fertigenden Schranks gab er mit 980 Mark, den eines Gestühls mit 660 Mark an.[1765] Nicht zu ermitteln ist, ob es sich bei diesem Gestühl um die in Ritgens Entwurf aus dem Jahr 1878 angegebene Bank (Kat.-Nr. 450) handelte, mit deren Herstellung im Mai 1881 soeben begonnen wurde, wie Carl Alexander seinem Architekten mitteilte,[1766] denn es fehlt jeder Nachweis eines solchen Möbels in den Inventaren. Anders verhält es sich mit einem Schrank, der im Mai 1881 fertiggestellt war, „überraschend gut ausgefallen" sei und nur noch auf seine Bemalung wartete.[1767] Hier könnte es sich um den sogenannten Evangelistenschrank handeln, der später im Sängersaal die Ausstattung ergänzte,[1768] denn ein späterer Eintrag in das Inventar der Wartburg gibt an, er sei für die Elisabethkemenate geschaffen worden, was der oben geschilderten Verwirrung bei den Raumbezeichnungen zugeschrieben werden könnte.[1769] Bei seinem Entwurf aus dem Jahr 1878 (Kat.-Nr. 354, 355, Abb.) griff Ritgen noch einmal auf die bereits für den Minnesängerschrank gewählte Grundform zurück, womit der große Schrank den „Dürerschrank" hätte ersetzen können, der bis dahin den Raumeindruck bestimmte. Der zweigeschossige, reich beschnitzte und bemalte Schrank steht auf einem hohen Sockel mit zwei breiteren und zwei schmalen Schubladen. Das Mittelstück hat drei Schubkästen, die jeweils von Löwenhäuptern flankiert werden. In der Mitte des Ober- und Unterteils befinden sich je zwei eisenbeschlagene Türen, die untere gerade, die obere mit einem Rundbogen abgeschlossen. Rechts und links der Türen erblickt man schmalere Felder, die auch an den Seitenwänden von neoromanischen Säulen gerahmt sind. Die unteren Felder weisen reiche vegetabile

---

[1763] Ritgen 1879, S. 132.
[1764] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 4.6.1880, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 101; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 37.
[1765] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 9.11.1880, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 102; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 38.
[1766] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.5.1881, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 105; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 39.
[1767] Ebenda.
[1768] Großer Aufsatzschrank mit den Bildern der vier Evangelisten, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0041.
[1769] Wartburg-Inventar 1883, Landgrafenhaus, Sängersaal, S. 16v, Nr. 8 benennt als ursprünglich geplanten Aufstellungsort die Elisabethkemenate.

Schnitzereien auf, in den oberen stehen weibliche Figuren, die eine bekrönt, eine andere mit einer Schale in der Hand. Michael Welter, der in dieser Zeit wegen der Heirat seines Sohns mit der Tochter Hermann von Arnswalds auf der Burg weilte,[1770] lieferte die Entwürfe, nach denen Rosenthal dann Kupferplatten mit den Bildern der vier Evangelisten auf Goldgrund bemalte.

Seiner Zeitstellung nach, aber auch mit dem auffälligen Reichtum seines Dekors könnte der 1878 im Landgrafenzimmer aufgestellte Schenktisch ursprünglich in diese Serie gehört haben.[1771] Das Inventar der Wartburg aus dem Jahr 1883 weist ihn als Geschenk der Landwehroffiziere des 94. Regiments des Großherzogs anlässlich seines Regierungsjubiläums im Jahr 1878 aus.[1772] Ein Jahr später äußerte sich Ritgen über die Schwierigkeiten mit diesem geschenkten Möbel, das „wegen seiner Farben in keinen Raum passen wollte, sich aber, nachdem die Farben geändert worden, jetzt im Landgrafenzimmer vortrefflich ausnimmt."[1773] Gleichwohl diese Bemerkung nahe legt, der Schrank sei als Geschenk auf die Wartburg gekommen und man habe an ihm lediglich farbliche Veränderungen vorgenommen, um ihn im Landgrafenzimmer aufstellen zu können, existiert doch ein Entwurf Hugo von Ritgens aus dem Jahr 1877 (Kat.-Nr. 420, Abb.): Gedrechselte Stützen auf schlankem Fuß mit mehreren Bändern verziert, auf denen gefasste Steine und bemalte Flächen angegeben sind, tragen den reich verzierten Kasten, auf dem ein Schrankaufsatz steht. In diesem Aufsatz befinden sich vor den Glaseinsätzen zwei bronzierte Eisengittertüren mit stilisierten Ranken. Der Anblick des Möbels wird zudem von den an den vorderen Kanten des Aufsatzes stehenden Säulen dominiert, in die je zwei Reihen kleiner geschnitzter Säulchen eingestellt sind. Den oberen Abschluss bildet ein bemalter geschnitzter Zinnenkranz. Die Zeichnung ist mit Bleistift ausgeführt, so dass hier kein Hinweis auf die geplante Farbgebung zu finden ist, allerdings verweisen vor allem Form und Verzierung der Beine in dieser Zeichnung wieder auf die Entwürfe für den „Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg" (Kat.-Nr. 446, 447). In einer späteren Zeichnung für die Ausführung änderte Ritgen das Aussehen noch einmal (Kat.-Nr. 421, Abb.) und gab dem Schrank gedrungene balusterförmige Vorderbeine mit vegetabil beschnitzten runden Füßen, die sich beispielsweise schon in einem Entwurf für ein Sofa in der Neuen Kemenate finden (Kat.-Nr. 818, Abb.). Sie kennzeichnen zudem die Möbel, die aus dem Hortus Deliciarum Herrads von Landsberg wiedergeben wurden: So hatte Willemin den in einem Bett ruhenden Salomon abgebildet,[1774] ebenso wie Viollet-le-Duc,[1775] der außerdem den Beitrag zu den Ehrensitzen mit einer Bank

[1770] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.5.1881, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexander, Nr. 105; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 40.
[1771] Tisch mit Aufsatzschrank, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0044.
[1772] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Landgrafenhaus, S. 9v-10v.
[1773] Ritgen 1879, S. 134.
[1774] Willemin 1839, Tf. 77.
[1775] Viollet-le-Duc 1858, S. 159.

illustrierte, die diese Balusterstützen aufweist.[1776] Dieser Schenktisch wäre allein schon durch seine Funktion, das Beherbergen und Präsentieren von Gefäßen, ein passendes Möbel für den Speisesaal gewesen, doch entschied man, ihn im Landgrafenzimmer aufzustellen, in dem es schließlich nach Ansicht Ritgens durchaus noch an Möbeln mangelte.[1777] Im Speisesaal selbst wurden letztlich keine Veränderungen vorgenommen, die bisherige Möblierung blieb bestehen und auch die anderen Entwürfe Ritgens sind offenbar nicht umgesetzt worden.

II.3.2 Torhaus, Ritterhaus, Vogtei und Gadem

II.3.2.1 „Weniger zu restauriren als zu bewahren und zu erhalten"[1778] – Die Arbeiten an Torhaus, Ritterhaus und Vogtei

Im Zuge der umfassenden Umgestaltung und Restaurierung von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei, die 2010 begannen und spätestens 2017 abgeschlossen sein sollen, wurden eingehende Studien und Dokumentationsarbeiten durchgeführt, die sowohl die Baugeschichte nach den schriftlichen und bildlichen Zeugnissen von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts,[1779] als auch restauratorische und bauhistorische Untersuchungen umfassten.[1780]

Der Komplex der Vorburg, bestehend aus dem Tor- und Ritterhaus, der südlich anschließenden Vogtei und den zwei Fachwerkgängen ist verschiedenen Bauzeiten zuzurechnen. Zu den ältesten, zum Teil bis in das 12. Jahrhundert zurückgehenden Bereichen gehören der Kern des Torhauses als der Rest eines Torturms und anschließende Teile der Ringmauer.[1781] Das dendrochronologisch auf um 1480 datierte Fachwerk des Obergeschosses der Vogtei sitzt auf einem älteren mehrphasigen Erdgeschoss.[1782] Im Untergeschoss des Ritterhauses waren in der Neuzeit die Räume der Wache zur Kontrolle des Burgeingangs untergebracht. Im Erdgeschoss von Ritter- und Torhaus und im Nordteil des Obergeschosses der Vogtei befand sich die Gastwirtschaft mit Gaststuben, Küchen und Tanzsaal. Hinzu kamen die Wohnung des Kastellans, später des Kommandanten, und die Gefängnisse, die sich um die Lutherstube und den Keller des Ritterhauses erstreckten. Im Zentrum befand sich mit der

[1776] Viollet-le-Duc 1858, S. 116.
[1777] Ritgen 1879, S. 133.
[1778] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 8.
[1779] Schwarz 2013 a.
[1780] Ulrich Klein: Eisenach. Wartburg. 3 Torhaus. 4 Ritterhaus. 5 Vogtei. Bauhistorische Untersuchung. Teil I - Untersuchungen ohne Eingriffe (IBD-Bericht). Marburg 2011; die im WSTA befindliche Studie soll in nächster Zeit veröffentlicht werden.
[1781] Zum Torgebäude vgl. Klein 2013.
[1782] Eißing 1993, S. 56-59; Großmann 2002, S. 59-66; Lehmann 2004, S. 273-275.

Lutherstube zudem die Memorialstätte für den Reformator. Am Südende der Vogtei gab es eine Rinderwirtschaft mit Kuhstall im Keller und Heuboden darüber.[1783]

Seit dem Reformationsjubiläum im Jahr 1817 diente die Lutherstube nicht mehr als Gefängnis; zu diesem Zweck wurden zunächst die zwei der Lutherstube gegenüber liegenden Zimmer und nach 1840 dann Räume im Dachbodenbereich des Ritterhauses genutzt. Mit der Berufung des Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald 1840/41 hat man Tanzsaal und Rinderhaltung aufgegeben und in der Oberen Vogteistube für zwei Jahrzehnte die Wohnung des Kommandanten eingerichtet. Als durch den Bau des Gasthofes unterhalb der Wartburg die Gastwirtschaft 1861 ausgelagert werden konnte, schloss sich bis 1863 der Ausbau des Erdgeschosses des nördlichen Bereichs der Vogtei und des Ritter- und Torhauses zur Kommandantenwohnung an. Die nördlichen Räume im Obergeschoss der Vogtei wurden von 1841 bis zur Fertigstellung der Neuen Kemenate als großherzogliche Wohnung genutzt, der bisherige Saal neben der Lutherstube war deshalb in drei Räume unterteilt worden.

Nachdem sowohl die Kommandanten- als auch die großherzogliche Wohnung umgesiedelt waren, stand das Obergeschoss der Vogtei nun frei für das „Denkmal der Reformation", mit dem die Diskrepanz zwischen der überragenden Bedeutung des Gebäudekomplexes als Memorialstätte für den Reformator einerseits und des geringen räumlichen, auf die Lutherstube begrenzten Anteils andererseits aufgehoben werden sollte.[1784]

Zwischen 1861 und 1863 wurde die Kommandantenwohnung eingerichtet und die Fensterformen in der ersten Etage von Tor- und Ritterhaus umgewandelt. Über der 1863 erneuerten Zugbrücke ist zuvor ein Erker nach Ritgens Entwürfen gebaut worden. Zwischen 1870 und 1882 wurden die Reformationszimmer ausgestattet, die obere Vogteistube als Bibliothek eingerichtet, das sogenannte Pirckheimerstübchen und der Nürnberger Erker hinzugefügt. Eine letzte Planungsphase betraf 1884 die Räumlichkeiten der oberen Stockwerke von Tor- und Ritterhaus. Dort sollte eine Wohnung für den Erbgroßherzog und seine Familie geschaffen werden. Vor allem das niedrige zweite Geschoss im Ritterhaus wollte man dazu nun endlich erhöhen und auch dem ehemaligen Torturm wieder weitere Geschosse aufsetzen. Ritgen verband mit diesen Entwürfen noch einmal das Ziel, den Torturm wieder zu errichten und ihm und dem gesamten Ritterhaus nun auf der Außenseite romanische Formen zu geben.

Eine namentliche Trennung der in diesem Zusammenhang wichtigen drei Gebäude der Vorburg (Abb. 34*) wurde im 19. Jahrhundert häufig nicht vorgenommen, denn sie wurden meist unter dem allgemeineren Namen „Ritterhaus" zusammengefasst. Während Thon im Grundriss seines Wartburgführers immerhin den Torturm vom Ritterhaus unterschieden hatte

[1783] Vgl. hierzu Schwarz 2013 a.
[1784] Siehe hierzu Kap. II. 3.2.2. (Reformationszimmer).

(Abb. 1*),[1785] bezeichnete Ritgen beispielsweise alle drei Bauten mit „Ritterhaus".[1786] So ist es etwa auch in der Zeichnung überliefert, die Johann Wilhelm Sältzer vom oberen Stockwerk der Vogtei angefertigt hat (Kat.-Nr. 462, Abb.). Die Zeichnung ist in das Jahr 1817 datiert und entstand im Zusammenhang mit den Arbeiten zur Vorbereitung auf das damalige Reformationsjubiläum.[1787] Aufgenommen sind in dieser Zeichnung bereits 1816 vollendete Arbeiten („neue Wände") und noch bevorstehende Erneuerungen, die offenbar in roter Farbe gezeichnet wurden, aber – wie die Memorialnische – nicht ausgeführt wurden.[1788] Dargestellt ist die zweite Etage der Vogtei, in der sich die Lutherstube befindet: Im Osten des Raums ist die Bogenstellung zu sehen, die der Aufriss oberhalb noch einmal zeigt. Über der durch Maßwerk gegliederten unteren Zone erhebt sich ein Triforium, in dessen mittlerer Bogenstellung eine Büste Luthers steht. Nördlich der Lutherstube ist in Rot ein schmaler Raum angegeben, der vom Luthergang und vom Tanzsaal[1789] aus zu betreten war. Dieser Saal nahm den gesamten nördlichen Bereich des Gebäudes bis zum Ritterhaus ein. Im Vorraum zur Lutherstube befindet sich eine Treppe, die nach oben führt, südlich davon liegt ein zweiter, als „Gaststube" bezeichneter Raum.

Von der Hand Carl Spittels sind mehrere Zeichnungen dieser Bauten überliefert, die sehr wahrscheinlich 1845 und 1846 entstanden sind. Die Grundrisse von Keller, erster und zweiter Etage aller drei Bauten sind vorhanden: Das Untergeschoss von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei ist durchgängig mit schwarzer Tusche gezeichnet (Kat.-Nr. 463, Abb.). Spätere Ein- und Umbauten, erkennbar durch die hellere Lavierung, finden sich in der Wachstube und im Vogteikeller. Der Bereich der Wache besteht aus sechs Räumen, der östliche ist durch Mauerwerk abgeteilt. Als spätere Veränderungen sind das nördliche und westliche Fenster im Hauptraum und die östliche Wand angegeben, des Weiteren die Öfen und ein Mauerzug im südwestlichen Raum. Der Vogteikeller im Süden ist über eine Treppe zu betreten, die Fenster sind die ursprünglichen.

Auf der Zeichnung des ersten Geschosses von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei (Kat.-Nr. 464, Abb.) sind die Umfassungsmauern der Gebäude in schwarzer Tusche angelegt, der größte Teil der Fenster, der Eingänge in den Gebäudetrakt und der Aborterker an der Westmauer sind als spätere Veränderungen grau laviert. Ausnahmen bilden das östliche Fenster in der

[1785] Siehe Thon 1826, im Grundriss, Nr. 6, 7 und S. 17f.
[1786] Ritgen 1860, S. 19; siehe auch noch Ritgen 1876, S. 23.
[1787] Steffens 2002, S. 77, Abb. 2 kennt nur die Umzeichnung aus Nebe 1929, S. 40f., die ohne die Farbunterschiede, Bezeichnung, Datierung und den Aufriss der Bogenstellung wiedergegeben wurde. Er folgt hier noch der Datierung auf 1817. Steffens 2008, S. 172, Abb. 73, S. 166, gibt die gleiche Zeichnung noch einmal wieder, ändert nun die Datierung auf 1830 im Zusammenhang mit Planungen für das Jubiläum der Augsburger Konfession; hierbei beruft er sich auf die Bemerkungen bei Schöne 1835, S. 26.
[1788] Ulrich Klein: Eisenach. Wartburg. 3 Torhaus. 4 Ritterhaus. 5 Vogtei. Bauhistorische Untersuchung. Teil I - Untersuchungen ohne Eingriffe (IBD-Bericht). Marburg 2011, WSTA.
[1789] Vgl. Steffens 2002, S. 78.

Nordwand des Ritterhauses und der Eingang von der Kommandantendiele in diesen Bau. Ursprüngliches Mauerwerk trennt das Ritterhaus und den nördlichen Raum der Vogtei, ein Eingang mit zwei Stufen verbindet die beiden Räume. Der nördliche und der daneben liegende südliche Raum der Vogtei sind mit einer durchgehenden Mauer voneinander getrennt. Beide Räume sind von der Ostseite zu betreten: der nördliche Raum über eine Tür in der Kommandantendiele, der südliche vom Hof aus. Als verändertes Mauerwerk sind die Bereiche der Eingänge und Fenster an der Ostseite inklusive der Kommandantendiele angegeben.

Auf dem Grundriss des zweiten Geschosses von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei (Kat.-Nr. 465, Abb.) ist die Nordwand des Tor- und des Ritterhauses in schwarzer Tusche als ursprüngliches Mauerwerk angezeigt, gleiches gilt für die Südwand des Torhauses und einen Bereich des Ritterhauses. Der weitere südwestliche Teil der Mauer ist mit Graphit und gestrichelt eingezeichnet, ebenso wie eine Türöffnung (vermutete Wand und Tür?). Sämtliche anderen Wände sind als spätere Einbauten gekennzeichnet. Im Vergleich zur Zeichnung Sältzers (Kat.-Nr. 462, Abb.) zeigt sich, dass der Bereich nördlich der Lutherstube nun in drei Räume unterteilt ist. Der mittlere ist über den Luthergang zu betreten, von ihm geht jeweils eine Tür in den südlichen und nördlichen Raum. Im südlichen Raum ist an der Rückwand der Lutherstube eine Nische ausgebildet, im südwestlichen Bereich ist ein kleiner Raum abgeteilt. Das nördliche Zimmer hat einen zweiten Ausgang nach Osten auf den abgeteilten Bereich des Gangs, aus dem wieder eine Tür nach Osten führt. Neu ist auch das Treppenhaus, das einen Aufgang direkt in den Flur vor der Lutherstube ermöglicht.

Eine weitere Ansicht Spittels zeigt die Ostseite der Vogtei und ergänzt den Grundriss des dortigen Dachraums mit einem vorgelagerten Gang und heute noch vorhandenen Wandeinteilungen (Kat.-Nr. 466, Abb.). Komplettiert werden Spittels Blätter durch einen Aufriss der Nordseite von Tor- und Ritterhaus (Kat.-Nr. 467, Abb.). 1850 fertigte Ritgen zwei Blätter, die die Ost- und Westansicht der Bauten wiedergeben (Kat.-Nr. 470, 471, Abb.).

Die Planungen Hugo von Ritgens

Hinsichtlich der Wiederherstellung der Architektur der Wartburg hatte Hugo von Ritgen 1847 in seinen „Gedanken“ zwei Möglichkeiten zur Wahl gestellt. Neben einer Veränderung der Architektur der Burganlage durchweg im Stil des 11. und 12. Jahrhunderts sah er die Möglichkeit, mit der Reformationszeit die zweite „Glanzperiode“ ihrer Geschichte ebenfalls zu repräsentieren. Deshalb schrieb er in Bezug auf den zusammenfassend als „Ritterhaus“ bezeichneten Vorburgkomplex, wenn man die Gebäude der Burg betrachte, leuchte ein, dass beide Perioden gleichermaßen dargestellt werden müssten, „weil schon wie sie sind, das hohe Haus die erstere Periode, das Ritterhaus (in seiner jetzigen Gestalt) aber noch ziemlich treu die

letzte Periode“ repräsentiere.[1790] Das Ritterhaus sollte „hauptsächlich den so theuren Erinnerungen an M. Luther geweiht bleiben“, schon deshalb weil „es darin weniger zu restauriren als zu bewahren und zu erhalten gibt.“[1791]

Bereits im März 1847 hatte er allerdings auf eine Anfrage Arnswalds reagiert und geschrieben: „Was ferner ihre Ansicht über die Ausdehnung (und Wiederherstellung) des Rundbogenstils auf die ältesten, ursprünglichen Teile des Ritterhauses betrifft, so gestehe ich mit Freuden, daß Sie darin Recht haben; denn obgleich ich es in meinem Aufsatze nicht so ausgesprochen habe, so lag doch der heimliche Wunsch in mir, es so auffassen zu dürfen, worüber ich mir aber bisher nicht völlig […] klar werden konnte, weil ich bei meiner Anwesenheit auf Wartburg meine Aufmerksamkeit ausschließlich dem Landgrafenhause zuwandte, und ich daher über das Ritterhaus noch kaum ein Urteil habe.“[1792] Immerhin gab Ritgen schon der Name „Ritterhaus“ einen wichtigen Hinweis auf Funktion und Alter, denn seine Größe habe einen zweiten Palas auf der Burg entbehrlich gemacht und als „Angelegenheit der Sänger“ habe dort auch der sagenhafte Sängerwettstreit stattgefunden.[1793]

Hinzu kam, dass er das Gebäude über dem Eingang in die Burganlage als Rest des mittelalterlichen Torturms identifiziert hatte und als grundlegendes Bauelement wiederherstellen wollte. Das Gedenken an die Reformationszeit, auch durch die ihr eigentümliche Architektur, sollte sich auf das Innere der Burg und natürlich auf die Vogtei, in der Martin Luther gelebt hatte, beschränken. Wie aber die äußere Ansicht mit wiedererrichtetem Torturm und neoromanischem Ritterhaus aussehen sollte, zeigt sein Entwurf aus dem Jahr 1856 (Kat.-Nr. 475, Abb.): Die untere Zone des Torturms nimmt der Bogen der ersten Torhalle ein, darüber erhebt sich ein Erker, der von drei Konsolsteinen gestützt wird. Er ist durch zwei Fenster gegliedert. Während sich im Stockwerk darüber ein einfaches Rundbogenfenster öffnet, ist das dritte Stockwerk durch ein zweibogiges, das vierte durch ein dreibogiges Fenster angezeigt. Analog zu allen anderen Türmen ist auch dieser von einem spitz zulaufenden Kegeldach bekrönt. Laut Ulrich Klein kam diese Rekonstruktion der Geschosse des Torturms grundsätzlich „dem mittelalterlichen Aussehen wohl recht nahe.“[1794] Das westlich vom Torturm liegende Ritterhaus ist auf Ritgens Zeichnung im untersten Geschoss zunächst durch zwei schmale und einfache Rundbogenfenster gegliedert. Eines davon kehrt auch ein Stockwerk darüber wieder. Die westlichen Fenster, zwischen denen sich die hohe Esse erhebt, sind wiederum zweibogig, ebenso die der dritten Etage, auch wenn ihnen die reichere Profilierung fehlt. Den westlichen Abschluss dieses Bauwerks bildet ein Staffelgiebel.

[1790] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 5f.
[1791] Ebenda, Bl. 8.
[1792] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1847, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 3/1847.
[1793] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 38.
[1794] Klein 2013 a, S. 28.

1861-1863 Einrichtung der Kommandantenwohnung, äußere Neugestaltung des Ritter- und Torhauses und Bau der Zugbrücke

Nach der Fertigstellung der Neuen Kemenate im Jahr 1860 wurden die drei Räume nördlich der Lutherstube nicht mehr von der großherzoglichen Familie als Wohnung genutzt und standen nun für die Einrichtung der Reformationszimmer zur Verfügung (Abb. 4*; Abb. 34*).[1795] Mit dem Neubau des Gasthofs unterhalb der Burg konnte auch die Gastwirtschaft aus dem Erdgeschoss verlegt werden. Ende November 1861 formulierte Hugo von Ritgen deshalb grundsätzliche Gedanken über die Bauten der Vorburg und ihre Funktion: Durch sie sei „die Zeit der Reformation zu präsentieren und die Erinnerungen an Dr. M. Luther sowie den großen Glaubenskampf zu wecken und zu verherrlichen."[1796] Es gelte „daher vor Allem, das aus jener Zeit noch Erhaltene unverändert auch für die Zukunft zu bewahren und das, was im Laufe der letzten Jahrhunderte verändert wurde, wieder so zu gestalten und so zu stimmen, daß es den Charakter des sechzehnten Jahrhunderts, wie er sich schon im Aueßeren der Vorburg ausspricht, nicht stört."[1797] Obwohl seit den 1850er Jahren Planungen für das niedrige und deshalb nicht bewohnbare Zwischengeschoss unter dem Dach im Ritterhaus und später für die Ausgestaltung der späteren Reformationszimmer neben der Lutherstube in der Vogtei im Gange waren, begannen die Arbeiten 1861 zunächst mit der Verlegung der Gastwirtschaft in das fertig gestellte Gebäude vor der Burganlage. Die Kommandantenwohnung wurde zwischen 1861 und 1863 im ersten Geschoss eingerichtet (Abb. 3*, Abb. 34*). Hierzu schrieb Ritgen am 24. November 1861 an Carl Alexander, dass Arnswalds Wohnung zwar so einfach wie möglich einzurichten sei, doch solle man kein Provisorium schaffen, denn es sei wünschenswert, dass „damit zugleich die Restauration des Ritterhauses im Allgemeinen Hand in Hand gehe, soweit diese dabei notwendig wird."[1798] Dies sei „nicht unbedeutend wegen des sehr schlechten und baufälligen Zustandes des Torthurms", der durch die zahlreichen Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte sehr gelitten habe. Diesem Schreiben hatte Ritgen neun Tafeln beigefügt, die die Planungen verdeutlichen sollten. Während die ersten Tafeln den gegenwärtigen Zustand der Räume wiedergaben, stellten vor allem die Tafeln V und VI die Veränderungen dar, die zur Sicherung des Torturms und zur Einrichtung der Wohnräume zweckmäßig erschienen. Den Zustand vor den Umbauten geben mehrere Blätter Ritgens wieder. Neben einem Grundriss des Souterrains (Kat.-Nr. 479, Abb.) entspricht ein Grundriss des ersten Geschosses (Kat.-Nr. 477, Abb.) dem Zustand, den Carl Spittel 1845 aufgenommen hat (Kat.-Nr. 464, Abb.). Die Torstube wird hier als „blaue Stube" bezeichnet, der Raum südlich davon ist „Küche". Hier fehlt der Ofen

[1795] Kap. II. 3.2.2 (Reformationszimmer).
[1796] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 452f.
[1797] Ebenda.
[1798] Siehe auch für alles Weitere in diesem Absatz: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 24.11.1861, ThHStAW, HMA Nr. 1635 b, Bl. 264r-266r.

der Spittelschen Zeichnung. Ein westlich gelegener „Vorplatz“ ist von der Kommandantendiele aus erreichbar und ermöglicht den Zugang in beide Räume und in ein nördliches „Cabinet“. Der große nordwestliche Raum des Ritterhauses wird als „Gastzimmer“ bezeichnet, von dem im Süden ein „Buffet“ abgetrennt ist. Von dort aus gelangt man in den nördlichen Raum der Vogtei, einem „Schlafzimmer“. Es folgen die von fremder Hand in Graphit beschrifteten Räume: Vorratskammer, Vorküche, Küche, Waschhaus, Speisekammer, Luthertreppe, Dienerstube, Kammer. Dieser Zeichnung entspricht im Wesentlichen ein weiterer Grundriss (Kat.-Nr. 478, Abb.), wenngleich die Raumzuweisungen nicht in jedem Fall übereinstimmen. Die Räume im Torhaus sind hier als „Gastzimmer“ und „Wirthschaftsküche“ bezeichnet. Der nördliche Raum der Vogtei wird „Zimmer des Wirthes“ genannt. Als offenbar geplante Veränderung ist ein Durchgang von diesem Zimmer in die südlich gelegene „Speisekammer“ mit Graphit eingezeichnet. Die Wand in der Speisekammer sollte entfernt werden. Im Ritterhaus ist die Wand zwischen dem Gang und dem nördlich liegenden Raum ebenfalls durchgestrichen. Neu ist der später tatsächlich eingefügte Kamin in der Kommandantendiele.

Die von Ritgen benannten Tafeln V und VI sind überliefert: Tafel V (Kat.-Nr. 480, Abb.) zeigt das Souterraingeschoss, das an der südwestlichen Ecke des ehemaligen Torturms in Rot einen Mauerzug mit den Buchstaben a-d kennzeichnet. Dieses Mauerstück sei, so Ritgen, zur Sicherung des Torturms selbst und zur späteren Wiederherstellung der oberen Räume zu errichten.[1799] Tafel VI (Kat.-Nr. 481, Abb.) zeigt die zukünftige Wohnung des Kommandanten, bei der zunächst an gleicher Stelle wie im Untergeschoss (a-d) die Mauerteile fortzuführen seien, ebenso wie die an der gegenüberliegenden Ecke (e-h). Ein offenbar dort befindlicher Entlastungsbogen (d g e) solle gesprengt werden. Die weiteren Einzeichnungen auf diesem Blatt geben die Erneuerung sämtlicher Fenster, zweier Schornsteine und eine geplante Wand an. Zur Unterstützung der Decke des als Salon geplanten Raumes schlug Ritgen eine Holzsäule vor. Die notwendigen Arbeiten, um die Räume wohnlich zu gestalten – Ausbesserung der Decken, der schadhaften Fußböden und Vertäfelungen, neue Glasfenster und Öfen, Tüncher- und Schreinerarbeiten – bezifferte er mit 800 bis 1000 Talern. Nachdem für diese Vorschläge die Genehmigung erteilt wurde, erging an Carl Dittmar der Befehl, detaillierte Kostenvoranschläge zu fertigen.[1800] Dittmar bestätigte den Erhalt der Zeichnungen und Erläuterungen und bat Ritgen zunächst, die Beschaffung von Steinen und Holz für den Bau zu beantragen. Er gab vorab zu bedenken, dass die von Ritgen geplante Summe in keinem Falle ausreichen würde.[1801] Tatsächlich begann nun ein zähes Ringen um jeden einzelnen Posten vor allem der Einrichtung, denn der ohnehin immer wieder deutlich werdende Sparzwang sollte sich besonders bei der

[1799] Ebenda.
[1800] Johann Carl Christian Vent an Carl Dittmar, 2.12.1861, ThHStAW, HMA Nr. 1635 b, Bl. 268r.
[1801] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 12.12.1861, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.

Wohnung des Kommandanten niederschlagen. Nachdem Dittmar seine Planung vorgelegt hatte, erwiderte Hofrat Vent beispielsweise, dass er zwar alles „recht hübsch“ finde, sich aber zugleich die Frage stelle, ob es denn auch notwendig sei. Es seien Anschläge für Türen, Türbeschlage und Böden eingereicht worden, die man sicher sparen könne. Wieso ein „Watercloset“ veranschlagt war, blieb ihm ein Rätsel, denn für Vent war dies eindeutig ein Möbel und hätte demzufolge vom Kommandanten bezahlt werden sollen.[1802] Dittmars Antwort war entsprechend: Ein WC wäre für ihn durchaus zum Bau gehörig und Türen und Beschläge könne man freilich sparen, wenn von „stylgemäßer Einrichtung nicht die Rede wäre“.[1803]

Im März 1862 setzte Dittmar den Architekten davon in Kenntnis, dass Carl Alexander nicht gewillt sei, über die bewilligte Summe zu gehen. Arnswalds Wohnung solle zwar „anständig, aber so ausgebaut werden, daß das jetzt auszuführende wenn möglich durch die beabsichtigte spätere Restauration nicht wieder mit zerstört werden möchte.“[1804] Um dies zu gewährleisten und die Summe nicht zu überschreiten, hatte Dittmar die Zeichnungen noch einmal überarbeitet und „weggelassen, was nur möglich ist.“[1805] Die Arbeiten sollten sich folglich nur auf das Innere der Räume beschränken, die Umwandlung der Fenster und die Reparatur der desolaten Mauern aufgeschoben werden. Carl Dittmar fertigte Ende Dezember Grundrisse des Erd- und des ersten Geschosses von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei (Kat.-Nr. 482, Abb.). Die untere Zeichnung vermittelt den Stand der bereits erfolgten Umbauten in der ersten Etage: Der Erker an der Torstube ist ausgeführt. Die Wand des „Cabinet“ im Ritterhaus wurde nach Süden versetzt und der Vorplatz entsprechend verkleinert. Zwischen dem nördlichsten Raum der Vogtei und dem anschließenden südlichen ist jetzt eine Tür eingefügt. Die Küche nördlich der Treppe in das Obergeschoss besitzt nun ein Schlitzfenster nach Westen. Im großen Fenster in der Ostwand der Vogtei ist jetzt ein Stock eingezeichnet. Die obere Zeichnung zeigt die Etage der Lutherstube, von der nun eine Tür in den kleinen Raum daneben und von dort eine weitere in das spätere südliche Reformationszimmer führt. Der abgeteilte nördliche Gangbereich besitzt nun keine Tür mehr nach Osten. Die Tür im Treppenbereich ist nach Osten versetzt. Im Luthergang fehlt das Fenster direkt vor der Lutherstube. Im Torturm sind die zwei Gefängnisse und ihr Vorplatz eingezeichnet. Der westlich anschließende Bereich des Ritterhauses enthält eine Treppenanlage und eine kleine Kammer. Die Bezeichnungen innerhalb des Grundrisses geben auch die Raumfunktionen der darüber liegenden Zimmer im nördlichen Raum des Ritterhauses und in der Vogtei an. Der westliche Raum im Ritterhaus ist Boden, darüber eine Kammer. Über dem nördlichen Zimmer befindet sich eine Dachkammer, über dem südlichen und

[1802] Johann Carl Christian Vent an Carl Dittmar, 14.2.1862, ThHStAW, HMA Nr. 1635 d, Bl. 41r.
[1803] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 23.2.1862, ThHStAW, HMA Nr. 1635 d, Bl. 43r-44r.
[1804] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen (mit Zeichnung), 13.2.1862, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[1805] Ebenda.

mittleren eine Küche und Kammer. Über der Lutherstube liegt das Zimmer der Schlossvögtin, über der Kammer im südlichen Bereich der Vogtei ist die Architektenstube benannt.

Bis 1863 wurde, wenn auch mit immer wieder reduzierten Baukosten, die Wohnung für Bernhard von Arnswald fertiggestellt. Der Zugang zur Wohnung erfolgte über die Kommandantendiele, die wohnlich ausgestattet und mit einem Kamin in romanisierenden Formen an der Westseite versehen worden war. Eine Tür neben dem Kamin führte in den nördlichsten Raum der Vogtei, den Arnswald als Schlafzimmer benutzte. Über den Haupteingang gelangte man zu einem Vorplatz, von dem aus die Zimmer der Wohnung erschlossen waren. Für den Salon im nordwestlichen Bereich des Ritterhauses, der mit der projektierten Holzsäule realisiert wurde, hatte Ritgen als Abtrennung des südlichen Bereichs ein Buffet entworfen (Kat.-Nr. 484, Abb.).

Mit diesen Bauarbeiten war der Anbau eines Erkers über der Zugbrücke einhergegangen. Mehreren Blättern Ritgens, die die Vorzustände dokumentieren, liegt die entsprechende Aufnahme Spittels zu Grunde: Von Spittels Nordansicht von Tor- und Ritterhaus (Kat.-Nr. 467, Abb.) fertigte Ritgen eine Kopie an (Kat.-Nr. 468, Abb.), bei der er die Dachfläche allerdings ausließ; der Bogen über dem westlichen Fenster in der ersten Etage des Ritterhauses ist hingegen deutlich zu erkennen. Ein nicht datiertes Blatt (Kat.-Nr. 469, Abb.) scheint einen Ausschnitt des Torturms der gleichen Nordansicht von Tor- und Ritterhaus von Carl Spittel (Kat.-Nr. 467, Abb.) wiederzugeben, wenngleich das dort gezeichnete Mauerwerk nicht exakt übernommen wurde. So findet sich beispielsweise der offenbar aus Ziegeln gemauerte bogenförmige Abschluss der Fensteröffnung nicht wieder. Allerdings zeigt sich oben die Schießscharte, die nach Ritgens Datierung im 16. Jahrhundert eingesetzt wurde. Darunter bezeichnet er ein ganzes Mauerstück, mit a-d gekennzeichnet, als verändertes Mauerwerk. Dort befand sich ein quadratisches Fenster, an dessen Stelle nun der Erker angebaut wurde. Auch die im 17. Jahrhundert geschaffene Brücke ist erfasst.

Der Erker bestand schließlich aus Sandstein, in seiner Form – auf drei Konsolen ruhend, mit einem Doppelfenster – entspricht er noch immer dem Entwurf, den Ritgen 1856 vorgelegt hatte (Kat.-Nr. 475, Abb.). Eine gotische Sandsteinrosette und das Thüringer Wappen wurden über und unter dem Fenster angebracht (Kat.-Nr. 489).[1806] Die Fenster in der Etage der Kommandantenwohnung waren nun von Rundbögen überfangen, allerdings sind sie deutlich einfacher gestaltet worden, als Ritgen es etwa 1856 vorgesehen hatte.

Bevor sich im Jahr 1863 die Umwandlung der massiven steinernen Brücke in eine hölzerne Zugbrücke mit Mechanik anschloss, musste eine Interimsbrücke geschaffen werden, weil während des Baus auch größere Mauerreparaturen am Torturm notwendig wurden und

[1806] Vgl. hierzu auch Klein 2013 a, S. 28.

deshalb „die fortwährende Störung der Arbeiten durch das Publicum nicht nur nachtheilig, ja auch gefährlich sein würde."[1807] Die Verankerung der Mauern und Errichtung eines Sicherungspfeilers gingen den Arbeiten voran. Das Mauerwerk am Torturm hatte sich im unteren Bereich als hohl erwiesen und wurde deshalb teilweise abgebrochen und mit großen Steinen und Zement wieder aufgemauert. Carl Dittmar beschrieb diese Arbeiten als äußert gefährlich, und natürlich kosteten sie entsprechend mehr als geplant.[1808]

Eine Ansicht der möglichen ursprünglichen Zugbrücke hat Ritgen gezeichnet und sie nach dem Vorbild der Veste Otzberg, die er bereits 1848 besichtigt hatte,[1809] ausgeführt (Kat.-Nr. 487, Abb.).[1810] Der angenommenen mittelalterlichen Tradition folgend, war sie zunächst ohne Geländer ausgeführt worden, was im darauffolgenden Jahr dann geändert wurde.[1811] Parallel dazu begannen bereits die Planungen für den Bau der späteren Dirnitz, die den Rüstsaal und fürstliche Wohnräume aufnehmen sollte. Obgleich Carl Alexander 1864 auch die Gestaltung des „Denkmals der Reformation", also die Reformationszimmer, in Angriff nehmen wollte, verliefen diese Planungen doch mehr als schleppend. An eine Fortführung des Torturmbaus und den Ausbau des Ritterhauses war in dieser Zeit nicht zu denken.

Allerdings mussten in den Folgejahren weitere dringend notwendige Sicherungsarbeiten am Mauerwerk des Torbereichs durchgeführt werden. So wurde der östliche und westliche Strebepfeiler am Torhaus erneuert. Untersuchungen an der Bausubstanz erfolgten zu Jahresbeginn 1869, und schon Ende 1868 hatte Ritgen an Arnswald geschrieben, dass sich die Renovierung von Tor- und Ritterhaus sicher schwierig gestalten werde, da „den Fundamenten nicht zu trauen" sei.[1812] Bevor man zur Untersuchung der Fundamente des Torturms schritt, wurden einige ältere Grundrisse Spittels von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei (Kat.-Nr. 496-498), wie auch der 1856 datierte Entwurf Ritgens für die Nordseite des Ritterhauses, von Carl Dittmar kopiert (Kat.-Nr. 495).

Die Arbeiten begannen am östlichen Strebepfeiler, der sich als desolat erwies und offenbar an vielen Stellen nicht mit der Turmmauer im Verband stand.[1813] Er wurde zunächst abgebrochen, um das dahinter liegende Mauerwerk untersuchen zu können. An dieser Stelle fand sich ein Pförtchen, das Ritgen zur Rekonstruktion eines neben der eigentlichen Zugbrücke verlaufenden Steges veranlasste, den er in die Zeit Friedrich des Gebissenen datierte, weil ihm

---

[1807] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 17.2.1863, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[1808] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 17.3.1863, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 457.
[1809] Vgl. hierzu die Bemerkungen zu Ritgens Studienreisen in Kap. II.2.2 (Studien).
[1810] Vgl. hierzu auch Klein 2013 a, Abb. 12; speziell zur Zugbrücke, S. 32-36.
[1811] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 457.
[1812] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 13.12.1868, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 140/1868.
[1813] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 1.3.1869, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 458f.; ebenso äußerte sich auch Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 17.6.1869, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.

das Mauerwerk mit den Veränderungen im Palas aus dieser Zeit vergleichbar erschien. Er rekonstruierte die Anlage als Fallbrücke, die als weiterer Zugang für Fußgänger erbaut worden sei.[1814] Nach der Sicherung dieser östlichen Seite wurde auch die Westseite erneuert, bei der der Strebepfeiler offenbar ebenfalls nur an die Mauer gelehnt war. Zudem berichtete Arnswald, man habe Hinweise darauf gefunden, dass Tor- und Ritterhaus zwei voneinander unabhängige Baukörper darstellten, da auch diese Mauern nicht im Verband standen.[1815] Bis Ende Juni 1869 wurde der westliche Strebepfeiler schließlich erneuert. Im Dezember muss auch Carl Dittmar noch einmal Entwürfe für das Innere des Ritterhauses vorgelegt haben.[1816]

Die Planungen zum Torturm und zur erbgroßherzoglichen Wohnung 1884

1884 liefen umfangreiche Vorbereitungen zur Einrichtung einer erbgroßherzoglichen Wohnung, noch im gleichen Jahr entschied man jedoch, diese Pläne nicht auszuführen. Im Februar 1884 erhielt Ritgen seine Zeichnungen und Kostenvoranschläge vom Großherzog zurück, der dazu bemerkte, er habe schon Einiges gemindert und hoffte, dass Ritgen dies auf technischer Ebene noch weiter gelänge.[1817] Die Gesamtsumme für das Projekt fand er „gewaltig hoch", hoffte aber, die Kosten auf mehrere Jahre verteilen zu können.[1818]

Im April 1884 hat Ritgen dann eine ausführliche Abhandlung „Erläuterung zu den Entwürfen für den Bau des obern Stockwerks des Ritterhauses auf der Wartburg" vorgelegt,[1819] die als dritten Punkt vermerkte: „Bei dem ganzen Bau ist möglichste Kostenersparnis vorgeschrieben." In die dazugehörige, aus 19 Tafeln bestehende Entwurfsserie integrierte er auch alte Ansichten der Bauten (Kat.-Nr. 528, Abb., 529), die bekannten Aufnahmen Spittels (Kat.-Nr. 463-467, Abb.), seinen eigenen ersten Entwurf für Torturm und Ritterhaus von 1856 (Kat.-Nr. 475, Abb.) und nicht ausgeführte Projekte Dittmars aus den Jahren 1869/70, letztere, um zu beweisen, dass in dieser Weise „der Thorturm nicht ausführbar" sei (Kat.-Nr. 490-493).[1820]

Ritgen formulierte zunächst, dass es die „Sicherheit der baulichen Construction erfordert, daß sämmtliche aufzuführende Mauern und Wände möglichst genau auf den Mauern und Wänden des unteren Stockwerks d. i. der Wohnung des Commandanten zu stehen

---

[1814] Vgl. hierzu Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 458-460; S. 459 (Abb. der Zeichnung Ritgens, deren Original nicht erhalten ist); siehe auch Klein 2013 a, Abb. 11.
[1815] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 27.5.1869, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 460.
[1816] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 13.12.1869, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[1817] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 23.2.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 121.
[1818] Ebenda.
[1819] Hugo von Ritgen: Erläuterung zu den Entwürfen für den Bau des obern Stockwerks des Ritterhauses auf der Wartburg, 28.4.1884, WSTA, Hs 3498f.
[1820] Hugo von Ritgen: Erläuterung zu den Entwürfen für den Bau des obern Stockwerks des Ritterhauses auf der Wartburg, 28.4.1884, WSTA, Hs 3498f.

kommen."[1821] Wie aus dem Grundriss der ersten Etage (Kat.-Nr. 510, Abb., 511) und einer entsprechenden Aufnahme Spittels (Kat.-Nr. 464) ersichtlich, sei der Torturm lediglich ein Halbturm gewesen und dementsprechend als solcher wiederherzustellen. „Der burgliche Charakter verlangt für die Außenseiten des Ritterhauses die Herstellung im romanischen Stil des bereits Vorhandenen. Die Innenseite (Hofseite) aber ist möglichst unverändert zu erhalten", schrieb Ritgen weiter.[1822]

Im Inneren projektierte er die erforderlichen Räume für den Erbgroßherzog und seine Dienerschaft und schlug deshalb auch Änderungen an den Treppen vor, um die Verkehrswege möglichst einfach zu halten. Die eigentlichen Räume des Erbgroßherzogs sollten im ausgebauten Geschoss des Ritterhauses liegen, über dem Salon des Kommandanten sich ein entsprechender Raum für den Erbgroßherzog erstrecken und in allen drei Etagen nun Säulen als Stützen fungieren. Das erbgroßherzogliche Zimmer war über dem Erkerzimmer geplant, das Dachgeschoss sollte Bedienstetenzimmer aufnehmen. Von hier aus sei auch ein Zugang zur stark geneigten Dachfläche zu ermöglichen. Auch die Reformationszimmer wurden der großherzoglichen Wohnung zugeschlagen, so ist etwa der Raum neben der Lutherstube – das südliche Reformationszimmer – als Zimmer der Hofdame bezeichnet (Kat.-Nr. 512, 513, Abb.).

Für das Projekt, den Torturm der Wartburg wieder zu errichten, sind vier Zeichnungen überliefert. Die nördliche Front erscheint nun als neoromanischer Baukörper (Kat.-Nr. 522, Abb.). Die – falsche – Erkenntnis, dass es sich beim Torturm nur um einen Halbturm gehandelt hätte, weil die mittelalterlichen Mauern sich nicht an der Südseite nachweisen ließen, unterstützte offensichtlich Ritgens Idee, der Vorburg die romanischen Elemente wie eine Kulisse vorzublenden. So erscheint zunächst die Nordseite in der Beletage, der Wohnung des Erbgroßherzogs, durch Biforien mit eingestellten Säulen ausgezeichnet, im Torturm befinden sich in den Stockwerken darüber ein einfacheres zweibogiges und ein dreibogiges Fenster. Das Dachgeschoss des Ritterhauses ist durch Gauben beleuchtet. Im Vergleich zum reicheren Entwurf von 1856 (Kat.-Nr. 475) fehlen nun Kegeldach und Ecktürmchen, gesimslos endet der Turm in einem Zinnenkranz. Der ältere Entwurf zeigte noch keine Lösung für die anderen Seiten der Bauten. Die Ostansicht aus dem Jahr 1884 verdeutlicht, wie Ritgen sich den Übergang von neoromanischem Torturm und spätmittelalterlichem Fachwerkgang vorstellte (Kat.-Nr. 524, Abb.): Während die Ostfassade, ebenfalls aus regelmäßigem Quadermauerwerk bestehend, durch einfache Fenster, Bi- und Triforien gegliedert sein sollte, treppt sich der Turm auf Höhe des obersten Stockwerks zum Fachwerkgang ab. Im unteren Bereich erstreckt sich das Quadermauerwerk noch unregelmäßig in den Wehrgangbereich und erzeugt so das Bild eines

[1821] Ebenda.
[1822] Ebenda.

scheinbar gewachsenen Zustandes. An der Westseite sollte das Ritterhaus durch einen Giebel als eigenständiger Bau gekennzeichnet werden, das Fachwerk der Vogtei auf dem gleichen Quadermauerwerk den Eindruck des später aufgebauten verdeutlichen (Kat.-Nr. 526, Abb.). Die Südansicht zeigt, dass das Dach des Ritterhauses auch den Torbau überfangen sollte. Noch eine Etage darüber endet dann der Torturm mit seinem eigenen schrägen Dach. Die Südfront wäre weiterhin als spätmittelalterlicher Bau erfassbar geblieben, doch hätte man darüber die Zinnen des Torturms erblickt (Kat.-Nr. 520, Abb.).

Der Großherzog reagierte wohlwollend auf diese Entwürfe und wollte die Ausführung vorbereiten,[1823] obgleich er sich zu Recht darüber wunderte, dass Ritgen nun der Ansicht sei, „daß der ein Halbthurm war, also ähnlich wie der Nicolaithorturm in Eisenach." Er fand, Ritgen habe mit „großem Geschick" die „Vorschläge den Örtlichkeiten angepaßt, mit besonderer Kunst den malerischen Anblick der Thorseite, von dem ersten Hof aus gesehen, behandelt. Dies war ein besonders schwerer Punkt, denn die Zerstörung des so malerischen Eindrucks dieser Örtlichkeit wäre wahrhaft zu beklagen gewesen."[1824] Dass das Projekt dennoch nicht zur Ausführung gebracht wurde, dürfte erneut den finanziellen Nöten des Großherzogs zuzuschreiben sein. Im Juni 1884 hoffte Ritgen in einem Schreiben an den Großherzog letztlich, „daß sich später einmal die Mittel finden werden, wenn ich dann auch nicht mehr leben sollte." Für diesen Fall bat er, dass Dittmar schon zu diesem Zeitpunkt Kopien der Entwürfe und nötigen Werkrisse anfertigen dürfe.[1825] Der Großherzog genehmigte dies am zweiten Juli 1884.[1826] Eine Serie von Kopien liegt aus dem Jahr 1888 vor (Kat.-Nr. 530-542). Auf die Ausbaupläne des Tor- und Ritterhauses wurde zunächst nicht mehr Bezug genommen. Erst im Rahmen umfassender Um- und Ausbauten des gesamten Komplexes von Tor- und Ritterhaus und der Vogtei unter der Leitung von Bodo Ebhardt wurde auch die obere Etage des Ritterhauses dann schließlich 1929/30 ausgebaut.[1827]

[1823] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 9.5.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 122; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 40f.
[1824] Ebenda.
[1825] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 18.6.1884, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 460.
[1826] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 2.7.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 123.
[1827] Siehe hierzu Klein 2012 b. Die maßgeblichen Pläne befinden sich im Europäischen Burgeninstitut (Einrichtung der Deutschen Burgenvereinigung e.V.), Braubach, Inv.-Nr. W_11_326 - W_11_440. Es sind allerdings auch etliche Blätter im Bestand der Kunstsammlung der Wartburg-Stiftung nachzuweisen; Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1241 - BE1291.

II.3.2.2 Nur „gemüthliche Wohnlichkeit und durch und durch poetische Stimmung“ – Die Reformationszimmer

Das Reformationsdenkmal ist den Purifizierungen der 1950er Jahre zum Opfer gefallen. 1953/54 wurden die im oberen Geschoss der Vogtei befindlichen Reformationszimmer ihrer Wandvertäfelungen beraubt, die Gemälde des Lutherzyklus und andere bewegliche Kunstwerke und Ausstattungsstücke magaziniert.[1828] Es entstanden weiß getünchte, sachliche Räume, in denen für einige Zeit Teile der Kunstsammlung präsentiert wurden.[1829]

1882, nach seiner Fertigstellung, hat dieses Denkmal der Reformation die gesamte obere Etage der Vogtei, in deren Zentrum die Lutherstube lag, eingenommen. Neben den Reformationszimmern war auch die obere Vogteistube im Geiste des Humanismus und der Reformationszeit umgestaltet worden (Abb. 4*, Abb. 34*).[1830] 1863 war das Studierstübchen, von dem man glaubte, es habe dem Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer gehört, angekauft, 1867 aus Weimar auf die Wartburg gebracht und dort eingebaut worden. Heute weiß man, dass es sich bei diesem Stübchen nicht um das Studierzimmer Pirckheimers, sondern um einen Raum aus Anton Kobergers Besitz handelt.[1831] Jakob Heinrich Hefner von Alteneck hatte den Ankauf des Zimmers vermittelt und die Großherzogin daraufhin beschlossen, es ihrem Gatten 1863 zu Weihnachten zu schenken. Carl Alexander freute sich ungemein über dieses Präsent und plante zunächst, es in der neugebauten Dirnitz aufzustellen,[1832] ließ sich aber offenbar von Bernhard von Arnswald davon überzeugen, dass es in der Vogtei am rechten Platz sei.[1833] Mit Pirckheimer direkt verbunden war der Name Albrecht Dürers; da die beiden befreundet waren, durfte man seinerzeit davon ausgehen, dass der Maler auch in diesem Stübchen geweilt haben musste.[1834] 1872 bereicherte schließlich mit dem sogenannten Nürnberger Erker ein weiteres Weihnachtsgeschenk der Großherzogin Sophie an ihren Gatten den Raum. Bis heute entfaltet dieses inzwischen ausgetauschte „Chörlein“ immer noch eine große Wirkung nach außen, denn es ist das prägende Element der Südansicht der Vogtei und damit des gesamten ersten Hofs der Burg. Mit dem Erker aus dem Harsdörferschen Haus in

---

[1828] Siehe hierzu die Untersuchung von Irina Tomow: Bestandsaufnahme der auf der Wartburg verbliebenen Reste der Reformationszimmer, 1993, WSTA, Nr. Ma 31.
[1829] Vgl. hierzu Schuchardt 2012 b, S. 63-66.
[1830] Siehe Steffens 2008, S. 203-208; Schwarz 2012 b.
[1831] Ritgen 1868, S. 255f.; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 495-497; vgl. hierzu Budde 1996, S. 28-30, S. 78-80; siehe vor allem auch Schwarz 2013 b.
[1832] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 2.1.1864, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 52; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 25; siehe auch Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 9.1.1864, ThHStAW HMA Nr. 1635 a, Bl. 58r-59r, hier: Bl. 59r.
[1833] Steffens 2008, S. 203.
[1834] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 497.

Nürnberg[1835] sind auch Teile der Wandverkleidungen der dortigen Kapelle auf die Wartburg gebracht worden, unter ihnen mehrere Tafeln mit Gemälden der Nothelfer und Ornamenten, die man Dürers Lehrer Michael Wolgemuth zuschrieb.[1836] Sie wurden ebenfalls in der oberen Vogteistube verbaut, und Michael Welter ergänzte 1878 die malerische Gestaltung des als Lesezimmer des Großherzogs genutzten Raums,[1837] der ab 1885 für einige Jahre die Bibliothek beherbergte.[1838] Die obere Vogteistube war damit zu einem Raum geworden, der schrittweise immer deutlichere Bezüge zu Nürnberg aufwies,[1839] der Stadt, die als Inbegriff der deutschen Stadt von Wilhelm Lübke als „das deutsche Florenz" bezeichnet wurde und als eine Wiege des Humanismus galt.[1840]

Ebenso privat wie das nunmehr hochkarätig eingerichtete Lese- und Bibliothekszimmer blieben auch die drei Reformationszimmer nördlich der Lutherstube, deren Ausgestaltung ungewöhnlich viel Zeit von den ersten Planungen in den 1850er Jahren bis zur Vollendung 1882 in Anspruch nahm. Zwar hatte Carl Alexander in seiner 1860 gegründeten Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule mit den dort lehrenden Professoren für Historienmalerei die ausführenden Künstler gefunden, was durchaus auch als Bekenntnis zu der von ihm gegründeten Institution gewertet werden kann, doch haben die Gemälde von Ferdinand Pauwels und Paul Thumann, ausgeführt in den Jahren 1872/1873, Alexandre Struys und Willem Linnig d. J., vollendet 1882, seinem persönlichen Geschmack wohl eher nicht entsprochen.[1841] Unter den zeitgenössischen Künstlern liebte er vor allem Schwind und schuf für Friedrich Prellers Odyssee-Zyklus einen ganzen Flügel im Weimarer Neuen Großherzoglichen Museum.[1842] Vornehmlich über Ferdinand Pauwels hat sich Carl Alexander wenig positiv geäußert, und noch bevor die Gemälde für die ersten beiden Räume ausgeführt waren, scheint er das Interesse am Lutherzyklus verloren zu haben.

Hugo von Ritgen war als Architekt der Wartburg über die seit den 1850er Jahren laufenden Planungen bestens informiert und teilweise auch in das Geschehen involviert. Entscheidendes zur Ausführung und Vollendung des Projekts konnte er allerdings erst ab 1870 beitragen, nachdem er darum ersucht hatte, die Ausstattung der drei Reformationszimmer entwerfen zu dürfen. Seine Beteiligung eröffnete nun die Möglichkeit, die Gemälde in Interieurs,

---

[1835] Zum sog. Nürnberger Erker siehe Paeseler 1932, S. 55; Mulzer 1965, S. 197f.; Großmann 2004/2005.
[1836] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 497; 15 Teile einer Wandvertäfelung, deutsch (fränkisch?), um 1500, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0009 a-o; vgl. hierzu Großmann 2004/2005, S. 81-85.
[1837] Blanchebarbe 1984, 1, S. 122; Blanchebarbe 1984, 2, S. 437f.
[1838] Schon 1889 wurde die Bibliothek in die Carl-Alexander-Bibliothek in Eisenach integriert; vgl. hierzu Schwarz 2012 b, S. 21f.
[1839] Steffens 2008, S. 207.
[1840] Lübke 1872, S. 484.
[1841] Zu den Gemälden vgl. Jacobs 2012 b; zur Gründung und Stellung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar siehe Schuchardt 2012 a; vgl. auch Scheidig 1991, Ziegler 2001; Ziegler 2010.
[1842] Zur Museumsgründung und zum Bau der Preller-Galerie vgl. Rosenbaum 2010.

die den Geist der Reformationszeit vermittelten, zu integrieren und dabei in gewissem Sinne aufzuwerten. Seine Vorstellungen legte Ritgen in zwei Abhandlungen nieder: Im November 1870 entstand ein erstes Manuskript, das er an Carl Alexander nach Frankreich sandte.[1843] Im März des Folgejahres vollendete er eine deutlich umfangreichere Version, in der er seine „Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg" noch einmal ausführlicher behandelte und mit zahlreichen Tafeln illustrierte.[1844] Diese im Nachlass Ritgens überlieferte Abhandlung wurde von Max Baumgärtel und Otto von Ritgen im Wartburgwerk genutzt, allerdings nicht vollständig wiedergegeben.[1845] Die im Manuskript angeführten Vergleichsbeispiele und Vorlagen vermögen die Herangehensweise Ritgens an seine Entwürfe zu erhellen. Die Entwürfe und Planungen, ihre Ergebnisse nicht zuletzt im Hinblick auf Ritgens „protestantische" Arbeit für die Wartburg, sollen hier im Vordergrund stehen, während zunächst die Entstehungsgeschichte des Reformationsdenkmals bis 1870 noch einmal mit Blick auf Ritgens Anteil beleuchtet werden soll.[1846]

Die Planungen bis 1870

Bereits in den 1850er Jahren beschäftigte sich Carl Alexander mit der Ausgestaltung eines Luthersaales im Ritterhaus, um ihn der auf der Wartburg tagenden Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz zur Verfügung zu stellen.[1847] Die Ausmalung trug er mehrfach Moritz von Schwind an, der als Katholik einen solchen Auftrag allerdings ablehnte,[1848] mit Gustav König aber immerhin einen geeigneten Maler vorzuschlagen wusste.[1849] Dieser evangelische Künstler – auch „Lutherkönig"[1850] genannt – hatte zwischen 1847 und 1851 einen Zyklus von 48 Blättern zu Luthers Leben veröffentlicht,[1851] für den er sich intensiv mit der Biografie des

---

[1843] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1870, WSTA, Hs 2717 und in gleichem Wortlaut Hs 2720.
[1844] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1845] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 503-507.
[1846] Vgl. hierzu Jacobs 2012 a.
[1847] Allgemeines Kirchenblatt, 4 (1855), S. 406, 409, 413; die Deutsche Evangelische Kirchenkonferenz wurde 1852 aus Delegierten der einzelnen Kirchenregierungen in Eisenach gegründet und nach ihrem Tagungsort meist Eisenacher Konferenz genannt; 1903 ging daraus der Deutsche Evangelische Kirchenausschuss als gemeinsames Exekutivorgan hervor; vgl. TRE Bd. 19, 2, S. 414f.; Die Akten der Kirchenkonferenz wurden seit 1857 in einem eigens dafür in der Lutherstube aufgestellten Stollenschrank aus dem 16. Jahrhundert verwahrt; die Versammlungen fanden jedoch weiter in Eisenach statt; vgl. Krauß/Schuchardt 1996, S. 305f., Nr. 287.
[1848] Scheidig 1991, S. 15 und S. 222, Anm. 27; Steffens 2008, S. 197; vgl. auch Treumund 1857, S. 202: „Die Ausführung eines ursprünglich beabsichtigten Cyclus von Lutherbildern scheiterte an confessionellen Rücksichten und Bedenken des Künstlers".
[1849] „Kommt's einmal zum Bau des Lutherhauses […], so hat Freund König einen festen Stein im Brett. An mir fehlt's nicht, dem Großherzog den Namen König einzuorgeln."; Moritz von Schwind an Julius Thaeter, 11.6.1854, zitiert nach Stoessl 1924, S. 346.
[1850] Gabelentz 1934, S. 75.
[1851] Zu Gustav König siehe Kruse 1980, S. 176-183, hier: S. 180; Katalog des Zyklus, der Vorstudien und späteren Varianten, S. 184-225; Holsing 2004, S. 278-282, 290-295.

Reformators auseinandergesetzt und gründliche Forschungen auch in den Lutherquellen betrieben hatte. König legte im September 1857 die Konzeption für einen Lutherzyklus im Saal des Ritterhauses vor, gegen den Bernhard von Arnswald auf seine bekannt energische Art eintrat und sich dabei bemühte, auch Ritgen von seinen Argumenten zu überzeugen. Arnswald präsentierte, so berichtet sein Tageblatt, Hugo von Ritgen und dem ebenfalls anwesenden Rudolf Hofmann seine Ansichten:[1852] Die hohe Zahl der projektierten Gemälde des Zyklus würde zu einer Bildergalerie führen, Gustav König sei der Aufgabe nicht gewachsen, die Kosten seien zu hoch. Da die Besucher kämen, um „die einfache Zelle eines geistig großen Mannes zu sehen, nicht einen Bildersaal", schlug er vor, nur die an die Lutherstube angrenzenden drei Räume in der Vogtei zu gestalten. Das erste Zimmer könne man beispielsweise im altgotischen Stil mit originalen Bildern und Gegenständen ausstatten. Von seinem Freund Ritgen vermutete Arnswald, er sei als Katholik ohnehin nicht unparteiisch und fürchte, bei „Widerspruch mißdeutet zu werden".[1853] Außerdem unterstellte er dem Architekten wohl nicht ganz zu Unrecht, dass dieser hoffte, durch die Schaffung des Luthersaals auch den notwendigen Ausbau des Ritterhauses vorantreiben zu können. Das nur ca. 1,80 m hohe Zwischengeschoss unter dem Dach des Ritterhauses, das unmittelbar nördlich an die drei Zimmer in der Vogtei grenzte, war bislang nicht nutzbar und hätte auf diesem Weg ausgebaut werden können.[1854]

Ende Oktober 1857 erschien König persönlich auf der Wartburg[1855] und lernte, so überliefert es sein Biograf Ebrard, vor allem in Hugo von Ritgen einen „ebenso liebenswürdigen als kunstverständigen Mann" kennen.[1856] Arnswalds Einwände gegen den Saal wurden zwar gehört, denn König sandte am dritten November 1857 Vorschläge an Carl Alexander, die sich ausschließlich auf die späteren Reformationszimmer bezogen,[1857] doch reagierte der Großherzog sehr zurückhaltend auf die Entwürfe des Malers.[1858] Zuerst mahnte er Verbesserungen an,[1859] wenig später gab er zu verstehen, dass an eine baldige Ausführung der Lutherbilder nicht zu denken sei.[1860] Ritgen gegenüber gestand Carl Alexander ein, er habe „an König geschrieben, dass da der Bau der Wirthschaftsgebäude zunächst bevorstünde", er ihn „vor der Hand nicht verhindern wolle, auch andere Aufträge zu übernehmen. Ein Brief von ihm auf Entschluß

[1852] Auch für das folgende Zitat: Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 17.9.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 137/57.
[1853] Ebenda.
[1854] Vgl. hierzu auch Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).
[1855] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 23.10.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 147/57.
[1856] Ebrard 1871, S. 216.
[1857] Gustav König an Carl Alexander, 3.11.1857, ThHStAW HMA Nr. 1628, Bl. 111r-112v; Martin Steffens hat die Verteilung der einzelnen Sujets rekonstruiert; vgl. Steffens 2008, S. 197-201, Abb. 94.
[1858] König hatte Farbskizzen der Bilder „Luther als Kurrendeschüler bei Frau Cotta" und „Luther entdeckt die Bibel" für Carl Alexander geschaffen; Kruse 1980, S. 185, Nr. 62.3.1; S. 186, Nr. 62.4.1.
[1859] Carl Alexander an Gustav König, 17.11.1857, ThHStAW HMA Nr. 1628, Bl. 122r-123v.
[1860] Carl Alexander an Gustav König, Dezember 1857, ThHStAW HMA Nr. 1628, Bl. 124r.

dringend, da seine Subsistenz davon abhinge und zugleich sein Unvermögen bekennend bessere Studien zu liefern, nöthigte mich zu dieser Antwort, durch welche ich ihn halb der Aufgabe entbinde der er mir nicht gewachsen zu sein scheint und mir die Freiheit, die Möglichkeit wenigstens gebe, eine bessere Wahl zu thun."[1861] Gustav Königs Gemälde maß Carl Alexander grundsätzlich an den Werken Schwinds, die ihn „an den Stil der frühen Zeit" erinnerten. „Dies aber thun die Gemälde Königs nicht", begründete er später seine Ablehnung König Ludwig I. von Bayern gegenüber.[1862]

Ritgen hingegen scheint sich ernsthaft bemüht zu haben, König den Auftrag zu vermitteln, denn er informierte ihn über die vorherrschenden Bedenken hinsichtlich seiner Fähigkeiten und gab auch Ratschläge, wie er sich den Auftrag doch noch sichern könne. Ritgen hätte ihm versichert, so schilderte es König in einem Brief, nur er sei in der Lage, die Aufgabe zu bewältigen.[1863] Im März 1859 überließ Carl Alexander es schließlich seinem Architekten, dem Maler die Bilder zurückzusenden und mitzuteilen, dass es nicht zu einer Beauftragung kommen würde.[1864] Ritgen tat dies, so schrieb er an Arnswald, „mit schwerem Herzen", bekundete aber letztlich auch, dass die „Bilder für die Wartburg nicht zu gebrauchen" seien und resümierte nun auch: „seine Arbeit hat es […] nicht besser verdient."[1865]

Obwohl er Gustav König noch nicht offiziell von seinem Auftrag entbunden hatte, war Carl Alexander unterdessen bereits der Empfehlung von Franz Liszt gefolgt[1866] und hatte Wilhelm von Kaulbach im August 1858 auf die Burg gebeten.[1867] Liszt und Kaulbach kamen gemeinsam auf die Wartburg und trafen auf Carl Alexander, Arnswald und Ritgen, der Kaulbach die Räume zeigte und Pläne vorlegte. Arnswald stellte erleichtert fest: „Der Großherzog hat Wort gehalten und war in seinem Auftrag bei den zunächst der Lutherstube gelegenen Räumen geblieben. Ritgen wollte schon wieder abweichen u. den anstoßenden Saal Kaulbach octroiren."[1868]

Auf seiner Reise nach München und Tirol, an der neben Stanislaus Graf von Kalckreuth auch Bernhard von Arnswald teilnahm, traf der Großherzog kurz darauf auf Kaulbach, dessen

---

[1861] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 2.1.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 31; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 24, wo der Brief teilweise abgedruckt ist, nicht aber die oben zitierte Passage.
[1862] Carl Alexander an Ludwig I., 25.3.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl.136r und v, hier: Bl. 136v; König Ludwig hatte sich für den Maler aus seinem Königreich eingesetzt; siehe Ludwig I. an Carl Alexander, 21.01.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 57r und v; vgl. auch Steffens 2008, S. 200.
[1863] Ebrard 1871, S. 217; hier wird S. 216-218 ein Brief von Gustav König an Ernst Rietschel zitiert, in dem er die Wartburgangelegenheit schildert; zu den Verhandlungen mit Gustav König; der Bewertung der Bilder durch Carl Alexander und auch durch Bernhard von Arnswald siehe Holsing 2004, S. 341f.
[1864] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 23.3.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 133r und v; Vent beauftragt Ritgen mit der Zurücksendung der Bilder; vgl. Steffens 2008, S. 201.
[1865] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 1.4.1859, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 113/1859.
[1866] Franz Liszt an Großherzog Carl Alexander, 10.8.1858, ThHStAW, HA A XXI Nr. 560 a, Bl. 75.
[1867] Gabelentz 1936, S. 387.
[1868] Tageblatt Bernhards von Arnswald, 10.8.1858, WSTA, Hs 562-768, Bl. 129/58 und 129/58 II.

Malereien an der Außenwand der Münchener Neuen Pinakothek er „unwürdig des Gegenstandes, des Ortes und seines Zweckes, des Königs und des Künstlers“ fand, was dann den Maler offenbar auch den möglichen Auftrag für die Lutherbilder auf der Wartburg kostete.[1869] Stattdessen rückte Carl Theodor von Piloty ins Blickfeld, dessen Gemälde „Seni an der Leiche Wallensteins“ dem Großherzog als „Meisterstück der Komposition und Ausführung“ erschien.[1870] Piloty war damals zeitweise als Direktor der 1860 gegründeten Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule im Gespräch, doch lehnte er zu Gunsten einer Anstellung in München ab, was auch ihn aus dem Kreis der Künstler für die Wartburg wieder ausschloss.[1871] Die neugegründete Kunstschule, an deren Entstehung nicht zuletzt Hugo von Ritgen einen maßgeblichen Anteil hatte, da er Carl Alexander in seinem Vorhaben bestärkt und unterstützt hatte,[1872] löste schließlich auch die Probleme bei der Findung geeigneter Künstler, denn die Professoren für das Historienfach wurden, wenn nicht gar für die malerische Gestaltung der drei Zimmer eingestellt, so doch mit Blick darauf verpflichtet.[1873] Dass die Planungstätigkeit nun erneut ruhte, lag an der Finanznot des Großherzogs, bis sich 1863 endlich eine Lösung fand: Die Dresdener Tiedge-Stiftung erklärte sich bereit, die ausführenden Künstler zu bezahlen, nachdem Carl Alexander der Stiftung eine nicht unbedeutende Zuwendung vermittelt hatte.[1874] Nun verpflichtete Carl Alexander tatsächlich zwei Lehrer seiner Kunstschule und erläuterte Direktor Stanislaus Graf von Kalckreuth 1864 seinen Entschluss, jetzt die Gemälde zur Reformationszeit schaffen zu lassen.[1875] Er schrieb, „daß in der Hauptsache drei Seiten diesen geschichtlichen Monumentes fast vollständig beendet sind: die allgemein historische, die litterarische, die katholische. Die erstere ist noch zu vervollständigen, die vierte aber, die protestantische ist jetzt zu berücksichtigen. Da jede der vielen Epochen der erinnerungsreichen Geschichte der Wartburg einen authentischen Zeugen durch irgend ein Gebäude zurückgelassen hat, so mußte ich Jedes derselben achten und erhalten. Diese Pflicht verhindert mich, die Zelle Luthers zu berühren, wie die äußeren Mauern des Gebäudes zu verändern, das er bewohnt hat, obgleich diese nur zum Teil aus Stein, meist aus Fachwerk bestehen. Letzteres läßt sich namentlich von denjenigen Räumen sagen, die an die Lutherzelle sich anschließen und die für die bildliche Darstellung der Reformationszeit bestimmt sind.“[1876]

[1869] Höfer 1933, S. 24; zu Kaulbachs Malereien an der Außenwand der Münchener Neuen Pinakothek vgl. Büttner 2003.
[1870] Höfer 1933, S. 22.
[1871] Scheidig 1991, S. 17.
[1872] Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[1873] Scheidig 1991, S. 18, S. 24; Schuchardt 2012 a, S. 45.
[1874] Scheidig 1991, S. 48.
[1875] Siehe Fiedler 1989, S. 106.
[1876] Carl Alexander an Stanislaus Graf von Kalckreuth, 6.6.1864, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 10r-11r; siehe auch Fiedler 1989, S. 106f., Anm. 252.

Zunächst waren Ferdinand Pauwels und Arthur von Ramberg auserkoren, die im August 1864 die entsprechenden Örtlichkeiten auf der Burg besichtigten und vorschlugen, die Malereien in Tempera auf Leinwand auszuführen, da Freskomalereien auf Fachwerk nicht zu realisieren seien. Weil der Abstand von Wand und Betrachter nur gering sei, könne man die Malereien als fünf Fuß hohen Fries realisieren und darunter eine im spätgotischen Stil gehaltene Vertäfelung anbringen.[1877] Hugo von Ritgen wurde um seine Meinung gebeten und bemerkte im Januar 1865 Folgendes: „Der Zeit der Reformation und dem Style der damaligen Kunst entsprechen und zugleich am bequemsten und billigsten auszuführen würden Gemälde auf Holztafeln sein."[1878] Auch er vertrat die Ansicht, dass das Fachwerk nicht der geeignete Malgrund für Fresken sei; da er ohnehin demnächst auf die Wartburg und nach Weimar käme, bot er an, sich direkt mit den Malern zu besprechen.

Auf Arthur von Ramberg, der 1866 die Kunstschule verließ und bis dahin ebenso wenig für den Wartburgauftrag getan hatte wie Ferdinand Pauwels,[1879] folgte Bernhard Plockhorst. Zwar weigerte sich Pauwels zunächst, mit Plockhorst zusammen zu arbeiten, dennoch sollte er, nun gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler Paul Thumann, in den Reformationszimmern malen. Hier verzögerte der Großherzog eine baldige Ausführung, denn er wünschte, dass der Name des relativ unbekannten Paul Thumann nicht genannt werde. Seine Arbeiten sollten unter dem Namen von Pauwels laufen. Kalckreuth setzte sich für Thumann ein, und der Großherzog ließ sich schließlich überzeugen.[1880] 1869 wurde die Aufteilung der Gemälde bekannt gegeben: Pauwels male für das erste Zimmer Szenen aus der Jugend bis zum Auftreten als Reformator, Thumann sei für die Gemälde zum reformatorischen Wirken und Ereignisse im Mannesalter im zweiten Raum zuständig und Plockhorst solle sich Luthers Familienleben, Alter und Tod im dritten Raum widmen.[1881] Alle drei legten im gleichen Jahr ihre Zeichnungen vor;[1882] als Plockhorst aber kurz darauf aus der Kunstschule ausschied, ergingen die Aufträge für sieben bzw. fünf Gemälde nur noch an Pauwels und Thumann.

Im Juli 1870 wandte sich Hugo von Ritgen in dieser Sache an Carl Alexander und betonte zunächst, dass er, obwohl eine Entscheidung nun höchst wünschenswert wäre, sich bislang

---

[1877] Arthur von Ramberg und Ferdinand Pauwels an Stanislaus Graf von Kalckreuth, 7.8.1864, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 13r-14v.
[1878] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 27.1.1865, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 20r-21r.
[1879] Arthur von Ramberg malte bis 1865 ein monumentales Gemälde mit der Hofhaltung Kaiser Friedrich II. in Palermo; Pauwels schuf unter anderem „Die Abschaffung der Sklaverei in den Vereinigten Staaten" für ein Museum in Washington und mehrere Historiengemälde aus der Schleswig-Holsteinischen Geschichte für den Kieler Kunstverein; vgl. hierzu Scheidig 1991, S. 49.
[1880] Stanislaus Graf von Kalckreuth an Carl Alexander, 29.12.1866, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 33r-36v.
[1881] Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule u. Haus, 11 (1869), S. 73f.
[1882] Im April übermittelte Kalckreuth die Zeichnungen von Thumann und Plockhorst; vgl. Stanislaus Graf von Kalckreuth an Carl Alexander, 24.4.1869, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 42r; Pauwels reichte seine Skizzenmappe am 5. Mai ein; Ferdinand Pauwels an Johann Carl Christian Vent, 5.5.1869, ebenda, Bl. 43r.

weder eingemischt noch irgendwelche Schritte unternommen hätte.[1883] Allerdings hatte er zu berichten, dass er bei einem Besuch in Weimar auf zwei Vorstandsmitglieder der Tiedge-Stiftung getroffen sei. Die Herren hätten Ritgen gefragt, „wie weit die Gemälde aus der Reformationsgeschichte gediehen seien und ob Eure Königliche Hoheit noch die Absicht hätten die drei Zimmer auf der Wartburg damit zu schmücken?“ Ritgen hatte die Herren beruhigt und mitgeteilt, dass er nichts von einer Änderung der großherzoglichen Absichten wisse und einige Gemälde bereits der Vollendung nahe seien. Bei einem Besuch in Pauwels' Atelier habe dieser allerdings dringend darum gebeten, dass mit der architektonischen Herstellung der Räume, ihrer Vertäfelung und der Umrahmung der Bilder begonnen werde, weil die Vollendung der Gemälde an Ort und Stelle nötig sei, um die Farbentiefe und Lichtwirkung beurteilen zu können. Ganz ähnlich habe sich auch Stanislaus Graf von Kalckreuth geäußert. Da Carl Alexander es wünschte, „für diese Boiserien wo möglich ächte alte Stücke aus dem 16ten Jahrhundert zu erwerben“, habe Ritgen sich bereits während seiner Reise zur Pariser Weltausstellung 1867 bemüht, Täfelwerk des 16. Jahrhunderts zu finden. Er war allerdings weder dort noch in Rouen, Köln, München oder Nürnberg erfolgreich, denn wenn sich überhaupt kleine Stücke gefunden hätten, seien diese zu enormen Preisen angeboten worden. Er bezweifelte, dass man genügend alte Teile finden würde, und daher bliebe nichts anderes übrig, als „einfache Boiserien im Stil der Zeit herzustellen und sie mit Nachbildungen von Ornamenten und Schnitzwerk zu schmücken.“ Um die Wünsche der Maler zu erfüllen und ihnen den Mut an der Fortsetzung ihrer Werke nicht zu nehmen, sei es an der Zeit, die einfachen Teile herzustellen und die feinere Ausschmückung dann später vorzunehmen. Wenn Carl Alexander ihm die Skizzen mit „der ganzen Anordnung der Boiserien von Pauwels und Thumann“ mitteile, sei er in der Lage, auf dieser Grundlage die nötigen Entwürfe für das Täfelwerk zu fertigen.

Im Oktober 1870 hielt sich Carl Alexander noch im Hauptquartier der deutschen Truppen in Versailles auf und bat seinen Architekten deshalb, ihm die neuesten Pläne nach Frankreich zu senden.[1884] Ritgen verfasste am 28. November 1870 eine erste Niederschrift zur Ausstattung der Reformationszimmer.

[1883] Auch für alle weiteren Zitate in diesem Absatz: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1884] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 12.10.1870, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 64.

Die Planungen ab 1870

Diese Sendung, die der Architekt ohne Entwurfszeichnungen nach Versailles abgeschickt hatte, ging zwar verloren,[1885] doch sind zwei Abschriften überliefert, die sich heute im Archiv der Wartburg-Stiftung befinden.[1886] Eine deutlich umfangreichere Version, die die Vorschläge zur Einrichtung ausführlicher behandelte und zudem illustrierte, sandte Ritgen am 18. März 1871 ab.[1887] Warum Ritgen zwischen November und März seine Studien noch einmal intensivierte, könnte ein nicht datiertes, aber in diesem Zusammenhang verfasstes Schreiben Arnswalds erhellen, der zu Ritgens Abhandlung vermerkte: „Du versprichst viel in deiner schriftlichen Aufstellung und ich hoffe deine Entwürfe befriedigen. Bei wiederholter Durchlesung fiel mir wieder auf, dass du die gemüthliche burglich wohnliche Einrichtung als Hauptsache in die erste Reihe setzt u. darauf großen Werth legest. Bei der Schilderung, wie du diese Einrichtung gedacht, hofft man nun etwas Besonderes zu lesen, allein du beschränkst dich vollständig auf den status quo in dem sie jetzt nothdürftig eingerichtet. Ich rathe daher die Erwartung nicht so hoch in betreff dessen zu spannen. Verzeihe dem Freunde u. Laien diese Bemerkung.“[1888] Ritgen stimmte in seiner Antwort den Bedenken Arnswalds zu, bemerkte aber: „Viel mehr Möbel, als jetzt darin [in den Reformationszimmern] sind, lassen sich ja auch nicht darin unterbringen; aber es müssen andere, zeitgemässe und für die jedesmalige Stelle komponierte sein; aber damit bin ich jetzt beschäftigt.“[1889]

Der Beginn ist in beiden Fassungen allerdings identisch:[1890] Zunächst gab sich Ritgen, weil er doch „dem äußeren Bekenntnisse nach noch zur römischen Kirche gehöre“, über den Auftrag überrascht. Bei der Besichtigung der bereits in der Ausführung begriffenen Luthergemälde von Thumann und Pauwels sei ihm klar geworden, „daß durch die Bilder allein noch nicht genug geleistet werden würde für die hohe Aufgabe.“ Daher wagte er es, seine „Auffassung der Aufgabe auszusprechen frei vom Herzen weg: ‚Die Wartburg soll die Burg des Lichtes und der wahren Glaubensstärke sein. Die Reformationszimmer in derselben müssen deshalb der geistige Glanzpunkt, die höchste Leistung des Burgherren und seiner Burgstützen und Künstler werden; der Glanzpunkt, nicht an Kostbarkeit der Ausstattung sondern an Höhe

---

[1885] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 5.1.1871, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 153/1871; Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 7.1.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 65; teilweise auch abgedruckt in: Carl Alexander 1924, S. 27. Carl Alexander wiederholte hier die Bitte um Zusendung der Pläne „für die Innendecoration des Lutherhauses“ und zur Umgestaltung des Brauhauses.
[1886] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1870, WSTA, Hs 2717 und in gleichem Wortlaut Hs 2720.
[1887] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1888] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, nicht datiert (1870/1871), WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.
[1889] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 5.1.1871, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 153/1871.
[1890] Wenn nicht anders angegeben, wird im Folgenden zitiert: Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.

und Ernst der Kunst, an Tiefe der Empfindung und an Adel der Erfindung.'" Der Weihe des Ortes sei nicht nur durch die „unverletzte Erhaltung" der Lutherstube Rechnung zu tragen, auch in den drei Reformationszimmern müsse es gelingen, mit Hilfe der „vereinten Kräfte der drei bildenden Künste den ganzen Ernst der Weltgeschichte und der großartigen geistigen Auffassung der Reformationszeit vor die Seele zu führen; das ist mit der Läuterung des Glaubens auch die Rückkehr des ächt deutschen Wesens zu sich selbst, zur häuslichen Sittsamkeit, zur wahren Andächtigkeit, zur Biederkeit und Festigkeit." Deshalb könne es nicht genügen, eine Reihe von Gemälden zum Leben Luthers malen zu lassen. Diese dürften freilich nicht fehlen, doch müsse man das Werk des Reformators, wie auch seine Freunde und Beschützer, verherrlichen und es sei der „Geist wieder wachzurufen durch ächte Bildnisse und durch die historisch treue Gestaltung der Scenerie um sie her." Nicht eine „kalte Bildergallerie" solle man betreten, sondern „behagliche Wohnräume, deren Anordnung, Ausstattung und Stylisierung unmittelbar in das einfache, sinnige deutsche Leben dieser Männer, in die deutsche häusliche Gemütlichkeit versetzt."

Dass Ritgen sich über die beauftragten Maler und ihre Werke reserviert äußerte und das Konzept vertrat, die Reformationszeit und ihre Protagonisten in bildgeschmückten Renaissancewohnräumen zu präsentieren, folgt dem schon von Beginn an von Bernhard von Arnswald proklamierten Programm, das dieser auch in einer in dieser Zeit verfassten, nicht überlieferten Ausarbeitung zu den Reformationszimmern formuliert haben wird,[1891] die Ritgen auch bei seiner Arbeit nutzte.[1892] Zudem hatte Arnswald in einem Brief vermutet, Carl Alexander versuche mittlerweile, die Sache „Todt zu schweigen oder in sich versiegen zu lassen".[1893] Indem dieser lieber dem Rat Kalckreuths und anderer gefolgt sei, „die ganz andere Zwecke dabei verfolgten als die Heiligkeit dieser großen Aufgabe", hätte er versucht, mit dem Wartburgauftrag lediglich Künstler nach Weimar zu ziehen, oder „schon dort befindliche Künstler damit zu fesseln gesucht". Carl Alexander sei nun jedenfalls „zu der Überzeugung gekommen, dass die Künstler nur die zwei Glaubensbekenntnisse hätten – das ist Gold und Orden". Dafür versetzten sie „sich in jede Stimmung u. malten, was man wollte."[1894] Im gleichen Zeitraum sei auch Ferdinand Pauwels auf der Wartburg erschienen, um die Räumlichkeiten noch einmal zu besichtigen, und habe berichtet, so teilte Arnswald seinem Freund in einem weiteren Brief mit,

[1891] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 4.1.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.
[1892] Ebenda; vgl. auch Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 5.1.1871, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 153/1871.
[1893] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 12.11.1870, WSTA, K 47, Bl. 148-149.
[1894] Ebenda.

man wolle nun „auf zwei Künstler concentriert auch möglichst die Bilderzahl mindern.“[1895] Als Arnswald ihm daraufhin eröffnet habe, dass Ritgen und er selbst nun an diesem Projekt mitarbeiteten, „war er in voller Erregung. Er sagte, dass man längst eingesehen, die Sache würde ohne uns beide nicht zu Resultate gebracht. Die Künstler wollen sich ganz unserer Ansicht anschließen. Du sollst die Architektur u. ich betreffs der Bilder maaßgebend werden. Sie würden sich so viel wie möglich danach richten. Der Großherzog habe in der Letztzeit die Sache ruhen lassen, dein Auftrag sei das erste Zeichen des Auflebens.“[1896] Dass Carl Alexander seinen Architekten mit Entwürfen für die Interieurs beauftragt hatte, brachte tatsächlich neuen Schwung in das Projekt und eröffnete Ritgen die Möglichkeit, durch seine Gestaltungsvorschläge das erlahmte Interesse des Großherzogs an der Gestaltung der Reformationszimmer wieder zu wecken.

In seiner Niederschrift wandte sich Ritgen zunächst der Frage zu, wie es zu ermöglichen sei, nicht nur eine Bildergalerie zu schaffen, sondern Räume zu gestalten, die in den Geist der Reformationszeit zurückversetzen.[1897] Dies lehre Albrecht Dürer, „dessen starker Geist vor allen dem Riesenschwunge der Reformation zu folgen versuchte. Kein Künstler war je so deutsch wie Dürer, keiner spricht das Wesen der deutschen Kunst im Gegensatz zu anderen Kunstweisen so entschieden aus als er, denn alle seine Werke sprechen es aus, daß weniger die sinnliche Erscheinung, als vielmehr die sittliche Würde das Wesentliche der deutschen Kunst sei, und es bleiben muß, denn eben die sittliche Würde war ja die edelste Triebfeder der Reformation. Mit und durch Dürer ging eine neue deutsche Kunst, die Kunst der Reformationszeit, aus dem Volke hervor, denn ganz besonders durch Dürer’s Stiche und Holzschnitte verbreitete sich mit der neuen gereinigten Glaubenslehre Luthers auch der Sinn für einfache, prunklose, aber tiefreligiöse Andachtsbilder. Luther, Dürer und Lucas Cranach sind deshalb auch Männer des deutschen Volkes geworden, wie kaum andere vorher und nachher.“[1898] Dürer sei es schwer gefallen, sich von den „deutschmittelalterlichen Formen freizumachen“, und selbst in Italien sei ihm „der Sinn für die antike Kunst nicht recht“ aufgegangen, doch sei Luthers Thesenanschlag wie ein „Frühlingsregen in seine träumende Seele“ gefallen; sie sei durch die evangelische Botschaft von allen Fesseln befreit worden, „daß sie reich und voll des Jubels Werke schuf von einer Innigkeit, Großartigkeit und reinen Schönheit, wie keiner seiner Zeitgenossen. So ward Dürer der erste und größte evangelische Maler. Das zu beweisen genügt schon die Betrachtung

[1895] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 3.11.1870 (?), WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.
[1896] Ebenda.
[1897] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1870, WSTA Hs 2717, Hs 2720; Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1898] Ebenda.

seiner vier Evangelisten im Landauer Kloster. Sind sie nicht würdiges Gegenstück zu Luthers Liede: ‚Eine feste Burg ist unser Gott'?"[1899]

Die Art und Weise, wie Ritgen Albrecht Dürer als einen der größten deutschen Künstler pries und vor allem seine protestantische Bedeutung herausstellte, zeugt, ebenso wie seine einleitende Bemerkung, dass er „dem äußeren Bekenntnisse nach noch zur römischen Kirche gehöre", davon, dass er bei der Aufgabe, als Katholik ein protestantisches Thema zu bearbeiten, eine gewisse Befangenheit an den Tag legte. Die Frage der Konfession war zudem in Bernhard von Arnswalds Augen durchaus bedeutend, und er brachte sie immer wieder zur Sprache. So hatte er Schwind ebenso wie Ritgen schon 1856 die Fähigkeit abgesprochen, der Darstellung eines protestantischen Themas gewachsen zu sein.[1900] Dass auch Pauwels Katholik war, vergaß er ebenfalls nicht zu betonen. Schon 1864 hatte er in einem Brief an Carl Alexander gewünscht, dass Pauwels, den er nur als „Katholik" bezeichnete, nicht „die lutherische Kanzel besteigen müßte, um einem Publicum von 30000 Menschen das wahre Wesen Luthers zu personifizieren und bildlich vor die Seele zu führen."[1901] Und an Ritgen schrieb er 1870, in den Zeichnungen des Belgiers sei „jeder Kopf ein Katholik".[1902] Wohl nicht zuletzt deshalb schloss sich Ritgen eng an die Vorstellungen seines Freundes von der adäquaten Vergegenwärtigung der Reformationszeit an. Vielleicht aus Angst, nicht den rechten Ton zu treffen, hat er sich in der oben zitierten Passage über Albrecht Dürer der Worte Ralf Leopold von Rettbergs bedient. Hugo von Ritgen gab hier, ohne es nachzuweisen, fast wörtlich Textpassagen aus Rettbergs 1854 erschienener Nürnberger Kunstgeschichte „Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen" wieder.[1903] Die Herausstellung der Künstlerpersönlichkeit Dürers atmete den Geist der weitverbreiteten Dürerverehrung, die sich deutschlandweit in Dürerfeiern, Denkmälern und Kunstwerken manifestierte und 1870/1871, kurz vor seinem 400. Geburtstag, vor einem weiteren Höhepunkt

---

[1899] Ebenda.

[1900] Arnswald hatte etwa dem Präsidenten der Kirchenkonferenz schon 1856 geschrieben, Schwind und Ritgen, „die beide katholisch und die Elisabeth im echt katholischen Sinn im Landgrafenhaus verklärten", glaubten, „es müsse Aehnliches für den Luther geschehen im Lutherhaus, sonst würde das lutherische Publicum gegen die Restauration auftreten." Bernhard von Arnswald an Hofprediger Grüneisen, zitiert nach Gabelentz 1934, S. 75; vgl. auch Steffens 2008, S. 197.

[1901] Das Gleiche wünschte er übrigens auch für Arthur von Ramberg, den Arnswald in diesem Schreiben als „Komiker" bezeichnete; Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 16.8.1864, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 16r-18v, hier Bl. 17v; vgl. auch Scheidig 1991, S. 48f.

[1902] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 12.11.1870, WSTA, K 47, Bl. 148-149.

[1903] Vgl. Rettberg 1854, S. 106: „Kein Künstler war so deutsch wie Dürer, kein Kunstwerk spricht das Wesen der deutschen Kunst im Gegensatz zu anderen Kunstweisen so entschieden aus wie die seinigen und bei keinem Meister wird uns klar wie bei ihm, das weniger die sinnliche Erscheinung als vielmehr die sittliche Würde das Wesentliche der deutschen Kunst ist […]"; vgl. auch ebenda, S. 115: „Aber eines hatte Dürer vor Vielen voraus, ohne dieses Eine hätte er auch nicht werden können, was er war: Eines hatte trotz allen Mangels an Begünstigung – das Evangelium! Die frohe Botschaft war längst in ihm wirksam, bevor sie Luther an die Thür heftete, und als er endlich nicht mehr gehindert war, auch äusserlich nur dem Evangelium zu huldigen, – auf einmal nun wurde seine träumende Seele wach wie vom Frühlingsregen, auf einmal trat er als der größte evangelischen Maler auf […]." vgl. weiter ebenda, S. 116: „Ein wahrhaft würdiges Seitenstück zu Luthers Liede: Eine feste Burg ist unser Gott."

stand.[1904] Um 1870 war Dürers Kunst zunehmend auch zum Thema wissenschaftlicher Arbeiten geworden, in denen unter anderem seine Stellung zur Kunst der Renaissance wie zur Reformation hinterfragt wurde.[1905] Die Verehrung des Malers war, wie nicht zuletzt Rettbergs Text am eindrücklichsten bewies, ausgesprochen protestantisch geprägt.[1906] Carl Alexanders Kunstgeschmack dürfte Ritgen in jedem Fall getroffen haben, vergegenwärtigt man sich dessen Begeisterung angesichts der Gemälde Dürers, die er 1858 in der Münchener Pinakothek gesehen hatte. „Mit großem Stolz" habe er, so notierte Carl Alexander damals in sein Tagebuch, „die Deutsche Schule" betrachtet, „die durch Albrecht Dürer ganz wundervoll repräsentiert ist, hauptsächlich in den Bildern seiner Apostel und nun endlich in dem Bildnis seines Vaters und ganz besonders in dem seinigen. Wie deutsch ist dieses Bild mit seiner Wahrheit, Ehrlichkeit und Größe. Es ist von wunderbarer und ergreifender Wirkung. Und die Macht, sie ist die Macht der Wahrheit."[1907] Unfähig, nach dem Betrachten dieses Werkes noch ein weiteres Gemälde anzusehen, hatte Carl Alexander seinerzeit die Pinakothek verlassen. Seit 1867 nutzte der Großherzog außerdem einen Raum als Lesezimmer, der nicht nur Pirckheimer als Studierzimmer gedient, sondern auch Albrecht Dürer als Gast beherbergt haben sollte. Schließlich verwies Ritgen mehrfach in seiner Abhandlung auf die Gestaltung dieses Gemachs. Ein Grund- und Aufriss des Raums ist die einzige überlieferte Tafel zu dieser Niederschrift (Kat.-Nr. 501, Abb.).[1908]

Allein die Tatsache, dass Dürers Kunstwerke von seinen Zeitgenossen verstanden wurden, schrieb Ritgen nun weiter, spräche für deren „wiedererwachten wahren Kunstsinn", und vor allem seine Holzschnitte hätten im Volk große Bewunderung hervorgerufen.[1909] Anhand dieser Blätter lerne man „das Leben des Volkes, die häuslichen Sitten und Einrichtungen, seine ganze Denkweise und selbst die Art kennen, wie es die Formen der antiken Kunst zu verstehen und zu verwerten suchte. Greifen wir in diesen Schatz aus der Reformationszeit tief hinein", schien er Carl Alexander zuzurufen, „denn wahrlich sie bietet uns die Mittel zu deren eigener Verherrlichung, auch in den drei Zimmern auf der Wartburg!".

Während er in der kürzeren Fassung nun zunächst ganz praktische, räumliche Veränderungen für die drei Zimmer vorschlug,[1910] gab er in der ausführlichen Version die Beschreibungen und Abbildungen einzelner Holzschnitte und erhaltener Raumausstattungen

---

[1904] Vgl. zur Dürerverehrung des 19. Jahrhunderts: Hinz 1971; Kosfeld 1992.
[1905] Siehe etwa Eye 1860; Zahn 1866.
[1906] Vgl. hierzu auch Woltmann 1866.
[1907] Höfer 1933, S. 25.
[1908] Das Blatt ist mit Tafel 19 bezeichnet ebenso in: Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1909] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1910] Vgl. Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1870, WSTA Hs 2717, Hs 2720.

wieder. Sowohl die originalen Entwürfe für die Reformationszimmer als auch die zahlreichen Tafeln, auf denen die Vorlagen und Vergleichsbeispiele abgebildet waren, sind nicht überliefert. Von seinen Entwürfen fertigte Ritgen allerdings später noch einmal Zeichnungen an, die sich mit der schriftlichen Erläuterung auffallend decken und möglicherweise für einen Aufsatz über die Reformationszimmer dienen sollten.[1911]

Wie im Jahr 1514 die Stube eines Gelehrten ausgesehen hat, zeigte Ritgen zuerst mit Dürers Holzschnitt „Der heilige Hieronymus im Gehäuse". Dort erkenne man die Anordnung fester Bänke mit Sitzkissen, die an den Wänden entlanglaufen, die Tischformen und die Art der Glasfenster, die Balkendecke und Regale aus Wandbrettern an den Wänden. Mit weiteren Abbildungen illustrierte er die erhaltenen Ausstattungen von verschiedenen Räumen, wie etwa in einem Klostergebäude von Paulinzella. Es dürfte sich um das sogenannte Nonnenstübchen im Amtshaus handeln, denn ein Motiv des Ofens in diesem Raum findet sich in einem Entwurf für das mittlere Zimmer wieder.[1912] Hier, wie auch im Lutherzimmer im Augustiner-Kloster zu Wittenberg und in Luthers Zelle in Erfurt, achtete Ritgen auf die Holzverkleidungen der Wände und Decken. „Eine sorgfältige Behandlung der Schreinerarbeiten im Beginn des 16. Jahrhunderts in solidester Weise" zeigte das Rathaus zu Alsfeld, das er mit sechs Abbildungen illustrierte.[1913]

Auf sicherem protestantischen Boden konnte sich Ritgen vor allem wähnen, als er Anregungen aus der Lutherbibel in einer Ausgabe aus dem Jahr 1535 entnahm:[1914] So gab er offenbar die Darstellung des Gemachs, in dem Delila Samson das Haar abschneidet, wieder. Sie zeigt eine einfache Bank, einen Kastentisch und eine Bettstatt mit Vorhang, in einem Alkoven platziert.[1915] Eine andere Darstellung zeigte „ein Bett mit Betthimmel, und einem eleganten Tisch daneben". Hier könnte es sich um den Holzschnitt zu Pharaos Träumen aus dem ersten Buch Mose handeln.[1916] „Eine reichere Ausstattung erblickt man in dem Gemache König Salomos. Wände, Bänke, Fensterbrüstungen sind mit prächtigen Teppichen behängt, doch sind die Dimensionen klein; aber das ganze Etablissement ist bescheiden, gemüthlich und anheimelnd."[1917] Dies trifft nur zum Teil auf die Darstellung Salomos auf seinem prächtigen, von Löwen flankierten Thron zu, der mit Textilien behängte Bänke zeigt,[1918] vielmehr aber noch auf den Holzschnitt, der die Psalmen einleitet. Er zeigt David in seinem Gemach, das Ritgens Beschreibung entspricht.

[1911] Vgl. auch Steffens 2008, S. 213.
[1912] Abb. in: Puttrich 1843, Tf. 13.
[1913] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Tf. 3-11.
[1914] WA DB, Bd. 2, 56.
[1915] Illustration zu: Ri 16,9.17-19.
[1916] Gen. 41.
[1917] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1918] 1Kön. 10, 18-20.

Eine solche Stimmung dürfe auch den Zimmern auf der Wartburg nicht fehlen, schrieb Ritgen, aber dennoch solle „die ganze Ausstattung doch etwas über die gewöhnliche bürgerliche Schmucklosigkeit hinauszugehen haben, und sollte sich selbst bis zu künstlerischer Bedeutsamkeit erheben."[1919] Künstler wie Gustav König und Carl August Schwerdgeburth[1920] hätten in ihren Lutherzyklen bereits die Stimmung von Gemütlichkeit und Wohnlichkeit getroffen, doch reiche auch diese noch nicht aus. Wichtig sei die Wahl des Stils, bei dem es sich um die deutsche Frührenaissance handeln müsse, „weil eben diese bezeichnend für die Reformationszeit ist, ja durch sie hervorgerufen und bedingt wurde und weil eben auch ein kein anderer Styl in diesen Theil der Burg hineinpaßt".[1921] Die gesamte Ausstattung mit Möbeln, Täfelwerk und Türen sollte allerdings nicht in allen drei Zimmern die gleichen Formen aufweisen, denn es sei gerade die erste Zeit der Reformation gewesen, in der die deutsche Kunst, fast 100 Jahre nach der italienischen, „ihr Auge für die Schönheit der antiken Kunst öffnete und sich nun die Erfindungskraft der deutschen Künstler voll Frische und Naivetät in immer neuen Versuchen erging, die Formen des liebgehaltenen spätgothischen Styls mit den antiken Formen zu mischen und in Einklang zu bringen." So seien „die verschiedenen, oft anmuthigen Formenverbindungen" entstanden, bis sich im Verlauf von 30 Jahren die „reinen Formen der edlen deutschen Frührenaissance" herausgebildet hätten, für die der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses ein Beispiel sei. Auf der Wartburg selbst sehe man mit der Lutherstube noch die einfachsten Formen des späten 15. Jahrhunderts, während das Pirckheimerstübchen eine reichere Gestaltung vorführe (Kat.-Nr. 501, Abb.).

Für die Ausstattung des nördlichen Zimmers, in dem die Gemälde das Jugendleben Luthers veranschaulichen sollten, schlug Ritgen eine „Ausstattung im Style Albrecht Dürers, mit vorwiegenden Erinnerungen an die Gothik" vor.[1922] Im mittleren Zimmer sollte „eine mehr durchgebildete Frührenaissance, auch noch im Style Dürers, doch mit überwiegenden antiken Formen angemessen erscheinen, während im dritten Zimmer die feinere deutsche Renaissance entschieden zu Geltung gelangen könnte." Hierfür hatte Ritgen seine Studien vornehmlich in Rothenburg ob der Tauber betrieben. „Durch die vorgeschlagene Unterscheidung des Styls nach

---

[1919] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.

[1920] Carl August Schwerdgeburth (1785-1878), seit 1805 Hofkupferstecher in Weimar, schuf zwischen 1843 und 1862 eine eher lose Folge von acht Blättern zum Lutherleben, in der er teilweise großen Wert auf die topographische Genauigkeit seiner Darstellungen legte. Schwerdgeburths Arbeiten waren sehr populär, wurden in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften besprochen und in zahlreichen Lutherbüchern als Illustrationen abgebildet; zur Biographie, der Lutherfolge und den zahlreichen Ausgaben vgl. Kruse 1980, S. 166-171; Kruse 1996, S. 49-52.

[1921] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen; diese Passage auch in: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28.11.1870, WSTA Hs 2717, Hs 2720.

[1922] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.

seinem Ausbildungsgange“, fuhr er fort, „würde Einförmigkeit vermieden und zugleich fühlbar gemacht werden, wie durch die Reformation die Kunst veredelt und zu neuer Blüthe getrieben wurde. Wie mir scheint hat die Gegenwart manche Aehnlichkeit mit der Zeit der Reformation und deren Bestrebungen auf kirchlichem und politischem Gebiet und in der Kunst. Die Herrschaft des Papstthums ist dem Sinken näher gebracht als jemals, ebensosehr in Folge der eigenen Ueberhebung, als durch die freie Forschung der Geister. Deutschland ermannt sich in höchster äußerer Machtentfaltung, hoffentlich auch zum Siege der Intelligenz im Inneren. Die Kunst wendet sich mit Vorliebe wieder der Antike zu, aber mit richtigerem Verständnis als das 15. Jahrhundert, sucht sie jetzt in ihr die Grundsätze und die Elemente einer zweiten Renaissance. Wäre es deshalb nicht eine doppelt schöne Aufgabe und ein Triumpf für Eure Königliche Hoheit, wenn es gelänge, auf der Wartburg durch die Verherrlichung der Reformationszeit zugleich ein Denkmal zu schaffen für die Erhebung des Geistes in der Gegenwart?“[1923] Da Carl Alexander selbst „einen so feinen Sinn und ein ausgebildetes Gefühl für die Schönheit der edlen deutschen und italienischen Renaissance“ besäße, sah Ritgen in ihm seinen „strengsten Kritiker“. Deshalb bemühte er sich, noch tiefer in das Wesen der Renaissance einzudringen und zwar „nicht blos mit dem Gefühl, sondern auch durch das klare Erkennen ihrer Gesetze“, die er auf den folgenden Seiten referierte. Ein Merkmal der italienischen Frührenaissance sei das vollkommene Erkennen der Grundsätze der antiken Kunst gewesen: „möglichste Einheit und Einfachheit in den Hauptformen. Großartige Anordnung und kräftige Gliederung, aber diese mit höchster Belebung in trefflichster Bearbeitung und in möglichst edelm Stoffe“. Die Kunstwerke der italienischen Frührenaissance konnten „jenen der klassischen Kunst nahe kommen, obschon die Meister der Renaissance die Werke der griechischen Kunst selbst nicht kannten. Die „humane Bildung, edles Maßhalten und feinste Empfindung“ seien „die Zaubermittel“ gewesen, durch die „eine neue jugendliche Kunst“ entstand, „in der die Lust am Schmücken übergroß ward, aber dennoch blieben ihre Bauwerke einfach, ruhig und würdevoll. Das Mittel hierzu war: Schmückung, und dadurch Hervorhebung der Hauptheile und der Glieder aber so dass der Schmuck in die Flächen, nicht auf die Flächen gelegt ward, […] überall Concentrierung und Eindämmung des Ornaments unter das architektonische Gerüst und Rahmenwerk. Das ist das Verständige und Charakteristische der guten Renaissance.“[1924] Auch die deutsche Renaissance hätte diese Prinzipien erkannt und angewendet, wenngleich sie bald noch weiter gegangen sei, „das Ornament selbst wieder in starkes Rahmenwerk“ legte und „so stets neue Unterordnungen“ schuf. Dies führte alsbald zu einer „Uebertreibung des Prinzips,

[1923] Ebenda.
[1924] Ebenda.

welche den Verfall der Kunst um so rascher herbeiführte, als man andererseits auch die französische Kunst in ihrer Zügellosigkeit nachahmen wollte."[1925]

Nun sei es notwendig, in den drei Zimmern alles bis in kleinste Detail und in voller Harmonie zu gestalten und Ritgen brauche wohl kaum zu betonen, dass dies im Wesentlichen auch die Ansichten seines Freundes Arnswald seien: „Wir gehen beide davon aus, daß nicht Luxus und Pracht, aber auch nicht Ärmlichkeit in den Reformationszimmern herrschen müsse, sondern gemüthliche Wohnlichkeit und durch und durch poetische Stimmung."[1926] Carl Alexander besäße schon einige Möbel, die in den Zimmern am rechten Orte wären, ganz besonders passend sei hier der sogenannte Dürerschrank, der sich damals im Speisesaal im unteren Geschoss des Palas befand. Zwar sei nicht genügend Platz im nördlichen Zimmer, in das er wegen seiner gotischen Ornamente gehöre, doch ließe sich in der dicken Mauer des Ritterhauses ein Platz schaffen, wenn ein Bild weniger gemalt würde. Ritgen betonte zugleich, dass er nicht wage, diese Veränderung tatsächlich zu beantragen und sich hinsichtlich der Wahl und Verteilung der Gemälde den Ansichten der Künstler und Arnswalds anschließen wolle. Auf den folgenden Seiten erläuterte er nun seine Entwürfe für die drei Reformationszimmer.

Das nördliche Reformationszimmer – Entwurf und Ausführung

In diesem ersten Raum sollten zwei wesentliche Veränderungen die Umgestaltung einleiten: Zunächst wollte Ritgen durch eine Tür die Verbindung zum Ritterhaus und damit zur geplanten Wohnung des Erbgroßherzogs ermöglichen. Die östliche Wand sollte teilweise entfernt werden, um Platz für eine Bettnische zu schaffen, die in zwei Varianten ausgeführten werden konnte. Eine im Jahr 1870 gefertigte Grundrisszeichnung zeigt bereits diesen Planungsstand (Kat.-Nr. 502, Abb.). Die mit Buchstaben versehene Situation in der Ostwand zeigt einmal die Anordnung des Bettes quer zum Raum (m, n, b, o) und einmal längs (m, r, s, t). Bei letzterer Variante könne man die Wand „durch eine große umrahmte Oeffnung und einen Abschluss mit Portieren" ersetzen. Der Grundriss offenbart auch, dass Ritgen in diesem Raum von drei Bildern ausging. Das Gemälde „Luther als Knabe 1483-90" sollte an der Südwand hängen. Somit hätte der vom Ritterhaus her Eintretende chronologisch korrekt das erste Gemälde des Zyklus erblickt. Beim Umwenden hätte er dann rechts neben der Eingangstür „Luther bei Frau Cotta/1498" und links „L.[uther] findet in Erfurt die Bibel/1501" von Ferdinand Pauwels erblicken können.[1927] Ein zweiter Grundriss, der wohl etwas später entstand, überliefert

[1925] Ebenda.
[1926] Ebenda.
[1927] Diese Zeichnung zeigt, dass Ritgen schon 1870 eine chronologische Ordnung der Bilder von Nord nach Süd plante; vgl. Steffens 2008, S. 210 und Abb. 102, der eine Kritik Arnswalds anführt; Arnswald scheint hier aber nicht Ritgens Anordnung des Zyklus von Süd nach Nord zu kritisieren, sondern vielmehr die oben beschriebene, geplante Hängung innerhalb der Räume.

zudem die Möglichkeit der Aufstellung des sog. Dürerschranks in einer Nische in der nördlichen Wand (Kat.-Nr. 503, Abb.).

Ein Entwurf (Kat.-Nr. 504, Abb.) zeigt nun die Ausstattung der nördlichen Wand des nördlichen Raumes, in deren Mitte sich eine Tür befindet, die, so Ritgen, „noch mit dem Spitzbogen abgeschlossen [ist], welcher der massigen Wand des älteren Theils des Ritterhauses angehört."[1928] Als Vorlage benannte er eine Tür am Rathaus zu Alsfeld,[1929] die tatsächlich auffallend genau wiedergegeben ist (Abb. 35*). Lediglich der äußere Türrahmen ist hier von gedrehten Säulen gerahmt, ein Detail, das sich an einer Tür des Rosenzimmers auf der Veste Coburg, die Carl Alexander Heideloff in seiner „Ornamentik" abbildete, ebenso findet, wie die zwei Wappen,[1930] die unter dem Porträt Friedrichs des Weisen „in jugendlichem Alter" stehen.[1931] Die oben genannten Gemälde sieht man rechts und links davon. Als Ersatz für die noch nicht ausgeführten Gemälde setzte Ritgen hier, wie auch in den Entwürfen für die anderen beiden Zimmer, seitenverkehrt die Darstellungen aus Gustav Königs Zyklus ein. Die Boiserie in der unteren Zone ist mit spätgotischem Rankenwerk bedeckt, das Ritgen in seiner Ausführung den Schnitzereien des Dürerschranks angeglichen hat, vielleicht in der Hoffnung, dass seine vorgeschlagene Lösung für die Aufstellung des Möbels doch noch in Betracht gezogen würde. Ein Sitzmöbel, das „nach Sitte der Zeit unten als Truhe"[1932] dient und über dessen Lehne ein von einem Engel gehaltenes Rücklaken ausgebreitet ist, weicht mit seinen profilierten Pfosten vom spätgotischen Stil der Tür und der Wandvertäfelung ab.

Höchst bemerkenswert ist der Sessel rechts neben der Tür (Kat.-Nr. 504, Abb.), für den Martin Steffens keine Beispiele in den zeitgenössischen Möbelwerken finden konnte.[1933] Ritgen gab hier an, dieses Sitzmöbel mit Sphingen als Seitenlehnen und Voluten nach verschiedenen Vorlagen aus der Lutherbibel entworfen zu haben, die er auch abgebildet haben muss. Allerdings findet sich hier gerade kein Beispiel eines solchen Sessels. Gleiches gilt für ein Sitzmöbel, das Ritgen im Entwurf für das mittlere Zimmer darstellte (Kat.-Nr. 507, Abb.) und dessen angebliche Vorlage ebenfalls der Lutherbibel entstammen sollte. Martin Steffens hat bei seiner Suche nach Vorbildern auch Peter Flötners Entwurf für einen Prunksessel in den Blick genommen,[1934] der die Vorlage für das Motiv der Füße als Adler, die Kugeln im Schnabel halten, in der Zeichnung des mittleren Zimmers geliefert haben könnte. Dieser Stuhl ist ebenso wie ein Ofen, den Ritgen

---

[1928] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1929] Foto Marburg, Foto: Bickell, Ludwig; Aufnahme-Nr. 812.073; (s/w, 18x24); Aufn.-Datum: 1870/1900; Objekt 20470701 (Foto Marburg).
[1930] Heideloff 1852, H. XXII, Pl. 5; S. 36.
[1931] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1932] Ebenda.
[1933] Steffens 2008, S. 224f.
[1934] Steffens 2008, S. 226, S. 228, Abb. 123.

im Entwurf für den Alkoven des ersten Zimmer übernommen hat, in Hefner von Altenecks erstem Band der „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance“ abgebildet (Abb. 36*),[1935] was die Nutzung der Vorlage als Anregung wahrscheinlich macht. Dennoch haben diese Möbel nur entfernte Ähnlichkeit mit Peter Flötners Entwurf für einen Prunksessel oder auch Albrecht Dürers Zeichnung des Throns des Salzburger Kardinals Lang von Wellenburg.[1936]

Den östlichen Teil der Wand nimmt die Bettstelle ein, über der zunächst ein Relief auffällt. Ritgen schrieb hierzu, dass man an dieser Stelle einem weiteren Bildwerk, nämlich einer Holzschnitzerei, Platz einräumen könne. „Ohne dem Bildhauer dabei irgendwie vorgreifen zu wollen, habe ich auf meiner Zeichnung den Gedanken wieder aufgenommen, welcher den jüngeren Cranach leitete, als er das köstliche Titelblatt zu Luthers Bibel […] erfand und den Jubel der Engel über die neue Bibel darstellt.“ Das Relief sollte gleichsam als „ein Pendant zu dem Gemälde links“, das Luther bei seiner ersten Bibellektüre im Jahr 1501 darstellte, fungieren.[1937]

Für die Gestaltung des Bettes orientierte sich Ritgen an Dürers Gemälde „Die Geburt des Johannes" und an einem „Altarwerk in Anchin vom Meister Bellegambe (1511)“. Als Dürers Werk stellte er in der zugehörigen Abbildung möglicherweise ein Sandsteinrelief aus dem Besitz des British Museums in London dar, das, obwohl erst 1642 von Georg Schweigger geschaffen, mit dem Monogramm Dürers versehen war und deshalb als „einer der kostbarsten Schätze Dürer’scher Kunstfertigkeit" gefeiert wurde (Abb. 37*).[1938] Bei dem Altarwerk könnte es sich um das Polyptychon der Dreifaltigkeit aus Anchin handeln, das seit 1857 in Douai verwahrt wird und dessen Zuschreibung an Jean Bellegambe erst 1862 vorgenommen worden ist.[1939]

Ein zweiter Entwurf zeigt das gleiche Bett nun in dem oben angesprochenen Alkoven, der sich in einer Nische der Ostwand befinden sollte (Kat.-Nr. 505, Abb.). Die Motive, die den angeführten Kunstwerken entstammen könnten, beschränken sich auf Details: So ist die Gestaltung des Vorhangs von Georg Schweiggers „Die Geburt des Johannes" inspiriert; die Muschellünetten an der Bettstatt verweisen auf die Darstellung des thronenden Christus auf einer der Tafeln von Jean Bellegambes Altarwerk. Rechts des Alkovens plante Ritgen einen Ofen, dessen Vorbild er wie folgt angab: „ein Modell vom Jahre 1550 mit dem Monogramm H. D. G. […], welches Herr G. Wittmann in Geisenheim besitzt.“ Abgebildet war dieser Ofen mit den Angaben zu seinem Besitzer wiederum in Hefner von Altenecks erstem Band der „Kunstwerke und

[1935] Becker/Hefner von Alteneck 1852, Tf. 65, siehe S. 81f.
[1936] Vgl. Steffens 2008, S. 224f., Abb. 120.
[1937] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1938] Hausmann 1858, S. 44; Georg Schweigger, Die Geburt und Namensgebung Johannes des Täufers, 1642, London, British Museum, Abb. in: Koerner 2005, pl. 9.
[1939] Wauters 1862; vgl. auch Förster 1864, S. 565.

Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance“ (Abb. 38*).[1940] Links des Bettes sieht man einen Waschtisch und einen Spiegel, rechts einen Scherenstuhl.

Die Ausführung dieser Entwürfe, die die Anfertigung einer ganzen Reihe von Möbeln und Wandvertäfelungen erfordert hätte, erfolgte nur teilweise. Carl Alexander hatte ohnehin entschieden, die Räume nicht dem Publikum zu öffnen und im August 1871 Folgendes an Ritgen geschrieben: „Was die Reformations-Zimmer betrifft, so wünsche Ich, dass die Arbeiten in denselben nur jetzt so weit geführt werden, dass Meine Familie die Burg beziehen könne, wenn die Großherzogin zu Anfang September es wünschen sollte und dass Ich in jedem Fall nach der Rückkehr von hier Mich in der Burg etablieren könnte mit den Gästen, welche gewöhnlich zur Jagdzeit das Haus füllen.“[1941]

Die Tür nach „Alsfelder Vorbild" ist 1871 ausgeführt worden,[1942] die flankierenden Wappen blieben jedoch leer (Abb. 39*). Das Relief der Engel, die über die Bibel jubeln, hat offenbar so viel Anklang gefunden, dass es 1872 als Stiftung Kaiserin Augustas von Franz Küsthardt geschaffen wurde (Kat.-Nr. 504, Abb.).[1943] Der Alkoven mit Bett, im zweiten Entwurf zu sehen, wurde deutlich einfacher gestaltet.[1944] Die Einrichtung des Raums war 1883 noch vergleichsweise spärlich, erst nach und nach kamen hier zahlreiche Möbel der Spätgotik und Renaissance zur Aufstellung.[1945] Ein Schrank wurde aus Versatzstücken des 16. Jahrhunderts zusammengebaut und ergänzt.[1946] An seiner Front ist das Möbel mit x-förmigem Flachwerk mit Weinranken verziert, das ebenfalls an vier Stühlen und als Wandvertäfelung verwendet wurde (Abb. 40*). Neben diesen x-förmigen waren andere Tafeln mit Faltwerk verziert, einem Motiv, das zwar in einem Entwurf Ritgens für das zweite Zimmer auftaucht (Kat.-Nr. 506, Abb.), dort aber schlichter angegeben ist.[1947] Insgesamt wurden 42 Einzelteile für die Wandgestaltung verbaut,[1948] deren Datierung im Detail nicht restlos geklärt ist. Das Inventar der Wartburg aus dem Jahr 1906 benennt nur die Vertäfelung der Nordseite als alt, während die anderen Wände

---

[1940] Becker/Hefner von Alteneck 1852, Tf. 5; siehe auch S. 5.
[1941] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 20.8.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 67.
[1942] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 506.
[1943] Vgl. auch Steffens 2008, S. 220; Relief „Jubel der Engel über die deutsche Bibel", 1872, Franz Küsthardt nach Hugo von Ritgen, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. P0037.
[1944] Bettstelle, 2. Hälfte 19. Jh., Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0154 oder KM0156; daneben: Nachttisch, 19. Jh., Eiche, geschnitzt und schabloniert, Inv.-Nr. KM0149.
[1945] Vgl. Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Lutherhaus, Bl. 22r-23r; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. I, Raum 13, Nr. 85-127; Wandschrank, 2. Hälfte 15. Jh., norddeutsch, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0003; Kastentisch, um 1550, Eiche, Inv.-Nr. KM0071; Schrank, norddeutsch, 2. Hälfte 16. Jh., Eiche, Inv.-Nr. KM0018; Tisch, 17. Jh., Nussbaum, Inv.-Nr. KM0079.
[1946] Schrank aus spätgotischen Schnitzereien als Schrankfüllung, 15./16. Jh., zusammengesetzt im 19. Jh., Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0007.
[1947] Vgl. Steffens 2008, S. 119f.
[1948] 42 Teile einer Wandvertäfelung, um 1520, niederrheinisch, ergänzt um 1870, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0210; die Tafeln sind heute mit weiteren Ergänzungen des 20. Jahrhunderts in der oberen Vogteistube neben dem Pirckheimerstübchen verbaut.

demzufolge mit Ergänzungen des 19. Jahrhundert bestückt waren.[1949] Laut Baumgärtel und Ritgen wurden die x-förmigen Stücke am oben genannten Schrank als Vorbilder für die neue Wandtäfelung genutzt. Georg Voss datiert dagegen sowohl die x-förmigen Tafeln als auch das Faltwerk in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1950] Tatsächlich bildeten wohl einige originale Teile von niederrheinischen Vertäfelungen aus der Zeit um 1520 die Grundlage für die ansonsten ergänzte Wandverkleidung.

Schon 1871 hatten sich die Gerüchte verdichtet, dass Ferdinand Pauwels Weimar verlassen würde. Carl Alexander hat dies nicht sehr bedauert, wie er in einem an Arnswald gerichteten Schreiben zu verstehen gab: „Daß sich über den Abgang von Pauwels verschiedene sich widersprechende Stimmen hören lassen ist natürlich. Wenn mit der sich steigernden Kunstfertigkeit der Künstler immer auch edler würde so würde freilich der Umgang mit Künstlern ebenso beglückend wie der Umgang mit der Kunst. So aber tritt häufig das Gegenteil ein, und wenn nun ausserdem weder Pinsel noch Seele fortschreiten so ist der Wechsel eine Wohltat.“ Nun hoffte er nur noch, „dass der Egoismus die Wartburgbilder uns sichert.“[1951] Pauwels vollendete 1872 die sieben Gemälde, die Luthers Leben bis zum Jahr 1518 illustrieren,[1952] und verließ die Kunstschule. Im Juni desselben Jahres kam er gemeinsam mit Thumann aber noch einmal auf die Wartburg, „Abschied zu nehmen und die Bilder zu probieren.“[1953] Sie wurden über der Lambris an der Wand befestigt, folgten in ihrer Hängung allerdings nicht der Chronologie von Luthers Leben. An der Nordwand erschien rechts neben der Tür das großformatige Werk „Luther als Kurrendeschüler in Eisenach“, links „Luthers Freund vom Blitz erschlagen“. Direkt über der Tür befand sich das deutlich kleinere, quadratische Gemälde „Luther sieht Rom“ und an der Westwand über der dort eingerichteten Bettstelle „Luthers Thesenanschlag“. Die südliche Wand wurde rechts und links der Tür zum mittleren Zimmer mit „Luthers Eintritt ins Kloster“ und „Luther vor Cajetan“ ausgestattet. „Luther entdeckt die Bibel“ sah man direkt über der Tür.

1879 hat Hugo von Ritgen in seinem Artikel „Die neuesten Arbeiten bei Wiederherstellung der Wartburg und deren künstlerische Ausstattung“ auch die

---

[1949] Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. I, Raum 13.
[1950] Voss 1917, S. 203.
[1951] Carl Alexander an Bernhard von Arnswald, 18.11.1871, WSTA, Hs 3393.
[1952] Ferdinand Pauwels: Luther als Kurrendeschüler in Eisenach, 1872, Öl auf Leinwand, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0080; Luther vor Cajetan, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0112; Luthers Thesenanschlag, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0121; Luther sieht Rom, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0122; Luther entdeckt die Bibel, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0123; Luthers Eintritt ins Kloster, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0154; Luthers Freund vom Blitz erschlagen, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0165; zu den Gemälden, Vorzeichnungen, Studien und weiterführender Literatur vgl. Jacobs 2012 b, S. 70-93.
[1953] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 13.6.1872, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Bernhard von Arnswalds.

Reformationszimmer vorgestellt und hier einen großen Teil seiner 1870/1871 verfassten Niederschriften wiedergegeben.[1954] Er besprach auch die Gemälde von Ferdinand Pauwels, die – kaum verwunderlich – von ihm keine gute Kritik erhielten, hatte man doch besonders für das erste Zimmer auf einen Maler gehofft, dem „der einfache religiöse Sinn, die Tiefe des Gemüths, die Hoheit und Kraft eines Dürers nicht fehlen möchte. Leider ist diese Hoffnung nicht so ganz in Erfüllung gegangen."[1955] Sämtliche Arbeiten des Belgiers, die Ritgen als „etwas zu genreartig" einschätzte, machten einen „zu modernen Eindruck" für das erste Zimmer.[1956]

Das mittlere Reformationszimmer – Entwürfe und Ausführung

Dieser Raum sollte, bestimmt durch seine Lage, die Funktion als Empfangs- und Speisezimmer behalten. Paul Thumann habe, schrieb Ritgen, eine kleine farbige Skizze für die Nordwand dieses Raumes vorgelegt, bei der es sich möglicherweise um ein im Nachlass Ritgens erhaltenes Aquarell handelt (Abb. 41*).[1957] Thumann hielt hier die konzipierte Ausstattung der nördlichen Wand in groben Zügen fest, deutete seine eigenen Gemälde an und zeichnete auch eine Tür mit Rosenbeschlägen, die sehr an die Tür aus der Zeit um 1500 erinnert, deren Ankauf für die Wartburg er vermittelt hatte.[1958] Über der Tür befindet sich ein Relief, das in reichem Rankenwerk ein Spruchband mit der Aufschrift „Eine feste Burg ist unser Gott" und ein darunter befindliches Wappen zeigt, auf dem eine vereinfachte Lutherrose steht. Ritgen schrieb, die Zeichnung Thumanns sei „vortrefflich für Farbe und Stimmung, das Detail des Täfelwerks aber bedarf einer strengeren Stylisierung, ebenso die Thür."[1959] Daher habe er einen Entwurf gezeichnet, der sich „möglichst treu an jene Skizze" halte und noch „vorwiegend die Formen der Spätgotik" aufweise, während aber die Tür bereits in Renaissance-Formen nach dem Vorbild der „schönen Schranken in der Kathedrale von Rouen und Evreux" erscheinen sollte.[1960] Dieser Beschreibung Ritgens lässt sich eine Zeichnung zuordnen, die Steffens aufgrund der dargestellten spätgotischen Vertäfelung und der angedeuteten Gemälde aus der Frühzeit des Reformators als Entwurf für das nördliche Zimmer gedeutet hat (Kat.-Nr. 506, Abb.).[1961] Wenngleich die skizzierten Gemälde, es sind die Darstellungen Königs Luthers als

[1954] Ritgen 1879, S. 135-140.
[1955] Ebenda, S. 137.
[1956] Ebenda, S. 138.
[1957] Paul Thumann, Nördliche Wand des mittleren Reformationszimmers, um 1870, Aquarell, unten rechts signiert: P. Thumann. Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3907.
[1958] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0116. Die, anders als Thumann es in der Skizze angibt, mit einem Rundbogen abgeschlossene Tür befindet sich heute am Luthergang, über den man die Reformationszimmer erreichen konnte. Zu dieser Tür vgl. Wartburg-Jahrbuch 1999. 8 (2000), S. 199-205.
[1959] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1960] Ebenda.
[1961] Steffens 2008, S. 216f. und Anm. 307.

Kurrendeschüler bei Frau Cotta und beim Thesenanschlag, hier eingefügt sind, zeigt sich doch im Entwurf für die Nordwand des mittleren Zimmers genau die Mischung aus Spätgotik und Renaissance, die der Architekt in seiner Beschreibung anführte.[1962] Zudem erscheint hier das bereits in Thumanns Zeichnung angegebene Relief mit Lutherrose und Spruchband wieder. Die Täfelung besteht aus Paneelen mit Faltwerkornamenten, die Tür wird hingegen von Pilastern gerahmt, die von korinthischen Kapitellen bekrönt werden. Links der Tür sieht man eine Renaissance-Truhe mit Reliefs und Löwenköpfen. Am Kachelofen erkennt man das Motiv des Vorhangbogens von einem Ofen im Nonnenstübchen in Paulinzella.[1963]

Ritgen schrieb, dass er es vorziehen würde, „in diesem Zimmer schon die feineren Formen der Frührenaissance zur Geltung kommen zu lassen" und widmete sich deshalb ausführlich dem von ihm favorisierten, zweiten Entwurf für den Raum. Die renaissancehaften Details dieses ersten Entwurfs, das über der Tür befindliche Relief mit Spruchband und Lutherrose[1964] und die Tür selbst, sind allerdings umgesetzt worden. Die eingestellten Säulchen in der Tür wurden vereinfacht, die Pilaster, die im Entwurf nur bis zum Sturz reichten, standen nun auf hohen verzierten Sockeln und reichten bis unter die Decke. Anstelle der Faltwerkfüllungen wurden hochrechteckige Paneele an der Wand befestigt, die Ritgen im zweiten Entwurf für die Südwand des Raums darstellte (Kat.-Nr. 507, Abb.). In seinem Schreiben ging er zunächst ausführlich auf die links der Tür dargestellte Kredenz ein. Er markierte die Herkunft eines solchen Möbels aus der Spätgotik und seine Weiterverwendung in der Renaissance. Vor allem pries er die Kredenztische als „sehr bequeme Möbel", bei denen man weder auf Treppen steigen müsse, noch sich bücken, um verschiedene Gegenstände zu erreichen. Im verschließbaren Teil könne man wertvolle Gegenstände verstauen, auf dem Möbelstück böte sich genug Platz „zur geschützten und wirkungsvollen Aufstellung kostbarer Gefäße und feiner Kunstgegenstände."[1965] Form und Stil des Möbels habe er einer deutschen gotischen Kredenz aus der Zeit um 1480 und einer flämischen, um 1520, entnommen, die beide im Art-Journal aus dem Jahr 1853 abgebildet seien.[1966] Vergleicht man die Vorlagen, erweist sich Ritgens Kredenz allerdings als recht detailgetreue Nachahmung des flämischen Möbels (Abb. 42*). Im Art-Journal findet sich denn auch die Vorlage zur Gestaltung der rechts neben der Tür befindlichen Bank, die Ritgen einem deutschen Möbel aus der Zeit um 1530 entnommen haben wollte. Es ist hier ein flämischer Schrank abgebildet (Abb. 43*), dessen unteren Bereich Ritgen

[1962] Auch im Entwurf für das südliche Zimmer folgte Ritgen bei angedeuteten Malereien nicht der Chronologie; so ist dort etwa „Luther entdeckt die Bibel" zu erkennen; vgl. Kat.-Nr. 508 Abb.
[1963] Abgebildet in: Puttrich 1843, Tf. 13.
[1964] Supraporte, nach 1871, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0145.
[1965] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1966] Art-Journal 1853, S. 238, 240.

komplett übernahm und zu einem „sophaähnlichen Sitz“ umgestaltete.[1967] Da der Raum relativ klein war, plante er sonst nur wenige kleine Möbel, wie einen runden Speisetisch zum Ausziehen und den oben angesprochenen Sessel mit Adlerfüßen. Diese Möbelformen zeigten „deutlich wie die Kleinkünste der spätgotischen Zeit sich von den architektonischen starren Formen und von der Hervorhebung durch die Architektur freizumachen suchen, sich der Antike zuwenden, aber durch geistreiche und freie Behandlung den eigenen Werken den Zauber der Romantik verleihen, welcher der Antike fehlt.“ Wie sich zudem die Möbel im 16. Jahrhundert zu Polsterstühlen und -sesseln wandelten, zeige etwa das Porträt Leos X. von Raffael.[1968] Was die Technik der Ausführung beträfe, so sei eine Bemalung der Möbel noch ebenso vorgenommen worden, wie sich, aus Siena und Orvieto kommend, auch Intarsia zu verbreiten begannen. Die deutschen Kleinkünste hätten auf diesem Gebiet jedoch nie die Qualität der italienischen Ebenisten erreicht, seien „sehr bald in spielende Nachahmung wirklicher Bauwerke“ verfallen, weshalb man an dieser „Verirrung“ in den drei Zimmern nicht teilnehmen müsse.[1969] Zur Geschichte des Täfelwerks im 15. und 16. Jahrhundert hat Hugo von Ritgen eine separate Abhandlung und listenmäßige Erfassung bedeutender Beispiele erstellt, in der er für die italienischen Werke der Holzarbeiten und Intarsia auf Jakob Burckhardts „Geschichte der Renaissance“[1970] zurückgriff. Auch eine Zusammenstellung „Zur Geschichte des Täfelwerks in Deutschland“ erarbeitete er, in der er etwa das Altstädter Rathaus in Prag, das Kaiserstübchen im Scheurlschen Hause in Nürnberg und natürlich das Pirckheimerstübchen, das sich mittlerweile auf der Wartburg befand, dargestellt haben muss. Das Kaiserstübchen im Scheurlschen Hause in Nürnberg war ebenso wie das Rosenzimmer auf der Veste Coburg bereits bei Heideloff abgebildet.[1971] Weitere bedeutende Beispiele Nürnberger Häuser fußen vermutlich auf den Beschreibungen in Rettbergs Kunstgeschichte.[1972]

Paul Thumann, dessen Entlassung Stanislaus Graf von Kalckreuth bewerkstelligt hatte, während er als Zeichner am Deutsch-Französischen Krieg hatte teilnehmen müssen,[1973] vollendete 1872 und 1873 dennoch seine fünf Gemälde. Schon während er im Juni 1872 gemeinsam mit Pauwels auf der Wartburg weilte, hatte er die Möbel für das zweite Zimmer, die er in Ritgens Entwurf gesehen haben muss, kritisiert. Arnswald berichtete seinem Freund davon, dass der Maler bemerkt habe, „diese Formen hätten die Maler componirt und angewendet in

---

[1967] Ebenda, S. 237.
[1968] Raffael: Bildnis Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, 1518/19, Florenz, Uffizien.
[1969] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1970] Burckhardt 1868, S. 251-260.
[1971] Heideloff 1852, H. XXII, Pl. 5; S. 36. und H XXIII, Pl. 6.
[1972] Rettberg 1857.
[1973] Schuchardt 2012 a, S. 48.

ihren Bildern, doch hätten dieselben nicht in profanen Einrichtungen stattgefunden."[1974] Thumann stand mit dieser Meinung nicht allein, denn Arnswald bekundete: „Es war dieses gleich anfangs meine Ansicht, wie die des Großherzogs, allein du musstest das besser wissen u. hast gewiß Motive dafür. Für Möbels die mit der Architektur Zusammenhalt haben mag es gehen, für die transportabeln aber nicht."[1975] Ritgens Möbel hatten also keinen Anklang gefunden, was auch erklären würde, warum das zweite Zimmer zunächst gar nicht mit Möbeln ausgestattet wurde. Ritgen überlieferte im Jahr 1879, dass man damals noch beabsichtigte, „nur wirklich alte und gediegene Werke der Renaissance daselbst aufzustellen, in der Hoffnung, solche nach und nach auffinden und erwerben zu können".[1976]

Die fünf Gemälde Paul Thumanns waren allerdings längst im Raum angebracht:[1977] An der Nordwand waren links neben der Tür „Luther verbrennt die Bannandrohungsbulle" und rechts „Luthers Ankunft auf der Wartburg" in die Wand eingelassen (Abb. 44*). Über der Tür war in einem rechteckigen, mit Schablonenmalereien verzierten Rahmen das von Thumann entworfene Relief aus plastisch geschnitztem Laubwerk angebracht, dessen Zentrum das Wappen mit der Lutherrose bildet.[1978] An der Südwand befanden sich drei Gemälde: „Luther auf dem Reichstag in Worms", „Luther übersetzt die Bibel" und „Luther mit Studenten im Gasthaus Zum Bären in Jena" (Abb. 45*).

Der Gedanke, hier originale Renaissancemöbel aufzustellen, wurde Anfang der 1880er Jahre aufgegeben und es wurden stattdessen neue Möbel im Stil der Renaissance gefertigt, die Großherzogin Sophie ihrem Gatten zu Weihnachten schenken wollte.[1979] Ein Aufsatzschrank hat im Mittelbereich eine große Schublade, die mit geschnitztem Rankenwerk und Vögeln verziert ist. Der Aufsatz, der auf kurzen Beinen steht, weist zwei Türen auf, die von schmalen Zierleisten mit Schuppenmuster gerahmt sind. Die Türfüllungen sind mit Rankenwerk, Amoretten und Fabelwesen bedeckt. Direkt unter dem profilierten Gesims befindet sich noch ein weiteres Schubfach. In der Mitte und zur Seite der Schubkästen erkennt man Löwenhäupter, die Ringe im Maul halten. Sie prägen auch den Anblick der zwei zugehörigen Tische mit Schubladen und eines Sofas, bei dem die Seitenlehnen als Löwenköpfe ausgeführt waren und sich eine Schublade unter

---

[1974] Bernhard von Arnswald an Hugo von Ritgen, 13.6.1872, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1975] Ebenda.
[1976] Ritgen 1879, S. 138.
[1977] Paul Thumann: Luthers Ankunft auf der Wartburg, 1873, Öl auf Leinwand, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0078; Luther übersetzt die Bibel, 1872, Öl auf Leinwand; Inv.-Nr. M0120; Luther auf dem Reichstag von Worms, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0149; Luther verbrennt die Bannandrohungsbulle, 1872, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0156; Luther mit Studenten im Gasthaus Zum Bären in Jena, 1873, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0179; zu den Gemälden, Vorzeichnungen, Studien und weiterführender Literatur vgl. Jacobs 2012b, S. 94-122.
[1978] Supraporte, Holz, beschnitzt, schabloniert, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0145.
[1979] Vgl. WSTA, Akte KM 45.

der Sitzfläche befand.[1980] Für sie sind keine Entwürfe überliefert; Ritgen wird aber im diesbezüglichen Briefwechsel als Auftraggeber der Möbel bei einem Bildschnitzer namens O'Kelly in Eisenach genannt.[1981] Hinzu kamen repräsentative Stühle und Hocker mit Messingbeschlägen und -verzierungen, die mit gepunztem Leder bezogen sind.[1982] Auch in diesem Raum wurden die Möbel und Dekorationsstücke in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts immer weiter ergänzt.[1983]

Das südliche Reformationszimmer – Entwurf und Ausführung

Das südliche Reformationszimmer sollte im Stil der „ausgebildeten deutschen Renaissance" eingerichtet werden. Als Verbindung zur benachbarten Lutherstube sollte eine „geheime Thür" dienen, eine weitere, in der Boiserie verborgen, die Verbindung zum Korridor herstellen. Im Grundriss aus dem Jahr 1870 gab Ritgen die geplanten Zugänge bereits an (Kat.-Nr. 502, Abb.). Auch der etwas später ausgeführte Grundriss zeigt sie; links und rechts neben einer Nische, die „nöthigen Falls noch etwas vergrößert werden" könnte, sind in der Südwand Säulen auf Postamenten angegeben, „welche übrigens charakteristisch für die ausgebildete Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts sind", allerdings auch durch einfache Pilaster ersetzbar wären (Kat.-Nr. 503, Abb.).[1984] Die Entwurfszeichnung für die Südwand des Raumes zeigt die Nische, in der ein Sofa als Ruheplatz steht, mit den rahmenden, von korinthischen Kapitellen gekrönten Säulen (Kat.-Nr. 508, Abb.). Der zurückgesetzte Teil ist noch einmal von Pilastern gerahmt und von einem Rundbogen überfangen. In den Zwickeln erscheinen Medaillons mit den Porträts von Friedrich dem Weisen und Johann Ernst. Wenngleich nicht ausdrücklich als Reverenz genannt, erinnert die Architektur an das Portal des Spitals in Rothenburg ob der Tauber, der Stadt, die Ritgen für diesen Raum zahlreiche Vergleiche und Vorlagen bot. Das Vorbild für den Ofen fand Ritgen dort, und durch einen Vergleich mit der Abbildung eines Zimmers im Haffner'schen Haus[1985] sollte „der feinere Styl" seines eigenen Entwurfs „fühlbar werden, sogleich aber auch die Frage nach der Deckenkonstruktion der drei

---

[1980] Tisch mit Aufsatz, 1880/1881, Eiche, O'Kelly nach Ritgen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0045; zwei Tische mit Löwenköpfen, 1881, Eiche, O'Kelly nach Hugo von Ritgen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0088 a, b; das Sofa wurde 1964 vernichtet, da es schwer beschädigt war; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. I, Raum 14, Nr. 129.
[1981] WSTA, Akte KM 45.
[1982] Vier Stühle, zwei Hocker, 19. Jh., Wien, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0162 a-f; KM0163 a, b.
[1983] Armstuhl (Kopie des sog. Kalvin-Stuhls aus der Peterskirche in Genf), 1874, H. Sauer, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0169.
[1984] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1985] Abb. bei Lübke 1872, S. 481, fig. 123.

Zimmer“ anregen.[1986] Für eine Felderdecke mit Malereien seien die Räume sämtlich zu niedrig, deshalb schlug Ritgen im südlichen Zimmer eine Decke nach Vorbild des Spitals in Rothenburg vor und bildete sie ab; für das nördliche und mittlere Zimmer sei eine Balkendecke wie die des dortigen Rathauses vorstellbar.[1987] Solle es wünschenswert sein, bei Anwesenheit des Hofes auch in diesem Raum zu nächtigen, könne man ein Himmelbett im Stil der Zeit an der nordöstlichen Wand aufstellen, wodurch allerdings einem Gemälde der Platz entzogen werden würde. Sei dies nicht möglich, wäre die Nische in der Südwand so zu erweitern, dass „der Sitz darin zur Nachtzeit als Bett eingerichtet werden kann.“[1988]

An dieser Stelle endete die umfangreiche Abhandlung damit, dass Ritgen sich erbot, sollten seine „gewagten Vorschläge“ angenommen werden, weitere Detailentwürfe auszuarbeiten, und er schloss mit „dem Wahlspruche Luthers aus seinem Lieblingspsalme: Non moriar sed vivam: ‚Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen.‘“,[1989] den er als Spruchband an der südlichen Wand des dritten Zimmer anbringen wollte (Kat.-Nr. 508, Abb.).

Die Ausstattung des Raumes wurde dann durch Versatzstücke ergänzt, die Ritgen aufgrund seiner Gutachtertätigkeit bei der Restaurierung der Stadtkirche in Jena vermitteln konnte.[1990] An Carl Alexander sandte Ritgen am 3. März 1871 ein diesbezügliches Schreiben, an dessen Ende er „privatim und vor der Hand noch heimlich […] über zwei schöne alte Schränke“ und einige Ornamente zu berichten wusste, die „vortrefflich auf die Wartburg passen“ würden, unter ihnen auch Säulen und Täfelwerk des Fürstenstuhls für die Reformationszimmer. Carl Alexander könne bei einem baldigen Besuch sicher sein Interesse anmelden, nur müsse es „nicht den Anschein gewinnen, als wären die Dinge von größerem Werthe als sie eigentlich sind.“[1991] Carl Alexander schrieb dazu: „Mit Ihnen die Baulichkeiten zu betrachten und zu beurtheilen soll Mir eine Freude sein, gewisse Gegenstände dabei der Wartburg zu sichern Mein Bestreben.“[1992] Neben zwei Sakristeischränken, die heute ein Bestandteil der Kunstsammlung sind,[1993] waren es vor allem einige Ausstattungsteile, die aus Jena im südlichen Reformationszimmer Verwendung

---

[1986] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1987] Abb. bei Lübke 1872, S. 208, fig. 58.
[1988] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.
[1989] Ps 118, 17.
[1990] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.02.1871, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 156/1871.
[1991] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.3.1871, ThHStAW, HA XXVI, Nr. 871, Bl. 11r-13r, hier: Bl. 12v-13r.
[1992] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.3.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 66.
[1993] Zwei Sakristeischränke, 15. Jh., Kiefer, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0001, KM0002.

fanden: zwei Sandsteinsäulen, die die Tür an der Nordwand rahmten, und geschnitzte Verzierungen der Pilaster, Wände und Decken (Abb. 46*).[1994]

Die Nische in der Südwand flankierten die auf Postamenten stehenden Leuchterengel aus Tilman Riemenschneiders Werkstatt, in der ein reich beschnitztes Büffet im Stil der französischen Renaissance aufgestellt war, das König Wilhelm von Holland auf die Wartburg gestiftet hatte (Abb. 47*).[1995] Gegenüber, oberhalb der Tür der Nordwand, war das Porträt Philipps des Großmütigen von Hessen aus dem 16. Jahrhundert befestigt.[1996]

Die Gemälde, die die beiden an der Kunstschule lehrenden Belgier Alexandre Struys und Willem Linnig d. J. schufen, erreichten im Jahr 1882 ihren Bestimmungsort.[1997] In Auftrag gegeben hatte sie Carl Alexander erst, nachdem ihn die Tiedge-Stiftung daran erinnert hatte, dass die Gelder für die Reformationszimmer noch nicht ausgeschöpft wären.[1998] Den Auftrag hatten beide Künstler 1877 sehr gern übernommen, ohne Rücksicht auf den Preis oder etwaige konfessionelle Bedenken, denn auch diese beiden Maler waren Katholiken. In der Verehrung Seiner Königlichen Hoheit sei es ihnen eine „Ehrensache", ihr Möglichstes zu tun.[1999] Vom Fortgang informierte Carl Alexander auch Hugo von Ritgen: Die Arbeitsteilung sei festgelegt, jeder Professor male drei Bilder.[2000] Seit 1882 waren neben der Nische in der Südwand „Luther predigt von der Kanzel" und „Luther versöhnt die Grafen von Mansfeld" in die Wand eingelassen. Links und rechts davon erblickte man „Luther auf dem Totenbett" und „Luthers Trauung". Zeitgenössische Porträts der an der Durchsetzung der Reformation beteiligten Fürsten ergänzten die neu geschaffenen Historiengemälde, neben Landgraf Philipp auch die Bildnisse der Herzöge Johann Friedrich und August von Sachsen aus dem 16. Jahrhundert über der Tür

---

[1994] Zwei Säulen, um 1600, Sandstein, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0075, B0076; 13 Füllungsteile aus der Stadtkirche zu Jena, Holz, beschnitzt, Inv.-Nr. KM0211.

[1995] Zwei Leuchterengel, Tilman Riemenschneider (Werkstatt), um 1500/1510, Linde, Wartburg-Stiftung Kunstsammlung, Inv.-Nr. P0001, P0002; Büffet, um 1870, Eiche, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0037.

[1996] Porträt des Philipp von Hessen, unbekannter Kopist nach Hans Brosamer, um 1560/70, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0076.

[1997] Willem Linnig d. J.: Luthers Trauung, 1880, Öl auf Holz, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0150; Karlstadt und die Bilderstürmer, 1882, Öl auf Holz; Inv.-Nr. M0153; Luther unter den Pestkranken; 1879, Öl auf Holz, Inv.-Nr. M0167; Alexandre Struys: Luther predigt von der Kanzel um 1882, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0166; Luther versöhnt die Grafen von Mansfeld, 1882, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M0147; Luther auf dem Totenbett, 1880, Öl auf Holz, Inv.-Nr. M0155; zu den Gemälden und weiterführender Literatur vgl. Jacobs 2012 b, S. 123-142.

[1998] Vgl. das Schreiben von Hertel (Tiedge-Stiftung) an Johann Carl Christian Vent, 24.3.1877, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 92r und v.

[1999] Theodor Hagen an Carl Alexander, 17.05.1877, ThHStAW HMA Nr. 1710, Bl. 95r und v.

[2000] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.6.1877, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 87, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 33; Henrike Holsing hat erstmals darauf aufmerksam gemacht, dass die bislang vorgenommenen Zuschreibungen der Gemälde von Struys und Linnig für die Reformationszimmer einer Revision bedürfen und zu Recht vor allem das Bild „Luther predigt von der Kanzel", das bislang unter Linnigs Namen geführt wurde, für Struys geltend gemacht. Holsing 2004, S. 730-732; vgl. auch Jacobs 2012 b, S. 122f.; Jacobs 2012 a, S. 37.

der Westwand. Linkerhand waren „Luther unter den Pestkranken“ und rechts das Bildersturmgemälde von Willem Linnig d. J. zu sehen.

Das „Denkmal der Reformation“ war nach mehr als 30 Jahren Planungs- und Ausführungsarbeit vollendet und spiegelte das Konzept, Interieurs im Geiste der Reformationszeit zu schaffen, wider. Jeglicher Eindruck einer Bildergalerie war tatsächlich vermieden, denn die Kunstwerke und Möbel aus Spätgotik und Renaissance, die gleichberechtigt neben den historistischen Ausstattungsteilen auftraten, gaben dem Gemäldezyklus zum Leben Martin Luthers einen wohnlichen und sehr gediegenen Rahmen. Hugo von Ritgen hatte für die drei Räume das breit angelegte Konzept erarbeitet, das „den (kunst)historischen Aufbruch aus dem Mittelalter in die Neuzeit“ vor Augen führen sollte.[2001] Martin Steffens, der etwa das Gemach in Dürers Stich „Hieronymus im Gehäuse" als eine beispielgebende Raumausstattung heranzog, aber noch nicht wissen konnte, dass Ritgen ihn abgebildet und beschrieben hat, bemerkte die offensichtliche Diskrepanz zwischen den zeitgenössischen Beispielen und den Entwürfen Ritgens und resümierte: „Festzuhalten bleibt, dass es ihm [Ritgen, d. V.] bei den Reformationszimmern nicht darum ging, authentische Räume und Möbel nachzuahmen", sondern vielmehr „herrschaftliche Prunkräume der Reformationszeit frei nachzuschaffen.“[2002] Tatsächlich sollten auch die Holzschnitte aus der Lutherbibel nicht als Vorlagen dienen und übten keinen Einfluss auf die Raumgestaltung und Möbel aus. Mit anderen Beispielen, die Ritgen in seiner Arbeit beschrieb und abbildete, belegte er einmal mehr seine Kenntnisse und nutzte sie zugleich zur Entnahme von stilistisch passenden Versatzstücken, die er in seine eigenständigen Entwürfe eingliederte. So versah er einen Ofen im zweiten Zimmer etwa mit dem Vorhangbogen des Ofens aus Paulinzella und schmückte das Bett im ersten Raum mit den Muschellünetten aus Jean Bellegambes Dreifaltigskeits-Polyptychon aus Anchin. Auch das von Ritgen entworfene Relief der Engel, die über die Bibel jubeln, zeigte, dass er hier im Geist der Zeit eigene Kunstwerke schaffen wollte. Dadurch erklärt sich tatsächlich auch ein „laxer Umgang mit kunsthistorischen Vorbildern“, den Steffens festgestellt hat, denn bei den vom Geist der Epoche inspirierten Werken hielt Ritgen sich nicht vorrangig an formal-stilistische Kriterien.[2003]

Den Anspruch „zeitgemässe und für die jedesmalige Stelle komponierte“[2004] Möbel zu entwerfen, verdeutlichen wohl am besten die beiden Stühle für den ersten und zweiten Raum. Anders als Steffens es festgestellt hat,[2005] hinderte das Ritgen jedoch nicht daran, diesen durchaus eigenständigen Entwürfen auch einige sehr konkrete Übernahmen von Mustern zur Seite zu stellen. So ist die Tür im nördlichen Zimmer der des Alsfelder Rathauses nachgebildet,

[2001] Steffens 2008, S. 210.
[2002] Steffens 2008, S. 226.
[2003] Siehe hierzu auch Steffens 2008, S. 343.
[2004] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 5.1.1871, Hs 2628-2714, Bl. 153/1871.
[2005] Ebenda.

und der im Entwurf für den Alkoven dargestellte Ofen eine korrekte Wiedergabe des Heizgeräts aus der Zeit um 1550, das bei Hefner von Alteneck abgebildet war. Die Kredenz und die Bank in der Zeichnung für den zweiten Raum gehen auf die Abbildungen im Art-Journal zurück. Während das Mobiliar, das der Architekt in seinen Entwürfen aus dem Jahr 1871 angegeben hatte, sämtlich nicht zur Ausführung gelangte, sind die Wandverkleidungen mit ihrer intendierten stilistischen Entwicklung von der Spätgotik bis zur deutschen Renaissance tatsächlich ausgeführt worden.

II.3.2.3 Für „den Architekten ein gewagtes Unternehmen“[2006] – Das Gadem

Das auf der Westseite der Hofburg befindliche, zwischen 1874 und 1879 zum Gästehaus und zur Dienerwohnung umgebaute Brauhaus wurde erst im Jahr seiner Fertigstellung in Gadem umbenannt (Abb. 2*-5*). Das Bauwerk erhebt sich auf den mittelalterlichen Kellern eines Vorgängerbaus, dessen erste Erwähnung in das Jahr 1510 zurückreicht. [2007] Damals als Marstall genutzt, wurde der Bau in der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Zeughaus umgewandelt. Zwischen 1810 und 1815 wurde das baufällige Fachwerkgebäude abgerissen und ein neues errichtet, das spätestens 1825 als Brauhaus diente (Abb. 1*).[2008]

Die Grundzüge der Umgestaltung des später sogenannten Gadems erläuterte Ritgen in der dritten Auflage seines Wartburgführers. Dieses werde so wiederhergestellt, „wie es ursprünglich zumeist als Holzbau im Style des 12. Jahrhunderts errichtet worden war; unten der noch erhaltene gewölbte Pferdestall, darüber eine Reihe von Zimmern, theils zur Aufnahme von Gästen des Burgherrn, theils für die Dienerschaft bestimmt.“ Er gestand: „Da so Weniges von Holzconstructionen aus so früher Zeit erhalten ist, so war es für den Architekten ein gewagtes Unternehmen, eine solche auf der Wartburg wieder aufführen zu wollen.“[2009] Und so sei er erst „nach vielen mühsamen und sorgfältigen Studien, namentlich über Einrichtung und Ausschmückung der ältesten Holzbauten in Thüringen, z. B. in Tabarz, ans Werk gegangen“.[2010] Außerdem verriet Ritgen, „daß auf den Wunsch des Burgherrn der an die alten oberitalienischen Bauten erinnernde Styl des Landgrafenhauses auch bei dem Marstalle beibehalten werden sollte.“[2011]

[2006] Ritgen 1876, S. 228.
[2007] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 569-582 und die ausführlichen Anmerkungen Max Baumgärtels ebenda, S. 720-724; Voss 1917, S. 242; Gabelentz 1931, S. 211-213; für die älteren Nachrichten und Ansichten der Vorgängerbauten, wenngleich sämtlich ohne Nachweise, siehe auch Lehmann 1999.
[2008] Die Einrichtung als Brauhaus erfolgte nach dem Abriss des alten Brau- und Waschhauses, das sich weiter südlich befand; siehe hierzu Thon 1826, S. 26.
[2009] Ritgen 1876, S. 228.
[2010] Ritgen 1876, S. 228; vgl. auch Ritgen 1879, S. 142f.
[2011] Ebenda.

Nach ersten Entwürfen zur Umwandlung des bestehenden Brauhauses in den Jahren 1862, 1868 und 1869 kündigte sich ein Planwechsel an, als Ritgen 1870 einen Satz von Entwürfen vorlegte, der noch immer die befohlene Umwandlung und Stilisierung des bestehenden Hauses vorsah, nun aber auch einen von Carl Alexander gewünschten Dienstbotengang zwischen Brauhaus und Palas über die Zisterne hinweg beinhaltete. Carl Alexander war offenbar unzufrieden mit Ritgens Vorstellungen, änderte daraufhin die Lage des Dienstbotengangs und zeichnete selbst Skizzen für das Brauhaus nach Häusern im italienischen Viterbo, deren Aussehen sich in zwei Entwürfen Dittmars erhalten hat. Ritgen intervenierte gegen diese Pläne mit dem Argument, dass ihre Umsetzung den Abriss des alten Hauses und die Errichtung eines steinernen Neubaus erfordere. Den Gang für die Dienstboten als offene Säulenstellung um die Zisterne herum zu führen, hielt er schlicht für unpraktisch. 1871 entstanden weitere Entwürfe des Architekten. Sie zeigen einen Fachwerkbau mit romanisierenden Formen, bereichert durch die von Carl Alexander gelieferten Muster. Die Süd- und Südostseite des Baus wurde schließlich aus Stein errichtet und mit den heute erstmals benennbaren Versatzstücken zweier Häuser aus dem 13. Jahrhundert in Viterbo bestückt. Für Ritgen konnten die aus Italien importierten Architekturzitate letztlich sogar einem lehrreichen Zweck dienen, denn die so entstandene „Harmonie, in welcher sich der ganze Bau mit den übrigen Theilen der Hofburg darstellt, beweist, daß der romanische Styl, wie er sich an den ältesten Hofburgen Deutschland vorfindet, schon damals seine Vorbilder in Italien suchte.“[2012]

Weil das Bauwerk als ein „typisches Beispiel für die mit Hilfe von Talmi (Scheinfachwerk) auf Pomp gerichtete Denkmalpflege der Gründerjahre“ begriffen wurde, sind zwischen 1956 und 1958 die auf die alten Balken geschlagenen Bretter des 19. Jahrhunderts entfernt worden; der gesamte Bau wurde konsequent vereinfacht.[2013]

Studien und Entwürfe von 1862 und 1868/69

Bereits in „Hof und Garten“ fasste Hugo Ritgen die bei Thon zusammengestellten Nachrichten über die früheren Funktionen als Marstall und Zeughaus und den Neubau des damaligen Brauhauses zusammen.[2014] Entgegen den von Ludwig Puttrich 1846 niedergeschriebenen Anforderungen des großherzoglichen Hauses legte Ritgen in seinem Resümee, die Bauten der Westseite der Burg betreffend, die Wiedererrichtung dieses ehemaligen Marstalls nahe, da er der Meinung war, es würde „gegen die historische Wahrheit und den Charakter der Burg streiten“, sollte die Westseite der Burg nicht wieder bebaut

[2012] Ritgen 1879, S. 143.
[2013] Schmolitzky 1964, S. 22; siehe hierüber auch Großmann 2002, S. 68.
[2014] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 37-39; vgl. Thon 1826, S. 26 und S. 199.

werden.[2015] In den ersten beiden Auflagen seines Wartburgführers stellte er dieselben Informationen abermals vor; über eine bevorstehende Umwandlung des Baus äußerte er sich allerdings noch nicht.[2016]

Grund- und Aufriss des bestehenden Brauhauses im Jahr 1862 hielt Carl Dittmar in einer Zeichnung fest (Kat.-Nr. 559, Abb.). Das Bauwerk besaß damals zwei über Treppen erreichbare Eingänge an der Ostseite, die zur Stube des Bauaufsehers und zur Silberdienerstube führten. An der Nordostseite befand sich ein Treppenhaus. Ein großer Raum im nordwestlichen Bereich wurde vom eigentlichen Brauhaus eingenommen, an das sich die Gährkammer anschloss. Die südlichen Räume, Gipskammer und eine Lampierstube, waren über die Stube des Bauaufsehers zu erreichen.

Zwei Grund- und Aufrisse der Ostseite aus demselben Jahr zeigen Hugo von Ritgens erste Umbaupläne für das Gebäude, das nun vorrangig Bedienstetenzimmer beinhaltete. In der wohl ersten Variante behielt er weitgehend die Strukturen der Räume bei, lediglich der Brauraum sollte in mehrere Zimmer und eine Küche unterteilt werden (Kat.-Nr. 561, Abb.). Vom Eingang in der Mitte der Nordseite führt ein Gang durch das gesamte Erdgeschoss zu einem Ausgang im Süden des Bauwerks. Auch Änderungen der Zugänge in das Gebäude waren vorgesehen: Die zwei Treppen in der Ostfassade sollten durch eine einzige, einarmige Treppe im südlichen Bereich ersetzt, der zweite Eingang in der Mitte geschlossen werden, dafür aber ein weiterer Zugang an der Nordseite entstehen, der in das Treppenhaus führt. Die Fensteranordnung des alten Bauwerks wurde weitgehend beibehalten. Einen ähnlichen Aufbau findet man im zweiten 1862 entstandenen Grundriss (Kat.-Nr. 562, Abb.), der nun jedoch eine „Verbindungsgallerie der Gärten“ an der Westseite des Gebäudes aufweist, die die Verbindung zwischen dem südlichsten Hofbereich und dem Kommandantengarten herstellt. Zwei zugehörige Aufrisse der Ostseite des Gebäudes zeigen den neuen Eingang über die Treppe, der durch einen von drei gedrehten Holzsäulen gestützten Vorbau repräsentativ gestaltet werden sollte. In einer Zeichnung ist das vorhandene Dach beibehalten, die dahinter liegenden Zimmer sind durch Gauben mit rundbogigen Dreipässen belichtet (Kat.-Nr. 563 Abb.). In der anderen Variante (Kat.-Nr. 565, Abb.) ist das Haus um eine Etage erhöht, das Dach entsprechend nach oben gezogen.

Eine Grund- und Aufrisszeichnung des bestehenden Baus von Dittmar aus dem Jahr 1864 verdeutlicht, dass diese geplanten Veränderungen nicht vorgenommen worden sind (Kat.-Nr. 560). Nördlich an das Brauhaus grenzend ist eine große Remise angegeben.[2017]

[2015] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 40f.; Ritgen empfahl hier auch die Wiedererrichtung des noch weiter südlich gelegenen alten Wasch- und Brauhauses; vgl. hierzu Thon S. 26 und Grundriss nach S. 207, vgl. auch Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2016] Ritgen 1860, S. 179-181; Ritgen 1868, S. 220-222.

Ein nächster Grundriss (Kat.-Nr. 566, Abb.), wiederum mit „Restauration des Brauhauses“ überschrieben, stammt aus dem Jahr 1868 und beinhaltet jetzt vor allem eine Remise und eine Wagenremise im nordwestlichen Bereich des Erdgeschosses. Auch hier erscheint der Gang an der Westseite des Gebäudes. Der Aufgang an der Ostseite sollte in eine Vorhalle führen. Die Treppe führt nun nach drei Stufen zunächst auf ein Podest, um dann an der Fassade nach oben zu gehen und dort auf einer weiteren Ebene zu enden.

Ende 1868 und zu Beginn des Jahres 1869 schuf Ritgen eine weitere Serie von Zeichnungen, die Carl Dittmar bereits im Januar kopierte. Sie beinhalten Grundrisse des Erd- und Dachgeschosses (Kat.-Nr. 569, 571), sowie die Aufrisse sämtlicher Seiten des Baus.
Der Grundriss des Erdgeschosses (Kat.-Nr. 569, Abb.) zeigt den Aufgang über die Treppe an der Ostseite. Von dort trat man in die Vorhalle, von der aus man schließlich eine neue Treppenanlage erreichen sollte. Verschiedene Räume sind für den Hoffourier, die Silberdiener und -putzer vorgesehen. Der nordwestliche Raum ist weiterhin Remise, daneben ist eine Waschküche geplant. Wie schon in den älteren Zeichnungen führt an der Westseite ein Gang vom nördlichen zum südlichen Burgbereich, der über eine Treppenanlage an der Südfassade erreicht werden kann. Auch im Obergeschoss (Kat.-Nr. 571, Abb.) sind zahlreiche Zimmer, etwa für den Kammerdiener, geplant. Auf diesem Blatt ist zudem ein Bogenfeld gezeichnet, das einen Zickzack- und einen Diamantfries sowie eine Konsole in Form eines bärtigen Männerhauptes aufweist. Details dieser Verzierungen und ein Fenster mit Rundbogen und Zickzackfries sind auf der Kopie einer nicht erhaltenen Zeichnung Ritgens überliefert (Kat.-Nr. 584 Abb.). Auch die Ostansicht ist von diesen Elementen bestimmt (Kat.-Nr. 572, Abb.); das vorhandene Dach wird von zwei großen Gauben mit Rundbogen dominiert, in denen sich dreibogige Fenster befinden, die jeweils von Rundbögen überfangen sind. Die Treppe endet in einem großen Balkon, der von drei Konsolen gestützt wird. An der einen Seite befindet sich eine Säule, über der sich ein Steinportal mit geradem Sturz erhebt. Die Brüstung und das Geländer sind mit Vierpässen verziert. Die Nordansicht (Kat.-Nr. 576, Abb.) zeigt im Erdgeschoss zwei mittig angeordnete Tore, die rechts und links von einem Fenster und einer Tür flankiert werden. Die östliche Tür führt in das Treppenhaus, die westliche zum Gang, der bis zum südlichen Ausgang verläuft. Die Westseite (Kat.-Nr. 578, Abb.) zeigt den gesamten unteren Bereich des Bauwerks als Teil der zinnenbekrönten Ringmauer, auf der sich das Fachwerkgebäude erhebt. Die untere Etage ist durch zwei zweibogige und ein vierbogiges Fenster in der Mitte beleuchtet. Die obere Etage erstreckt sich in das Dach. Die Südansicht (Kat.-Nr. 581, Abb.) zeigt den auf der Ringmauer

[2017] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 709; ein im Bestand der Kunstsammlung der Wartburg befindliches Aquarell Ritgens zeigt vor dem Brauhaus ebenfalls ein Gebäude, das bei Baumgärtel als Werkhütte bezeichnet wird; Hugo von Ritgen, Zweiter Burghof der Wartburg nach Süden, um 1860, Aquarell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0596; vgl. auch die Aufnahme, Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. A_178 (Abb. 69*).

verlaufenden Gang, der über eine Treppenanlage zum Gadem hin führt. Eine weitere Treppe zweigt nach Osten ab, unter ihr ist eine steinerne Rundbogentür mit eingestellten Säulen zu sehen. Für die Säulen hier und vor allem wohl am Aufgang an der Ostseite hat sich eine Detailzeichnung des Würfelkapitells mit Kämpfer erhalten (Kat.-Nr. 585, Abb.).

Anhand dieser nicht zur Ausführung gelangten Pläne zeigt sich, dass Ritgen bereits 1868/69 durch die verstärkte Verwendung von Rundbögen und geschnitzten romanischen Zierformen, namentlich der Zickzackbänder und -friese den Bau an die ihn umgebende mittelalterliche Burgarchitektur angleichen wollte. Neu ist auch die Gestaltung der Treppe an der Ostfassade, die belegt, dass die in Viollet-le-Ducs „Dictionnaire raisonné de l'architecture française" abgebildeten Beispiele französischer Stadt- und Landhäuser des Mittelalters entscheidende Anregungen für Ritgens Entwürfe zu liefern vermochten. Ritgen dürfte hier nämlich ein Beispiel französischer Provenienz vor Augen gehabt haben, das im sechsten Band abgebildet ist (Abb. 48*). Viollet-le-Duc hatte die Rekonstruktion des Grund- und Aufrisses eines Hauses aus dem 12. Jahrhundert abgebildet, die er anhand verschiedener Beispiele aus der Bourgogne, dem Nivernais und der Champagne erstellt hatte. Dieses Haus hatte er mit einem steinernen Hauptgeschoss und einem Obergeschoss aus reich verziertem Fachwerk mit Zickzackfriesen an den Brüstungen der Fenster und der markanten Treppenanlage dargestellt.[2018]

Ritgens Entwürfe von 1870, Carl Alexanders Steingebäude nach italienischem Vorbild und der Verbindungsgang zwischen Palas und Brauhaus

Ein im Juli 1870 an Carl Alexander gerichtetes Schreiben Ritgens gibt Aufschluss über den Plansatz aus diesem Jahr, zu dem auch Zeichnungen eines Steinbaus von Carl Dittmar gehören.[2019] Im Spätherbst 1869 hatte Carl Alexander wiederum Zeichnungen in Auftrag gegeben, die die Wiederherstellung und Erweiterung des Brauhauses als Fachwerkbau, nicht aber seinen Neubau umfassen sollten. Gewünscht waren Pferdeställe im Kellergeschoss und auch ein Verbindungsgang zwischen Palas und Brauhaus, dem Bedürfnis einer gegen Kälte, Wind und Regen geschützten Passage für die Silber, Speisen, Getränke und Lampen hin und her tragende Dienerschaft. Carl Dittmar hatte im Dezember 1869 auftragsgemäß eine Zeichnung eines dem Rund der Zisterne folgenden Gangs vorgelegt (Kat.-Nr. 587, Abb.) und in seinem Schreiben an Ritgen bemerkt, dass Arnswald allerdings wünsche, den Gang direkt über den Wasserbehälter zu führen.[2020]

[2018] Viollet-le-Duc 1868, S. 220f., Fig. 3.
[2019] Vgl. Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2020] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 13.12.1869, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.

Ritgen hat diesen Anforderungen entsprechende Zeichnungen geliefert, von denen sich ein Grundriss des Brauhauses mit Verbindungsgang auf Höhe des Kellergeschosses (Kat.-Nr. 590 Abb.), des ersten Stockwerks (Kat.-Nr. 591, Abb.) und ein Aufriss der Nordseite der Anlage erhalten haben (Kat.-Nr. 592). Hinzu kommt ein Grundriss der zweiten Etage und ein Aufriss der geplanten Ostseite des Hauses selbst (Kat.-Nr. 597, Abb.). Dem Kellergeschoss des eigentlichen Brauhauses ist im Süden ein Trakt mit Pferdestall und Waffenschmiede vorgeblendet (Kat.-Nr. 590). Der Verbindungsgang führt geradewegs über die Zisterne, die an der Nordseite gerade abgeschlossen ist. In der Mitte befinden sich eine Pumpe und ein Wasserbecken. Die Nordseite (Kat.-Nr. 592) zeigt den Gang als einen steinernen Riegelbau mit zwei Türen; in der Mitte sind rechts und links der Pumpe zweibogige Fenster angegeben, die im unteren Bereich das Fachwerkmotiv mit den Andreaskreuzen des Brauhauses wieder aufnehmen. Die Südansicht (Kat.-Nr. 595, Abb.) zeigt den Gang durch schmale Rundbogenfenster belichtet, die Zisterne selbst ist überdacht. Dass das Brauhaus nun zwei Etagen und ein Dachgeschoss erhalten sollte, erweist der Aufriss der Ostseite (Kat.-Nr. 597, Abb.), der die deutliche Erweiterung nach Süden offenbart. Gegenüber dem bestehenden Bau, der ungefähr 49 Fuß misst (Kat.-Nr. 559, Abb.), ist dieser nun ca. 65 Fuß breit. Der Verbindungsgang in diesem neuen Südbereich ist im Querschnitt angegeben. Daneben führt eine weitere Tür in das Bauwerk. Wie schon in den früheren Entwürfen (vgl. Kat.-Nr. 572, 573, Abb.) wird die Ostfassade von dem konsolengestützten steinernen Balkon am Ende der Treppe dominiert, der durch Kleeblattornamente an der Brüstung und einen Rundbogen mit eingestellten Säulen und Zickzackband ausgezeichnet ist. Bis auf die zwei großen, reich ornamentierten Gauben mit Rundbögen im Dachgeschoss, sind die Rundbogenfenster der unteren Etagen vergleichsweise einfach gestaltet.

Anfang April 1870 hatte Carl Alexander diese Zeichnungen in den Händen und schrieb Ritgen, er wolle sich an „Ort und Stelle“ mit ihnen beschäftigen.[2021] Zweckmäßig erschien ihm die innere Einrichtung des Brauhauses, weniger gefiel ihm jedoch das Äußere. Er bat Ritgen deshalb um die Angabe derjenigen Werke, aus denen man Holzhäuser der romanischen Zeit ersehen könne. Gegen den Verbindungsgang über die Zisterne hinweg protestierte er auf das Bestimmteste, da er sich bei dieser Anlage „lediglich um Bedürfnis der Jetztzeit“ handle, solle sie auch als solche wirken. Deshalb habe sich der Gang „mehr mit dem malerischen Anblick des südlichen Burggartens zu verbinden als sich an die Architektur anzuschließen.“ Sein Vorschlag lautete, den Verbindungsgang um das Halbrund der Zisterne zu führen.[2022] Ritgen erläuterte daraufhin die Schwierigkeit, einen solchen Holzbau zu entwerfen, denn er habe sich seit vielen

[2021] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 14.4.1870, Nachlass, Briefe Carl Alexanders, Nr. 62; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 26.
[2022] Ebenda.

Jahren bemüht, Vorbilder in Frankreich, Belgien und Deutschland zu suchen, doch auch in Rouen befände sich „kein erhaltenes Holzhaus älter als aus dem 15ten Jahrhundert. Ebenso wenig findet man Aufschluss in den alten Miniaturen. Die einzige Abbildung einer Holz-Construction aus dem 10ten Jahrhundert ist die beifolgende eines hölzernen Thurmes auf einem Säulenknauf der Kirche zu Vézelay. Sie lässt den einfachen Fachwerksbau erkennen, die Fensteröffnungen waren oben rund geschlossen und Zickzack-Ornamente an passenden Stellen angebracht, ebenso Verdachungen zur Ableitung des Regens."[2023] Für die Ornamentik gäben ansonsten wenigstens erhaltene Holzdecken des 12. Jahrhunderts Hinweise.[2024] Oskar Schmolitzky diente diese Bemerkung Ritgens offenbar als Beleg dafür, dass „die Facettierung der Fensterbögen […] bewußt dem französischen Vezelay nachgebildet" sei, benannte jedoch keine konkrete Vorlage.[2025] Bei der Zeichnung, die Ritgen seinem Schreiben beilegte, dürfte es sich um die Darstellung des Fachwerkturms handeln, mit der Viollet-le-Duc im „Dictionnaire raisonné de l'architecture française" das älteste Beispiel für ein städtisches Haus in Holzbauweise illustriert hatte.[2026] Diese Zeichnung gibt die Motive eines Rundbogenfensters und zweier Zickzackfriese im Turm wieder, die lediglich den Beweis erbringen konnten, dass diese Elemente an den Fassaden der Fachwerkarchitektur Verwendung gefunden hatten, denn der Zickzackfries folgt nicht der Rundung des Fensters (Abb. 49*). Den von Zickzackband umlaufenen Rundbogen hat Ritgen bereits vielfach in seinen neoromanischen Raumausstattungen sowie an Möbeln eingesetzt und hier nun in die Außenarchitektur übertragen.[2027]

In seinem Schreiben vom Juli 1870 erläuterte Ritgen die Beweggründe für die von ihm projektierte Form des Verbindungsgangs:[2028] Er habe den direkten Weg über die Zisterne gewählt, um den kürzesten und bequemsten Weg zwischen Brauhaus und Palas zu ermöglichen. Hier sollten möglichst „wenig Treppenstufen, enge Thüren und Windungen zu passieren sein und alle Zugluft abgehalten werden." Höhe und Breite des Gangs seien entsprechend der Anforderung an das Servieren und Transportieren von Gefäßen projektiert worden. Vor allem aber habe er diese Form gewählt, um den Hofraum so wenig als möglich zu beengen und die Aussicht nicht gänzlich zu verstellen. Als untergeordnetes Bauwerk habe er den Gang zwar „stylgemäß gehalten aber ohne alle Prätension" entworfen. Dass Carl Alexander seine Entwürfe

[2023] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 16.4.1870, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 575.
[2024] Ebenda.
[2025] Schmolitzky 1964, S. 22; siehe auch Imhof 1996, S. 280.
[2026] Viollet-le-Duc 1868, S. 216, Fig. 1.
[2027] Siehe etwa die Gestaltung des sog. Minnesängerschranks oder der Türrahmung vom Elisabethzimmer zum Erkerzimmer und der Nische in derselben Wand; vgl. Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[2028] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen.

nicht guthieß, war Ritgen im Übrigen ganz lieb, denn er hielt die Idee ohnehin für eine „unglückliche und verfehlte".[2029]

Schon Ende April 1870 hatte Carl Alexander Ritgen mitgeteilt, er wolle nun zur Wartburg reisen und ihm von dort die Pläne für den Umbau, die er vorhatte selbst zu zeichnen, zur Begutachtung zu senden.[2030] Er scheint Carl Dittmar beauftragt zu haben, auf der Grundlage von zwei seiner Zeichnungen Entwürfe auszuarbeiten.[2031] Während Carl Alexanders Skizzen nicht überliefert sind, haben sich Dittmars im Mai 1870 gefertigte Blätter erhalten (Kat.-Nr. 600, 601, Abb.). Sie zeigen das Brauhaus in den alten Ausmaßen, nun aber überwiegend als Steinbau; lediglich der südliche Giebel und die Gauben an der Ost- und Westseite bestehen aus Fachwerk. Den Anblick der Südseite dominiert ein großer Balkon, der von Konsolen gestützt wird und von einem Rundbogen überfangenen ist. Das Vorbild dieses äußerst repräsentativen Bauelements findet sich an dem im 13. Jahrhundert errichteten Palazzo degli Allesandri in Viterbo (Abb. 50*). Der Verbindungsgang vom Palas zum Brauhaus folgt als offener Bogengang der Rundung der Zisterne. Die Ansicht der Ostseite wird von einer einarmigen Außentreppe bestimmt, die an der Fassade entlang geführt ist, ebenfalls in einer Art Balkon endet und den Eingang in das erste Stockwerk ermöglicht. Carl Alexander hat hier offenbar die Außentreppe der Casa Poscia in Viterbo, einer typischen Casa di profferlo, wiedergegeben.[2032] Der Aufgang des Entwurfs gleicht bis in die Details der kleinen Konsolen unterhalb der Brüstung oder dem steinernen Portal mit geradem Sturz dem Vorbild (Abb. 51*). Grundsätzlich entspricht diese Form der fassadenseitigen Außentreppe, die Ritgen in seinen Entwürfen seit 1868 für die Ostfassade plante (Kat.-Nr. 566, 572, 573, 597, Abb.). Das Beispiel aus Viterbo weist vor allem in der steinernen Portalsituation mit der Säule und dem massiven geraden Sturz einige Ähnlichkeiten auf. Als Belege für derartige Treppenanlagen hatte Viollet-le-Duc unter anderem erhaltene Beispiele in Vézelay und Montréal (Yonne) angeführt und darauf hingewiesen, dass Häuser dieser Art auch in Italien, speziell in Viterbo, zu finden seien.[2033]

Zu den „von allerhöchster Hand hierfür nach Vorbildern der Häuser in Viterbo entworfenen beiden Skizzen" und dem von Dittmar daraufhin entworfenen Steinbau, äußerte sich Ritgen in einem Schreiben vom Juli 1870 zunächst ablehnend, nachdem er den Großherzog daran erinnert hatte, dass er ihm im Herbst 1869 den Auftrag „für eine Wiederherstellung,

---

[2029] Ebenda.
[2030] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1870, Nachlass, Briefe Carl Alexanders, Nr. 63; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 27.
[2031] In einem Schreiben an Ritgen erwähnt Dittmar diese Entwürfe nicht, von ihm seien lediglich neue Projekte für den Verbindungsgang, die Raumaufteilung im Ritterhaus und einen Pferdestall im Gasthofgelände gefordert worden; Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 9.5.1870, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2032] Zur Typologie dieser Häuser in Viterbo siehe Contus 1996.
[2033] Viollet-le-Duc 1868, S. 220, Anm. 2.

Stylisierung und allenfalsige Erweiterung des Brauhauses als Fachwerkgebäude, nicht aber einen völligen Umbau oder Neubau desselben aus Stein“ erteilt habe. Ein Bauwerk wie es nun in den Skizzen und Entwürfen erschien, erfordere allerdings den gänzlichen Abbruch des bestehenden Gebäudes und die Ausführung eines Neubaus, dessen Ausführung die großen Kosten wohl nicht gestatten dürften.[2034] Beim Bogengang um die Zisterne, den Carl Alexander ebenfalls skizziert hatte, fand er keine der praktischen Anforderungen, die seine Entwürfe geleitet hatten, berücksichtigt. Vielmehr war er mittlerweile zu der Überzeugung gelangt, dass ein fester Gang „nicht auf die Burg gehört“ und schlug deshalb als Kompromiss einen „beweglichen leicht auf- und abschlagbaren Verbindungsgang“ vor, der allerdings nur an kalten, stürmischen und regnerischen Tagen aufgestellt werden sollte.[2035] Im Resümee dieses Schreibens bat er Carl Alexander darum, sich „für die Erhaltung, Stylisierung und zweckmäßige Einrichtung des Brauhauses als Holzbau zu entscheiden“ und ihm für die Erarbeitung dieser Entwürfe wie auch der Pläne des beweglichen Verbindungsgangs zwischen Palas und Brauhaus eine mündliche Besprechung zu gewähren.

Die endgültige Planung, Vollendung und Umbenennung in Gadem, 1871-1879

Im Januar 1871 bat Carl Alexander Ritgen in einem Schreiben aus Versailles darum, ihn mit Entwürfen „für einen byzanthinischen Holzbau an Stelle, richtiger gesagt mit Verwendung, des alten Brauhauses erfreuen zu wollen.“[2036] Ritgen lieferte 1871 die geforderten Zeichnungen, von denen sich ausschließlich Aufrisse des Gebäudes erhalten haben; eine Verbindung zum Palas – ob nun über die Zisterne oder um sie herum – ist nicht erfasst, sie scheint fortan nicht mehr zur Diskussion gestanden zu haben. Auf seine Idee, die markanten Bauteile der Häuser aus Viterbo in die Architektur des Brauhauses zu integrieren, musste Carl Alexander jedoch nicht verzichten, da Ritgen sie schließlich in seinen Entwurf aufnahm. Vor allem in Bezug auf die Treppenanlage an der Ostseite dürfte ihm das letztlich nicht schwer gefallen sein, denn die grundlegende Form hatte auch er schon in seinen früheren Entwürfen verwendet. Nun folgte der Aufgang lediglich – als ein „besonderer Wunsch des Burgherrn“[2037] – dem konkreten italienischen Beispiel. Sowohl die Treppe als auch der Balkon waren allerdings Bauteile der Steinarchitektur, was doch zu einer Änderung der Mauern in diesen Bereichen führte. Im Entwurf für die Südseite ist steinsichtiges Mauerwerk, das bis unter den verzierten Fachwerkgiebel reicht, angegeben (Kat.-Nr. 602, 605, Abb.). Der Balkon nach dem Vorbild des Palazzo degli Allesandri in Viterbo im südwestlichen Bereich ist beibehalten, nun allerdings

[2034] Vgl. Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2035] Ebenda.
[2036] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 7.1.1871, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 65; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 27.
[2037] Ritgen 1879, S. 143.

durch zwei Reihen von Zahnschnitt- und Würfelfriesen an der Brüstung und im Rundbogen ergänzt. An der Ostseite erhebt sich Fachwerk auf einem steinernen Sockel im Nordbereich, im Süden ist das Mauerwerk wieder bis zur Traufe hinauf gezogen (Kat.-Nr. 603, Abb.). Dort befindet sich der Aufgang zur Rundbogentür, der der Casa Poscia in Viterbo entlehnt ist. An der Nordseite führt nun ein großes Tor in der Mitte in das Gebäude, die kleine Tür zum westlichen Gang besteht weiterhin; das an der Nordostseite eine Eingangstür fehlt, weist auf den Wegfall des dahinterliegenden Treppenhauses hin (Kat.-Nr. 604, Abb.). Die Ansicht der Nordseite ist ganz von der Wirkung des romanisierenden Fachwerks bestimmt. Sämtliche Fenster sind von Rundbögen mit Zickzackverzierungen überfangen, unter denen des Erdgeschosses erscheinen verzierte Andreaskreuze, in den oberen Etagen bilden gegenübergestellte Kopf- und Fußstreben Dreiecke, in denen sich sternförmige Verzierungen befinden. Nord- und Südgiebel sind von einem weit vorgezogenen Freigespärre geprägt, in dessen Mitte sich eine Hängesäule befindet, die oben mit einer Kreuzblume verziert ist.[2038] Die mit Medaillons reich verzierte Bretterverschalung ist als Rundbogen gestaltet. Diese auffällige Giebelgestaltung weist enorme Ähnlichkeiten mit einem ländlichen Haus auf, das Viollet-le-Duc im „Dictionnaire“ abgebildet hat (Abb.52*).[2039] Ritgen scheint also auch hier die maßgebliche Anregung gefunden zu haben. Neben den Rundbögen mit Zickzackfriesen sollte der Bau auch geschnitzte vegetabile Verzierungen an den Fensterstilen und Ständern und gemalte Ornamente in den Gefachen zeigen, die den Eindruck einer „romanischen“ Herkunft des Bauwerks unterstrichen, was eine Detailzeichnung Ritgens eindrücklich beweist (Kat.-Nr. 606, Abb.).

Im März 1872 erteilte Carl Alexander den Auftrag an Dittmar, die Anschläge zum Bau zu fertigen.[2040] In diesem Jahr führte man zudem Grabungen an der Südseite des Gebäudes durch, die die Reste eines davor befindlichen Bauwerks, vor allem aber den Eingang in den großen Keller freilegten. Dank dieses Eingangs zu ebener Erde wurde im Keller ein Baumagazin eingerichtet, [2041] denn schon 1870 hatte Carl Alexander beschlossen, die Pferdeställe außerhalb der Burganlage zu platzieren.[2042] Die Arbeiten zogen sich noch weitere Jahre hin, zunächst verzögerten die umfangreichen Sicherungsarbeiten im großen tonnengewölbten Keller die Weiterarbeit.

1876 ergingen Befehle an Dittmar für 4000 Taler alle vier Fronten des Bauwerks zu vollenden.[2043] Entsprechend der Entwürfe Ritgens wurden neue Quadermauern an der Südseite

---

[2038] Vgl. hierzu auch Imhof 1996, S. 280.
[2039] Viollet-le-Duc 1868, S. 293.
[2040] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 18.3.1872, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 70; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 29.
[2041] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 569f.
[2042] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2043] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 24.4.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 83.

und im südlichen Bereich der Ostseite errichtet, der Balkon im Süden und der Treppenaufgang an der Ostfassade realisiert. Die Dachzone des alten Brauhauses wurde umgewandelt, die anderen Bereiche des bestehenden Bauwerks wurden mit Brettern beschlagen, so dass das alte Bauwerk im Kern erhalten blieb, was gleichzeitig Kosten sparte (Abb. 53*, 54*). 1878 ging es an die Beendigung der Arbeiten, den Anstrich der Wände im Haus wünschte Carl Alexander „einfach weiß"; man solle zudem den Einbau der Heizung bedenken.[2044]

Im Februar 1879, als Dittmar Pläne für den Innenausbau zur Beurteilung vorlegte, musste schließlich ein neuer Name gefunden werden. Carl Alexander schrieb Ritgen, Stallgebäude nenne es der Kommandant (nun Hermann von Arnswald) und ein Brauhaus sei es längst nicht mehr: „Um einen Namen – einen burglich-mittelalterlich-ächten – für Ihr Kind bittet sein Protector".[2045] Als Ritgen daraufhin die Bezeichnung Hofstube vorschlug, fand Carl Alexander dies „ganz richtig", denn Ritgen handle nur konsequent, wenn er „das Dagewesene auch in der Benennung dem Wiederhergestellten" beifüge. „Die ‚Restaurierung der Burg' wird auch auf diese Art nur vervollständigt." Dennoch fragte er sich, ob „in der Sprache des Minnesängerkrieges sich nicht ein wohlklingenderes Wort als ‚Hofstube' befindet." Begriffe wie Bergfried, Palas, Kemenate und Dirnitz klängen „wohllautend in das Ohr", bei Hofstube sei dies jedoch anders.[2046] Im März war endlich der neue Name „Gadem" bestätigt. Zu Ritgens Artikel in Westermanns Monatsheften, der über die neuesten Arbeiten auf der Wartburg informierte und vor allem noch einmal seine Postulate über die Einrichtung von Wohnräumen zusammenfasste,[2047] äußerte sich der Großherzog ebenfalls. Der Artikel erläutere „belehrend und fesselnd, daß man bei der Einrichtung historischen Charakters nur Früheres, nicht Späteres, als der in's Auge gefasste Zeitpunkt zulassen dürfe." Auf die derzeitige Einrichtung des Gadems bezogen, fragte sich Carl Alexander, welcher Zeitraum wohl passend wäre. Weil dort bereits ein „Renaissancezimmer", ein Geschenk des Weimarer Gewerbevereins,[2048] eingerichtet worden war, sei es das 15. Jahrhundert. Dies ermögliche es, orientalische Stoffe als Wandschmuck, gotische Möbel, ebenso wie Geräte früherer Zeiten, vor allem aber bereits vorhandene Möbel zu benutzen.[2049] Er bat hierfür um Ritgens Meinung, die schwerlich zustimmend gewesen sein wird, denn, ganz abgesehen vom äußeren Eindruck des Gadems, war auch im Salon bereits ein Ofen mit romanisierenden Ornamenten aufgestellt worden. Nach Ritgens Entwürfen wurde der Bau

---

[2044] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1878, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 91.
[2045] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.2.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 94; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 34.
[2046] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 24.2.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 95; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 35.
[2047] Ritgen 1879.
[2048] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 579.
[2049] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 7.3.1879, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 96; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 36.

schließlich mit einfachen romanisierenden Möbeln ausgestattet.[2050] Die Wände wurden, wie in allen anderen Bauwerken auch, mit Sprüchen beschrieben, deren Initialen der Maler W. Lucas von Cranach entworfen hat.[2051] Es handelt sich vornehmlich um Verse der Minnesänger, von Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Oswald von Wolkenstein, Freidank und nicht zuletzt vom Tannhäuser, der, so Lechleitner, trotz der Wagneroper auf der Wartburg zu kurz gekommen sei.[2052]

II.3.3 Die Neubauten

II.3.3.1 Den „hohen Ernst der Burg zu bewahren und auch den leisesten Schein von Spielerei zu vermeiden"[2053] – Der Bau des Bergfrieds

Die Vorgängerbauten von Bergfried und Neuer Kemenate: Der alte Hauptturm der Burg, das sogenannte gemalte Haus (Haus Friedrich des Freidigen) und das sogenannte Neue Haus Carl Augusts

An der höchsten Stelle der Burg hat sich, nach Strickhausen zeitgleich mit dem Palas errichtet,[2054] nach Klein erst im 13. Jahrhundert erbaut,[2055] ein Turm befunden, dessen Existenz auch ältere Ansichten und Beschreibungen beweisen.[2056] Die Mauerreste des Sockels des alten Turms wurden 1856 entdeckt;[2057] Carl Dittmar hat sie in einer Zeichnung festgehalten (Kat.-Nr. 29, Abb.).[2058] Seine ursprüngliche Ausdehnung betrug ca. 9,75 x 9,75 m und war deshalb mit den Türmen der Burgen von Altenwied, Neuerburg, Eckardtsburg und Weißenburg vergleichbar, so Strickhausen. Die Verbindung von Turm und östlicher Ringmauer bilden zwei annähernd parallel zueinander laufende Mauern, die Strickhausen als Abfallrutsche zu einem Abort deutet. Da der Wohnturm der Neuerburg eine vergleichbare Anlage besaß, nimmt er an, dass auch der Turm der Wartburg ein Wohnturm gewesen ist.[2059] G. Ulrich Großmann benennt ihn hingegen als zentralen Bergfried.[2060]

[2050] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 580.
[2051] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 579.
[2052] Die übrigen Verse hat der Herausgeber der „Wartburgsprüche", Lechleitner, selbst gedichtet; vgl. Lechleitner 1892, S. 73-85; siehe auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 580.
[2053] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 13.2.1853, zitiert nach Fiedler 1989, S. 103.
[2054] Strickhausen 1998, S. 203.
[2055] Klein 2012 a, S. 31.
[2056] Zum Bergfried siehe Baumgärtel 1907, S. 342-349; Voss 1917, S. 241-242; Gabelentz 1931, S. 139-140; Asche 1957, S. 189; Großmann 1999, S. 25f.
[2057] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 24.3.1856, ThHStAW HMA Nr. 1625, Bl. 120r-121v.
[2058] Siehe auch Baumgärtel/Ritgen 1907, Grundriss und östliche Ansicht, S. 347; Aufriss nach Norden und Süden, S. 713.
[2059] Strickhausen 1998, S. 203.
[2060] Großmann 1999, S. 25f.

Ein heute als älteste Wartburgdarstellung geltender Kupferstich zeigt den Hauptturm der Burg und ein in unmittelbarer Nähe gelegenes Fachwerkgebäude.[2061] Da der Turm baufällig war, wurde er bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts im oberen Bereich abgetragen; der Turmstumpf blieb in seiner Verbindung mit dem „gemalten Haus“ oder „Haus Friedrichs des Freidigen“ stehen. Johann Wolfgang von Goethe hat diesen imposanten Fachwerkbau 1777 in einer Kreidezeichnung festgehalten.[2062] Die Entstehung hat Schmolitzky in das beginnende 14. Jahrhundert datiert und mit den 1319 erfolgten Erneuerungsarbeiten nach dem Brand der Wartburg in Verbindung gebracht.[2063] G. Ulrich Großmann widerspricht dieser Datierung und nimmt anhand von Vergleichen mit den Fachwerkgängen der Burg eine Erbauungszeit im 15. Jahrhundert an.[2064]

Den Turmstumpf in seiner Verbindung mit dem sogenannten gemalten Haus dokumentieren Aufnahmen von Christian Heinrich Bähr,[2065] die unmittelbar vor dem völligen Abriss der alten Gebäude entstanden sind (Kat.-Nr. 24, 26, Abb.).[2066] Im Grundriss (Kat.-Nr. 24) zeigt sich, dass der Turm an drei Seiten vom Neuen Haus umbaut war.[2067] In einem Schnitt, der vor allem einen damals noch geplanten Geschossrückbau des bestehenden Fachwerkgebäudes zeigen soll,[2068] sieht man die Reste des quadratischen Turms mit regelmäßiger Quaderung und Mauerabsätzen mit Abschrägungen (Kat.-Nr. 25, Abb.).

Nachdem Turmrest und gemaltes Haus abgetragen worden waren, entstand das sogenannte Neue Haus Carl Augusts (Abb. 1*). In der ältesten ebenfalls von Bähr gefertigten Grund- und Aufrisszeichnung wird es auch als das Neue Landgrafengebäude bezeichnet (Kat.-Nr. 27, Abb.). Westseite, Grundrisse und Schnitte durch das Haus Carl Augusts liefert ein Blatt von Johann Samuel Bocklisch (Kat.-Nr. 28, Abb.); überliefert sind auch Aufnahmen von Carl Spittel (Kat.-Nr. 37, 38, Abb.) und Johann Wilhelm Sältzer (Kat.-Nr. 33, 90, 91, Abb.). Aus einer Darstellung des zweiten Burghofs aus dem Jahr 1848, die einen Fachwerkgiebel an diesem

---

[2061] Schwarz 1994, S. 91f., Abb. S. 93.
[2062] Johann Wolfgang von Goethe, Wartburg von Nordosten, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmusem, IN 1929 B - C. I, 183; abgebildet bei Schuchardt 1999, S. 33.
[2063] Schmolitzky 1964, S. 8.
[2064] Großmann 2002, S. 54-56, vgl. hierzu auch Klein 2012 a, S. 24f.
[2065] Christian Heinrich Bähr (1730-1802) war von 1750-1767 Baukondukteur in Weimar und von 1767-1801 Baumeister in Eisenach; vgl. Eberhardt/Heß 1967, S. 193, Anm. 38.
[2066] Siehe hierzu: Instandhaltungs- und Baumaßnahmen 1674-1848, WSTA, AbAW 4 (Abschriften aus dem Staatsarchiv Weimar); vgl. auch Gabelentz 1931, S. 104-106; Eberhardt/Heß 1967, S. 193; Weber 1907 a, S. 53 datiert die Zeichnungen in das Jahr 1785 und setzt auch den Neubau in die Zeit zwischen 1785 und 1790; ihm folgt Voss 1917, S. 242; auch Klein setzt die Entstehung der Zeichnungen in das Jahr 1785 und benennt als Urheber den Baumeister George Bähr; vgl. Klein 2012 a, S. 24-28.
[2067] Grundriss und Westansicht sind überliefert im ThHStAW, Eisenacher Archiv, Bausachen Nr. 1187, Bl. 32 und Bl. 55r-56v; siehe Klein 2012 a, Abb. 14, 15.
[2068] Weber 1907 a, S. 53.

Gebäude zeigt, folgert G. Ulrich Großmann, dass es sich beim Neuen Haus Carl Augusts nicht um einen Neubau sondern den Umbau des bestehenden Fachwerkgebäudes gehandelt hat.[2069]

Schon die mittelalterlichen Burgtürme waren neben ihrer Wohn- Wach- oder Verteidigungsfunktion wichtige, weithin sichtbare Statussymbole.[2070] Der Wiederaufbau des Hauptturms der Wartburg im 19. Jahrhundert sollte das Bild der Burg vervollständigen und auch jetzt als ein Symbol der in mittelalterlichem Glanz und Trutzigkeit neu erstrahlenden Burg erscheinen. Gemeinsam mit dem geplanten Torturm über der Zugbrücke, der zinnenbekrönten Wehrmauer im Süden und dem als Halle konzipierten zweiten Tor gehörte der Bergfried für Ritgen zu den bedeutenden Bauten, die die herrschaftliche Burgenarchitektur kennzeichneten. Deshalb hat er für den Turmbau umfangreiche Studien betrieben, um die allgemeinen Merkmale eines Bergfrieds ebenso wie seine lokalen Besonderheiten festzustellen. Grundsätzlich wollte er seinem Turm sowohl in der äußeren Architektur, als auch in der inneren Einrichtung ein authentisch mittelalterliches Aussehen verleihen, bei dem jedes Detail auf seine ehemalige Funktion verweisen sollte. Formal kann der von Ritgen entworfene Bergfried die grundlegenden Merkmale aufweisen, die in dieser Zeit für die mittelalterlichen Türme einer Burg konstatiert wurden, dennoch erweisen sich viele Elemente als bloße Reminiszenzen an die Wehrhaftigkeit und Einrichtung eines mittelalterlichen Turms damaliger Definition. Da er schließlich nicht nur als Denkmal erbaut, sondern von Anfang an einer praktischen Nutzung zugeführt werden sollte, musste Ritgen bei seinen Entwürfen den Bedürfnissen der modernen Bewohner der Burg Rechnung tragen. Wegen des damals schon vorherrschenden Geldmangels musste zudem auf aufwändige Konstruktionen im Inneren verzichtet werden.

Hugo von Ritgens Studien und erste Entwürfe

1847 ging Ritgen davon aus, dass nach der Gründung durch Ludwig den Springer im Jahr 1067 zunächst das Landgrafenhaus und der „Bergfried als wichtigste Teile einer jeden größeren Burg“ errichtet worden seien.[2071] In einer Niederschrift, [2072] die er offenbar zur Vorbereitung oder als Nachtrag seiner Schrift „Hof und Garten auf Burgen, insbesondere auf der Wartburg“ gefertigt hat, nannte er die Erwähnung in der Erfurter Chronik zum Jahr 1317[2073] – „Eodem anno aedificia in majori turri in Warberg ictu fulminis sunt incensa.“ – und Johannes Rothes

[2069] Großmann 2002, S. 54-56; Abb. bei Weber 1907 a, S. 160 unten.
[2070] Vgl. Zeune 1997, S. 45f.; Biller 1998, S. 135.
[2071] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 25.
[2072] Hugo von Ritgen: Der mittlere oder Hauptturm auf Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2073] Ebenda; siehe Chronicon S. Petri, vulgo Sampetrinum Erfurtense ab Anno Christi XXXI, sive potius ba anno MXXXVI usque ad Annum MCCCLV. In: Mencke 1730, Sp. 201-344, hier: Sp. 325 (zum Jahr 1318).

Überlieferung aus der Thüringischen Chronik, die vom gemalten Haus bei dem Turm spricht. [2074] Auch in „Hof und Garten“ zitierte er Thons Beschreibung von der Abtragung des oberen Teils des baufälligen Turmes „bis auf die Verbindung mit dem daran anstoßenden Gebäude“.[2075] Die oben genannten Aufnahmen von Baumeister Bähr (Kat.-Nr. 24-26) kannte Ritgen zum Zeitpunkt seiner Niederschrift offenbar nicht, nutzte aber die Darstellung der Wartburg von Richter aus dem Jahr 1690, die ihm zeigte, dass der Turm „an der westlichen Seite des gemolten oder neuen Hauses“ gestanden hat und viereckig gewesen ist.[2076] So vermutete er, wie der Turm der Wartburg ausgesehen haben muss: „Die unteren Stockwerke des Thurmes waren sicher aus großen Quadern erbaut, wie sie auch das hohe Haus zeigt, und hatten nur kleine schmale Lichtöffnungen. Die höheren Geschosse hatten größere Fenster im Rundbogen Styl und dienten, bei dem beträchtlichen Umfange des Thurmes, als Kemenaten, vielleicht als Schlafräume für die Knappen. Die Treppe von einem Stock zum anderen war in der Dicke der Mauer angebracht. Der oberste Stock unter dem Dache war die Wohnung des Thurmwarts. Das Dach selbst war ursprünglich ziemlich flach und mit Blei gedeckt, rings um liefen die Zinnen“.[2077]

Erst 1860, ein Jahr nach der Vollendung des Bergfrieds, veröffentlichte Anton von Cohausen seine ausführliche Abhandlung, die sich mit der Funktion und Gestalt mittelalterlicher Bergfriede beschäftigte.[2078] In der Burgenliteratur, die in der ersten Jahrhunderthälfte erschien, fanden sich jedoch bereits Beschreibungen und Definitionen. In Gottschalks „Ritterburgen und Bergschlösser Deutschland“ wurde der Hauptturm einer Burg als Bauwerk vorgestellt, von dessen Spitze man die Umgegend beobachten konnte; seine Form konnte rund, viereckig aber auch achteckig sein. Der Eingang befand sich nicht im untersten Geschoss, sondern erst in 30 Fuß Höhe. „Gewöhnlich hatte er Gewölbe auf Gewölben, ohne Treppen in die Tiefe. Jedes Gewölbe hatte in der Mitte ein viereckiges Loch, durch welches man sich hinabließ oder hinaufzog.“ Der unterste Raum eines solchen Turms war „das grauenvolle Burgverließ“.[2079] Ein Hauptturm, zur letzten Zuflucht bestimmt, sei auf fast jeder Burg von einiger Bedeutung zu finden.[2080] Auch Heinrich Leo, dessen Arbeit Ritgen ebenfalls vielfach nutzte, beschrieb diese Funktionen und das Aussehen eines Turms, darüber hinaus gab er die oberen Räume als Kemenaten und Unterkunft der Wächter an.[2081] Während Heinrich Leo den Begriff „Berchfrit“

[2074] Ebenda; siehe Rothe/Mencke 1728, Sp. 1744.
[2075] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 30; siehe Thon 1826, S. 19f.
[2076] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 31; siehe auch Kap. II.2.2 (Studien).
[2077] Hugo von Ritgen: Der mittlere oder Hauptturm auf Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2078] Cohausen 1860.
[2079] Gottschalk 1815, S. 46f.
[2080] Gottschalk 1821, S. 301.
[2081] Leo 1837, S. 198.

benutzte,[2082] nannte Ritgen sein Bauwerk in seinem Führer schließlich „Das Bergfried".[2083] Den gleichen Begriff findet man in der 1860 erschienenen Studie „Die Bergfriede, besonders rheinischer Burgen" von Anton von Cohausen, bei ihm allerdings als Manuskulinum.[2084]

In seine Studien bezog Ritgen auch unterschiedliche Burgen in Westeuropa ein, wie die normannischen Anlagen von Rising Castle, Rochester Castle und Hedingham Castle. Hier fand er Unterschiede zwischen diesen Wohntürmen und den Haupttürmen deutscher Burgen, die er folgendermaßen charakterisierte: „Der Hauptthurm war also hier jedesmal zugleich die Wohnung, der Palas des Burgherrn, während er bei den deutschen Burgen meist nur eine Warthe war und das letzte Refugium der Belagerten, die Wohnung des Burgherrn aber gewöhnlich einen besonderen zweistöckigen Bau, den Saal, Palas, ausmachte."[2085] Ritgens an anderer Stelle geäußerte Vermutung, dass sich die englischen keep-towers aus runden oder viereckigen Bergfrieden entwickelt haben,[2086] wurde von Henry Hallam in seiner „Geschichtliche[n] Darstellung des Zustandes von Europa im Mittelalter" bestätigt und mit dem Bedürfnis nach größerer Wohnlichkeit begründet.[2087] Bei diesen Studien, die auch so bedeutende französische Beispiele wie Chateau Coucy und Chateau Gaillard einbezogen,[2088] konstatierte er immer wieder grundlegende Merkmale in der Architektur: ein nicht von außen zu betretendes Untergeschoß, der Eingang in eines der höher gelegenen Stockwerke, die Treppe innerhalb der Turmmauer, die Fenstergliederung, die im unteren Bereich nur aus schmalen Schlitzen besteht und nach oben immer reicher und offener wird.

Ritgen definierte den Bergfried schließlich als ein Bauwerk, das „den Besitzer der Burg mit seiner Familie, seiner beweglichen Habe und einigen wenigen Kämpfern in Zeiten der Noth" aufnehmen und „auf kurze Zeit gegen den Überfall oder Angriff von Feinden" schützen sollte.[2089] Ritgen orientierte sich auch an erhaltenen mittelalterlichen Türmen der Umgegend und zog für seinen Entwurfsprozess die Türme auf der Neuenburg, der Schönburg, Rudelsburg und Saaleck bei Naumburg heran, die zwar rund waren, für ihn aber alle Merkmale eines Bergfrieds

---

[2082] Leo 1837, S. 178.
[2083] Ritgen 1860, S. 169; siehe auch Ritgen 1868; Ritgen 1876.
[2084] Laut Piper wurde der Begriff durch die von Anton von Cohausen veröffentlichte Studie über Bergfriede allgemein üblich; vgl. Piper 1905, S. 162-164; siehe auch Cohausen 1860.
[2085] Hugo von Ritgen: Exzerpt zu Hedingham Castle (Essex), WSTA, Nachlass Ritgen; siehe Britton 1812, S. 25-28 (mit Abbildungen).
[2086] Hugo von Ritgen: Exzerpt zu Rochester Castle (Kent), WSTA, Nachlass Ritgen; siehe Britton 1814, S. 158f. (mit Abbildungen).
[2087] Hugo von Ritgen: Exzerpt zu Henry Hallam, Geschichtliche Darstellung des Zustandes von Europa im Mittelalter, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. Hallam 1821, S. 611f.
[2088] Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Alexandre Du Sommerard, Les Arts du Moyen-Age, zu Chateau Coucy, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2089] Ritgen 1860, S. 169 und wortgleich Ritgen 1868, S. 206.

aufwiesen.[2090] Später versicherte Ritgen Bernhard von Arnswald in einem Brief, nach diesen Vorbildern habe er seinen Turm entworfen.[2091]

Als eines der einfachsten Beispiele eines Bergfrieds und als zweiten Hauptturm deutete er den Südturm der Wartburg, der ebenfalls die Funktion einer Warte und eines letzten Zufluchtsortes innehatte. Das unterste Geschoss, das von oben über das Angstloch zu erreichen ist, schien ihm eine Vorratskammer zu sein, die durch zwei Balkenlagen in drei Etagen geteilt war. Der gewölbte Raum darüber diente als „Wohn- und Wachraum der Besatzung des Thurmes“ und die beiden balkengedeckten Geschosse darüber „als Wohnung der Familien im äußersten Nothfall, sonst als Wohnung des Thurmwächters“.[2092] Die Einrichtung der größeren Bergfriede sei ganz ähnlich gewesen. Bei größerem Umfang sei die Verbindung der einzelnen Stockwerke über in die Mauerdicke integrierte Treppen erfolgt und der überwölbte Wachraum mit einem Kamin ausgestattet gewesen.

In den ersten Entwurfszeichnungen aus dem Jahr 1847 hatte Ritgen die Neubauten von Bergfried, Neuer Kemenate und Torhalle in ihrer später ausgeführten Lage im Burggelände projektiert und dabei die Lage des Hauptturms in seiner Verbindung mit der Neuen Kemenate bereits ebenso festgelegt, wie die oben formulierten Merkmale seines Aussehens (Kat.-Nr. 140-143). Auf allen vier Blättern aus dem Jahr 1847 hat der Turm fünf Stockwerke, die sich, wie die West- und Südansicht zeigen, in den unteren beiden nur in kleinen Schlitzfenstern öffnen, während in den oberen Stockwerken die Fenstergliederung reicher wird (Kat.-Nr. 141,142, Abb.). Den oberen Abschluss bildet, nach einem Rundbogenfries, der dem des Palas nachempfunden ist, ein Zinnenkranz. Das Dach ist als Turmhelm ausgeführt. Bei genauer Betrachtung der vier Blätter zeigt sich, dass Ritgen den Bergfried nicht auf jeder Zeichnung gleich darstellte, denn es finden sich in den Details etliche Unterschiede. Der Haupteingang ist einmal auf der Westseite des dritten Stockwerks angegeben und durch zwei flankierende Statuen ausgezeichnet, einmal auch deutlich schlichter im vierten Geschoss auf der Nordseite (Kat.-Nr. 143, Abb.). Die Fenstergliederung der oberen Stockwerke variiert auf den einzelnen Blättern, mal sind es Biforien, mal sind es Fenster mit drei oder vier eingestellten Säulen. Da er sich zu Beginn seiner Beschäftigung mit dem Turm hinsichtlich der Ausmaße des Bauwerks noch keineswegs sicher war, variieren auch sie auf den einzelnen Blättern. Bei einer angenommenen Ausdehnung von 25 Fuß (7,05 m) im Quadrat wären die Maße des neuen Bergfrieds ungefähr denen des Südturms gleichgekommen.[2093] Da dieser aber nach Merians Zeichnung deutlich kleiner war, musste der neue Bergfried zwangsläufig größer geplant werden.

[2090] Ritgen 1860, S. 171 und Ritgen 1868, S. 210.
[2091] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.11.1856, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 89/1856.
[2092] Ritgen 1868, S. 207.
[2093] Hugo von Ritgen: Der mittlere oder Hauptturm auf Wartburg, WSTA, Nachlass Ritgen.

So zeigt die Nordansicht einen gedrungenen Bergfried, in dessen Hintergrund sich ein ebenso massiver Südturm erhebt. Vergleicht man die Ostansicht, sind sowohl Bergfried als auch Südturm deutlich schlanker gezeichnet.

Der Bergfried Hugo von Ritgens

1853 ging es daran, den Bergfried zu erbauen und Hugo von Ritgen schrieb an Carl Alexander, dass die „Wiederaufführung dieses Thurmes in Verbindung mit dem Neuen Hause für die Restauration und das ganze Erscheinen der Burg von großer Bedeutung ist, und daß es eben deshalb darauf ankommt, bei der Construction und der inneren Einrichtung dieses Thurmes dem ehemals vorhandenen möglichst nahe zu kommen. Nur dadurch wird es möglich werden, den hohen Ernst der Burg zu bewahren und auch den leisesten Schein von Spielerei zu vermeiden.“[2094] Im gleichen Zeitraum schuf Ritgen nun neue Entwurfszeichnungen sowohl für das großherzogliche Wohngebäude als auch den Turm, die Arnswald Carl Alexander gegenüber positiv einschätzte, denn sie schienen ihm „nun trefflichst durchdacht und weit besser denn die früheren. Der Turm ist jetzt wahrhaft was er sein soll - Bergfried; das Wohnhaus im Inneren dem Bedarf angemessen und nach außen diesen Ausdruck tragend, also nach echt mittelalterlichem Grundsatz.“[2095]

Von den drei erhaltenen Blättern ist zunächst eine Westansicht (Kat.-Nr. 639, Abb.) überliefert, die mit Tafel 4 bezeichnet ist, gefolgt von einem Schnitt durch den Turm und die ebenfalls in der Planung befindliche Neue Kemenate, der den Blick auf die Nordwand freigibt (Tafel 5, Kat.-Nr. 640, Abb.) und schließlich eine Grundrisszeichnung (Tafel 6, Kat.-Nr. 641, Abb.). Hier sind das Dachgeschoss der Neuen Kemenate in Verbindung mit dem Hauptraum und die Grundrisse der darüber liegenden Geschosse dargestellt. Den Grundriss des untersten Stockwerks des neuen Turms kann man anhand der Zeichnungen zur Neuen Kemenate erschließen. Die Angaben Tafel 4 bis 6 verweisen zwar darauf, dass es ursprünglich noch einige Zeichnungen mehr gegeben haben muss, doch können auch sie nur die grundlegenden Ansichten des Aufbaus und der Struktur des Bauwerks vermittelt haben, denn sämtliche Detail-zeichnungen sind von Carl Dittmars Hand (Kat.-Nr. 645-690). Obwohl Ritgen den Bergfried als eine bedeutende Bauaufgabe wahrnahm, scheint er sich in diesem Fall mit den Details der Ausführung nicht selbst beschäftigt zu haben, was nicht zuletzt an der ungeheuren Zahl der parallel laufenden Arbeiten auf der Wartburg in dieser Zeit lag. Während in dieser Zeit die Arbeiten in den einzelnen Räumen des Palas mit deren künstlerischer Gestaltung fortgesetzt

[2094] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 13.2.1853, zitiert nach Fiedler 1989, S. 103; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 342f.
[2095] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 10.4.1853 (Abschrift), WSTA, Akte K 55, Nr. 121.

wurden, musste mit dem Bergfried schließlich auch der Bau der Neuen Kemenate geplant werden, deren Ausstattung sich Ritgen außerdem mit besonderer Hingabe widmete.[2096]

Auf dem ersten Blatt ist die Westseite des neuen Bergfrieds mit dem südlich angrenzenden Treppenhaus und dem Palas dargestellt, dessen Hauptportal weitestgehend in der Form erscheint, wie es 1856 ausgeführt worden ist (Kat.-Nr. 639, Abb.). Der nördliche Teil zeigt einen Schnitt durch die projektierte Torhalle und die darüberliegende Dirnitzlaube, hinter denen sich die Neue Kemenate erstreckt. Die reicher werdende Fenstergliederung in den obersten Geschossen und der Eingang in das dritte Geschoss an der Westseite ist aus den Entwürfen aus dem Jahr 1847 wieder aufgenommen worden. Da der Turm nun aber sechs Stockwerke hat, wirkt er deutlich schlanker. Die beiden unteren sind durch schmale Schlitzfenster gegliedert. Das dritte Stockwerk enthält den Haupteingang in das Gebäude. An der Südseite des vierten Stockwerks, das durch ein einbogiges Fenster belichtet wird, befindet sich ein Aborterker, dessen wohl kaum zur Benutzung bestimmte Öffnung direkt auf den Hof zielt, wenngleich Ritgen 1860 schrieb: „Auch der Abtritt, oder die Nase, fehlt nicht, da sie bei Belagerungen mancherlei Dienste versehen mußte.“[2097] Im fünften Geschoss erscheint auf der Westseite ein Biforium, darüber liegt das sechste und letzte Stockwerk mit einem Triforium, über dem sich ein Erker erhebt. Abgeschlossen wird der Turm wieder mit einem Zinnenkranz und einem Kegeldach; der in den ersten Entwürfen noch angegebene Rundbogenfries fehlt jetzt hingegen. Das Dach des Turms sei nach dem Vorbild der Rudelsburg bei Saaleck ausgeführt, vermerkte Ritgen in seiner Turmbeschreibung von 1860, „nur ist jenes auf der Rudelsburg von Stein, während dieses, den Chroniken zufolge, ursprünglich mit Blei gedeckt war.“[2098] Die Zinnenreihe werde an der West und Ostseite „durch eine Art Erker mit Machicoulis unterbrochen, welche so über den Fenstern und über dem Eingange angeordnet sind, daß sie diese beherrschen. Die Zinnen haben die gehörige Breite und Höhe, um einen Mann schützen zu können, d. h. mindestens 3 Fuß Breite und 6 Fuß Höhe, denn kleinere Zinnen kommen auf alten Burgthürmen nie vor, da sie nicht zur leeren Zierde, sondern zur Vertheidigung angelegt wurden.“[2099]

Der Schnitt durch den Turm (Kat.-Nr. 640, Abb.) zeigt im untersten Geschoss ein schmales Schlitzfenster im oberen Wanddrittel der Nord- und Westwand. In der Nordwand befindet sich eine Tür. Dieser flach gedeckte Raum erhielt den Namen „Verließ“ (Kat.-Nr. 696, Abb.). Darüber befindet sich der überwölbte Raum des zweiten Stockwerks, ebenfalls mit einem Schlitzfenster im Norden und Westen. In der Ostwand ist ein Zugang zur oberen Etage der

[2096] Siehe Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[2097] Ritgen 1860, S. 175.
[2098] Ebenda.
[2099] Ebenda.

Neuen Kemenate eingezeichnet. Im Boden des dritten Geschosses sieht man die Andeutung eines Angstlochs, das jedoch keine Verbindung zum Gewölbe darunter hat. An der Westseite dieses ebenfalls gewölbten Raums befindet sich die Eingangstür. Auch im Boden des vierten Stockwerks erscheint die Andeutung eines Angstlochs, nun aber nicht im Scheitel des Gewölbes, sondern östlich daneben, da dieser Raum durch eine Scheidewand in zwei Kammern getrennt werden sollte. Die Nordwand ist durch zwei einbogige Fenster gegliedert. Die fehlende Fensterung in der Nordwand des fünften Geschosses entspricht dem ausgeführten Zustand, die Fenster im Osten und Westen zeigen eine eingestellte Säule. Das letzte Stockwerk ist im Norden durch ein Triforium geöffnet, eingestellte Säulen finden sich auch im Osten und Westen, über denen sich die Erker befinden. Der Zinnenkranz ist ebenso angedeutet, wie der projektierte Turmhelm. In den Grundrissen des dritten bis sechsten Geschosses (Kat.-Nr. 641, Abb.) erkennt man die an der Südostseite verlaufende Treppenspindel, die den Zugang in den Hauptraum des Turmes im dritten Turmgeschoss herstellt. Nördlich des Eingangsportals an der Westseite ist ein kleiner querrechteckiger Raum zu sehen, den man als eines der kleinen „Schlafkämmerchen in der Dicke der Mauern“[2100] deuten könnte. In der Südwestecke befindet sich eine Kaminanlage, die auch in allen weiteren Geschossen angegeben ist.

Schon vor der feierlichen Grundsteinlegung im Dezember 1853 war es erforderlich, über Einsparungen bei den Baukosten nachzudenken. Ritgens Vorschlag lautete deshalb, dass man an Stelle von Bruchstein auch Teile „von gebranntem Stein“ einfügen könne. Des Weiteren würden eine Verminderung der Dimension des Turms um 2 Fuß (56,4 cm) seiner Breite im Äußeren und die einfachste Einrichtung im Inneren zu weiteren Ersparnissen führen.[2101] Auch Baumgärtel/Ritgen geben eine Verminderung der Dimension „der Breite im Äußeren um etwa zwei Drittel Meter“ an.[2102]

Nachdem 1853 das Bauwerk bis zur Sockelhöhe errichtet war, versenkte man in der nordöstlichen Ecke den Grundstein; am 10. Dezember wurde schließlich die feierliche Grundsteinlegung begangen. Carl Alexander, seine Gemahlin, Hugo von Ritgen und Bernhard von Arnswald unterzeichneten vor Ort ein bereits von Maria Pawlowna unterschriebenes Dokument.[2103] Zu den Schriftstücken, die während dieser Zeremonie im Grundstein des Turms

---

[2100] Ritgen 1868, S. 210.
[2101] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 18.10 1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, Bl. 107r-v; vgl. auch Fiedler 1989, S. 103.
[2102] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 343.
[2103] Vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 346; sämtliche im Grundstein des Turm deponierten Objekte (drei Dosen und die Kassette, in der sich die Grundsteinlegungsurkunde mit Siegel befand), die 1967 geborgen wurden, waren in einem katastrophalen Zustand und zum Teil nicht mehr zu restaurieren; siehe hierzu Restaurierungsbericht (1968) im WSTA.

versenkt wurden, gehörte auch die vielzitierte Urkunde, in der Carl Alexanders leitende Maximen zur Wiederherstellung der Burg formuliert worden sind.[2104]

Nun herrschte über zwei Jahre Baustillstand. Nachdem vom Frühjahr 1856 bis 1857 der Außenbau vollendet worden war, schrieb Carl Alexander begeistert an seinen Architekten: „überragt sind alle Zinnen nunmehr durch Ihren Thurm".[2105]

Das unterste Geschoss wurde mit flacher Balkendecke und schmalen Schlitzfenstern im Westen und Süden versehen. Anders als in Ritgens Entwurf (Kat.-Nr. 640, Abb.) befand sich zur Torhalle hin ein zweibogiges Fenster. Als er sich schon 1856 gegen harsche Kritik von Bernhard von Arnswald verteidigen musste, der das Bauwerk als „unburglich" bezeichnete, stimmte Ritgen der Einschätzung „nur in dem einen Punkte" zu: Dieses zweibogige Fenster im untersten Geschoss der Nordseite sei „auf ganz ausdrücklichen höchsten Befehl gemacht worden, und ist, das muss man eingestehen, auch sehr notwendig, wenn die Dienerschaft diesen Raum bewohnen soll."[2106] Sonst sei jedoch alles nach dem ursprünglichen Plan gebaut worden und Arnswald habe Unrecht, wenn er von zu leicht zu findenden Eingängen in den Turm spreche, da er nicht berechne, dass die noch zu erbauende Torhalle diese Eingänge verbergen würde. „Man muss auch das Unmögliche nicht verlangen", schrieb er schließlich an den Kommandanten.[2107] Tatsächlich kann man das unterste Stockwerk des Turms zu ebener Erde von der Torhalle aus betreten. Obwohl Ritgen, entsprechend seiner Forschungsergebnisse einen hohen Eingang im dritten Stockwerk des Turms geplant und ausgeführt hat, konnte und sollte dieser doch nie einen praktischen Nutzen haben. Der modernen Nutzung und Bequemlichkeit entsprechend musste er einfache Zugänge in das Gebäude projektieren. Ursprünglich gab es deshalb nicht nur einen Eingang in das unterste Geschoss des Turms, sondern auch einen Durchgang von dort zum Treppenhaus zwischen Palas und Neuer Kemenate. So konnte man sich problemlos zwischen den einzelnen Gebäuden und damit den großherzoglichen Räumen bewegen. Gleiches gilt für das Zimmer der zweiten Etage des Turms, in dessen Gewölbe zwar das geplante „Angstloch" angebracht ist, man es aber natürlich bequem über die Turmtreppe in der Südostecke und eine Tür im Korridor des Erkerzimmers in der Neuen Kemenate betreten kann. Dass die Decke der zweiten Etage von einem Gewölbe überfangen wird, das aus Backstein ausgeführt wurde, war den oben genannten Einsparungen geschuldet, die ja sowohl „gebrannte Steine" und auch einfachste Einrichtung vorsahen. Der Hauptraum in der dritten Etage des Turmes mit dem Eingangsportal an der Westseite, ebenfalls mit einem Gewölbe geplant, wurde mit einer flachen

---

[2104] Urkunde zur Grundsteinlegung, 10.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1620, Bl. 175r-176v; abgedruckt auch in Carl Alexander 1924, S. 3f.; siehe auch Jacobs 2013 a und die in der Einleitung dieser Arbeit wiedergegebenen Inhalte.
[2105] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 5.5.1857, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 29.
[2106] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 12.11.1856, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 89/1856.
[2107] Ebenda.

Balkendecke ausgeführt, weshalb wohl auch das zweite Angstloch im Boden des östlichen Raumes im vierten Geschoss nicht zur Ausführung kam. Ab der zweiten Etage waren in den Entwurfszeichnungen Kamine in der Südwestecke angegeben (Kat.-Nr. 698, 641, Abb.), an ihrer Stelle haben Öfen in den oberen Etagen die Zimmer beheizt (Kat.-Nr. 688, 689, Abb.).[2108] Die an der Südwestecke des Turms befindliche Esse endete in zwei Zinnen, an denen man heute noch die Austrittslöcher sehen kann.

Im März 1859 wandte sich der Großherzog mit folgenden Worten an Ritgen: „bewerkstelligen Sie mir: 1., dass in diesem Sommer der Palas, das neue Haus, der Thurm vollständig beendigt werden, 2., dass die Thurmzimmer bewohnbar seien bis Anfang nächsten Monats. Es versteht sich von selbst, dass in letzteren nur schon vorhandene meubles verwendet werden dürfen."[2109] Michael Welter hatte zwar auch für die Ausmalung der Räume im Turm Entwürfe gefertigt, stattdessen führte Maler Rosenthal nun einfache Dekorationen aus.[2110] Das unterste Geschoss diente der Großherzogin als Garderobe, zum gleichen Zweck nutzte der Großherzog die Etage darüber. Im Inventar der Burg wird das dritte Stockwerk als alte Speise- oder Silberkammer bezeichnet, seine Ausstattung verrät, dass es 1883 als Logierzimmer gedient haben muss.[2111] Im vierten und fünften Stockwerk, die jeweils in zwei Zimmer geschieden waren, befanden sich die Wohnungen des großherzoglichen Adjutanten und des Kammerherrn.[2112]

1857 zeichnete Carl Dittmar bereits Entwürfe für das Kreuz auf dem Bergfried, dass 1859 aufgebaut und am 11. Juni „als Zeichen des frommen Sinnes des Burgherrn und der religiösen Bedeutung der Burg" feierlich eingeweiht wurde.[2113] Das im Kreuz niedergelegte von Hugo von Ritgen verfasste Schreiben trug die Überschrift „Turris fortis Deus noster" und ist von ihm und Bernhard von Arnswald unterzeichnet. Dazu kamen ein Porträt Carl Alexanders und die Unterschrift des Großherzogs und seiner Gemahlin unter dem Motto „Omnia cum Deo / nihil sine eo!".[2114]

Im obersten Stockwerk des Bergfrieds war bis 1885 die Bibliothek der Burg untergebracht, die zunächst einen verhältnismäßig kleinen Buchbestand aufzuweisen hatte.

[2108] Vgl. die Abb. in Trinius 1907, S. 668; es handelt sich hier um einen Blick in die Zimmer im vierten Stock.
[2109] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 14.3.1859, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 38.
[2110] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 349.
[2111] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Turmgebäude, S. 2v und S. 132v.
[2112] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Turmgebäude, S. 2v; Adjutantenwohnung: Ebenda, S. 136v-137v; Kammerherrnwohnung: Ebenda, S. 151v-153v.
[2113] Urkunde zur Aufstellung des Kreuzes, 11.6.1859, WSTA, Akte 279; Kassette Bergfried; siehe auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 349; Domagala 1995 b.
[2114] Ebenda; sämtliche Dokumente aus dem Kreuz des Bergfrieds, die von 1859, 1920 und 1965 stammen, sind bei der letzten Öffnung der Kassette im Jahr 2009 entnommen, durch Kopien ersetzt worden und werden nun im WSTA verwahrt.

1883 erfolgte der Spendenaufruf eines Weimarer Buchhändlers zu Gründung einer Lutherbibliothek; die allerdings im Lese- und Bibliothekszimmer in der oberen Vogteistube aufgestellt wurde. 1885 kamen die bis dahin im Bergfried aufbewahrten Bände hinzu, denn der Raum im sechsten Turmgeschoss wurde für die Installation des Wasserbehälters der neuen Wasserleitung benötigt.[2115] Ein Jahr zuvor hatte Carl Alexander seinem Architekten berichtet, dass hinsichtlich der Wasserzufuhr für die Burg zwei Projekte vorlägen: Das eine schlug die Aufstellung einer Dampfmaschine vor, mittels derer Wasser aus den Hainteichen auf die Burg gepumpt werden sollte, das andere sah vor, Wasser über den Rennsteig auf die Burg zu leiten. Carl Alexander wusste zu diesem Zeitpunkt nicht, was beide Vorschläge kosten sollten und zog deshalb „vor der Hand Beiden ein schiefes Gesicht" und bat Ritgen deshalb, ihm den „Ariadnefaden zu reichen um […] aus dem Labyrinth zu finden."[2116] Nachdem die Wasserleitung vom Ruhlaer Forst am Rennsteig über 28 Kilometer auf die Burg geführt worden war, freute sich der Großherzog 1887: „Gelungen, sehr gelungen ist das Wasserwerk auf der Wartburg. Gottlob, das Wasser ist vortrefflich, so kühl als verließe es im Augenblick sein Urgebirg und es rauscht überall in ausreichender Menge sobald man einen der zahlreichen Hähne dreht. Sehr angenehm sind die Wasserabtritte. Durch dieses Alles ist die Annehmlichkeit der Wohnung um ein Bedeutendes erhöht."[2117]

II.3.3.2 Die „ganze höhere sittliche Seite des Burglebens"[2118] – Bau und Ausstattung der Neuen Kemenate und des Treppenhauses

Erste Pläne für die Umgestaltung des Neuen Hauses hat Johann Wilhelm Sältzer schon 1838 vorgelegt. Auch Carl Alexander hatte 1842 den Umbau und Schmuck des Neuen Hauses „in byzantinischer Art" und die nachfolgende Einrichtung als Fürstenwohnung in seinen „Restaurationsplan" aufgenommen.[2119] Spätestens seit 1846 war die Schaffung eines angemessenen Wohngebäudes für die großherzogliche Familie als bedeutende Bauaufgabe innerhalb der architektonischen Erneuerung der Burg festgeschrieben. Der Bau sollte „unter möglichster Beibehaltung und Benutzung der Grund- und Umfassungsmauern" des im 18.

[2115] Schwarz 2012 b, S. 21.
[2116] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 9.5.1884, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 122; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 40f.
[2117] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 17.6.1887, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 135; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 44, wo der Passus die „Wasserabtritte" betreffend allerdings nicht abgedruckt wurde.
[2118] Ritgen 1860, S. 161.
[2119] Carl Alexander: Restaurationsplan, 1842, ThHStAW HA XXVI Nr. 1576, Bl. 219r-220v; vgl. die Bemerkungen über Carl Alexanders Restaurationspläne im Kap. II.1.1. (Vorgänger Ritgens).

Jahrhundert erbauten Neuen Hauses entstehen.[2120] Zwischen 1853 und 1860 wurde die Neue Kemenate oder Wohnung der Landgräfinnen, wie Hugo von Ritgen sie in seinem Führer bezeichnete, zu diesem Zweck errichtet.[2121] Dies geschah zeitgleich mit der Errichtung des Bergfrieds, der architektonisch mit dem neuen Wohngebäude verbunden ist. 1857/1858 wurden die notwendigen Treppenbauten errichtet, wobei das Treppenhaus zwischen Palas, Neuer Kemenate und Bergfried zugleich die Haupttreppe innerhalb der Hofburg war. Der Anbau am östlichen Wehrgang diente zunächst ebenfalls nur als Treppenhaus, wurde aber in einer zweiten Bauphase um ein Toilettenzimmer für die Großherzogin erweitert. Innerhalb der Bauzeit erfolgte die Ausstattung der Neuen Kemenate durch reiche Bauzier, Mobiliar und ein von Michael Welter umgesetztes Ausmalungsprogramm im Stile des Mittelalters.

Die grundlegenden Entwürfe zur Architektur, Raumaufteilung und Gestalt des Bauwerks hat Ritgen ebenso selbst ausgeführt wie die zahlreichen Zeichnungen der Kapitellplastik, der Kamine und des Mobiliars. Eine große Zahl von Detailzeichnungen für das Bauwerk, wie die Grundrisse und die Fenster mit Säulen, Basen, Kämpfern oder die Bauskulptur im Inneren hat Carl Dittmar gefertigt (Kat.-Nr. 702-725, siehe auch 794-811).

1953 wurde der aus Elisabethenzimmer, darüberliegendem Altan und Treppenhaus bestehende Trakt abgerissen und an seiner Stelle das sogenannte Neue Treppenhaus errichtet.[2122] In den Wohnräumen der Neuen Kemenate wurde bis 1960 die Innenausstattung fast vollständig beseitigt; sie wurden in sachliche Räume zur Präsentation der Kunstsammlung der Wartburg umgewandelt. Bauplastik, Möbel und Kunstwerke wurden zu einem großen Teil inventarisiert und magaziniert. Mit Hilfe der Entwürfe Ritgens, der Inventare und Fotografien aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert und der Beschreibung der Räume bei Baumgärtel/Ritgen lässt sich die Ausstattung rekonstruieren, von der Ritgen 1879 mit einigem Stolz berichtete, sie sei „von den Künstlern streng im Style mit Skulpturen, Wandmalerei, Täfelwerk und durchgebildeten Möbeln, Vorhängen und Teppichen ausgestattet und zu einer poetischen Gesammtwirkung gestimmt worden".[2123]

Das Bauwerk Hugo von Ritgens

Hugo von Ritgen ging bei seinen Forschungen von vornherein davon aus, dass sich im Norden an den Palas ein zeitgleich errichtetes Gebäude anschloss, dass zunächst jedoch einzig der Palas einer Burg mehr als ein Stockwerk besessen habe. Für ein einstöckiges benachbartes Gebäude

[2120] Ludwig Puttrich: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, Dezember 1846, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 17r-21v, hier: Bl. 17v; siehe hierzu die Zusammenfassung der Richtlinien im Kap. II.1.2. (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[2121] Vgl. Ritgen 1859, 1868, 1875.
[2122] Asche 1962, S. 214.
[2123] Ritgen 1879, S. 132.

sprach in seinen Augen auch die Gestaltung des nördlichen Giebels des Palas mit den säulenverzierten Fenstern, die sicher nicht durch ein unmittelbar anschließendes Gebäude verdeckt worden seien.[2124] Die Kemenaten seien meist in ebenso repräsentativer Form errichtet und später oft um ein oder zwei Stockwerke aus Holz erhöht worden.[2125] Während er sich 1847 in seiner Denkschrift noch nicht im Klaren darüber war, ob dies zur Zeit Albrechts des Entarteten um 1265 geschah ,[2126] oder um 1224, als der heiligen Elisabeth ein bequemeres Gemach zur Geburt hergerichtet wurde,[2127] legte er sich in seinen späteren Äußerungen auf die Nutzung des Baus zur Zeit der heiligen Elisabeth als Wohnung der Landgräfinnen fest und lokalisierte den unmittelbar an das Landgrafenzimmer im Palas anstoßenden Raum sogar als Wohnraum der Heiligen.[2128]

Grundsätzlich sei das Gebäude vom Palas aus begehbar gewesen und habe mit dem Hauptturm der Burg in Verbindung gestanden, formulierte Ritgen.[2129] Diese Verbindung hatte er schon 1847 in seinen ersten Zeichnungen dargestellt (Kat.-Nr. 140, Abb.). Im Norden schließt sich das Gebäude unmittelbar an die Außenmauer des Palas an. Der nördliche Giebel des Palas ist unverbaut, da im oberen Stockwerk des neuen Gebäudes ein Altan ausgebildet ist. Im Gegensatz zu Ferdinand von Quasts Entwurf (Kat.-Nr. 116)[2130] folgt der äußere Grundriss dieses Gebäudes dem Neuen Haus in seiner Ausdehnung nach Norden und an den Umfassungsmauern im Osten. An der Ostfassade plante Ritgen zunächst analog zu den Palasfenstern der oberen Stockwerke vier Triforien mit Blendbögen im Erdgeschoss und drei kleinere Triforien ohne Blendbögen im Obergeschoss. Ein Erker war in diesen Entwürfen noch nicht vorgesehen; er findet sich in den Zeichnungen aus dem Jahr 1853. Ein erster Entwurf zeigt die Ostfassade im Erdgeschoss mit zwei Biforien im südlichen Bereich (Kat.-Nr. 691, Abb.). Dominiert wird die Ostseite des Bauwerks nun von dem großen Erker, der über beide Etagen reicht und im Dachgeschoss in einem zinnenverzierten Balkon endet. Links und rechts des Erkers befinden sich ebenfalls zwei zweibogige Fenster, sie sind sämtlich von Blendbögen überfangen. Die Triforien des oberen Geschosses ebenso wie die Biforien am Erker sind durch einen Rundbogenfries verziert. Seine endgültige Form mit dem auskragenden unteren Bereich erhielt der Erker wenig später (Kat.-Nr. 692, 693, Abb., 694). Die Idee eines Erkeranbaus an dieser Stelle findet sich bereits in den Entwürfen Ferdinand von Quasts (Kat.-Nr. 113, Abb.) und in

[2124] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 19; vgl. für das Folgende vor allem Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2125] Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, WSTA, Hs 3499, Bl. 20f.
[2126] Ebenda.
[2127] Ebenda, Bl. 30.
[2128] Siehe unten die Aussagen Ritgens zum Programm des Hauses, insbesondere zum Elisabethenzimmer; vgl. auch Ritgen 1868, S. 40.
[2129] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 30.
[2130] Vgl. die Entwurfsbeschreibung in Kap. II.1.2. (Ferdinand von Quast).

einer Zeichnung Johann Wilhelms Sältzers (Kat.-Nr. 97, Abb.), die wahrscheinlich nach den entsprechenden Blättern von Quast entstanden ist.[2131] Ob Carl Alexander dieses Bauteil in die Entwürfe aufzunehmen wünschte oder Ritgen selbst sich für den Erker entschied, weil er nicht nur der Fassade eine belebtere Wirkung verlieh, sondern auch im Inneren einen Platzgewinn darstellte, ist nicht zu ermitteln.

Als man 1853 begann, die Neue Kemenate unter Nutzung der vorhandenen Mauern im Erdgeschoss zu errichten,[2132] wurden der nördliche Giebel und das Dach bereits fertiggestellt. Im März 1856 wurde dann der Bau des Erkers in Angriff genommen,[2133] dessen Ausführung sich durchaus schwierig gestaltete, da er mit dem Bauwerk verankert werden musste (Kat.-Nr. 707, 708, Abb.). Die Mauer, auf der sich die Neue Kemenate erhebt, wurde 1857 neu errichtet und durch Strebepfeiler gesichert, zwischen denen der Erker knapp über dem Felsniveau ansetzt.[2134] Die südliche Giebelmauer des Neuen Hauses wurde wegen des Einbaus der Kamine und Türen im gleichen Jahr abgerissen und erneuert.[2135]

Vergleicht man die Grundrisse des im späten 18. Jahrhundert errichteten Neuen Hauses mit dem Bau Ritgens, zeigt sich, dass die innere Einteilung der Räume weitgehend beibehalten wurde. Hinsichtlich der Raumfunktion formulierte Ritgen Folgendes: „Zunächst an das Landgrafen-Zimmer, und mit ihm durch die kleine Pforte am Kamin verbunden, schloß sich ein großer Raum [an], von welchem die Chroniken erzählen, daß Elisabeth ihn als Wohn- und Schlafzimmer mit ihrem Gemahle geteilt habe, weshalb er jetzt den Namen Elisabethenzimmer trägt.“[2136] 1853 ist diese „die kleine Pforte am Kamin“ durchbrochen worden, offenbar in der Annahme, es habe sich ein alter Durchgang dort befunden.[2137]

In seinem 1853 gezeichneten Entwurf ist die Eingangssituation in das Elisabethenzimmer – damals noch Landgräfinnenzimmer genannt – dargestellt, dem nun das eigentliche Wohnzimmer folgt, dessen Anordnung Hugo von Ritgen auf diesem Blatt ebenfalls bestimmte (Kat.-Nr. 696, Abb.). Dieser erste Entwurf zeigt eine Wendeltreppe, die offenbar die beiden Etagen des großherzoglichen Wohnhauses miteinander verbinden sollte, den Raum allerdings ungefähr um ein Viertel verkleinert hätte. Eine Kopie des Planes von Carl Dittmar zeigt die fortgesetzte Planungstätigkeit (Kat.-Nr. 697, Abb.): Die Treppe ist gestrichen und der Kamin ist nun an die Südwand versetzt. Eine Säulenstellung trennt den Raum in zwei Teile. Der Grundrissentwurf des Jahres 1853 zeigt noch nicht die später ausgeführten vier Säulen, sondern

[2131] Siehe die Bemerkungen über Sältzers Entwurf in Kap. II.1.1 (Vorgänger Ritgens).
[2132] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 421.
[2133] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 24.3.1856, ThHStAW HMA Nr. 1625, Bl. 120r-121v.
[2134] Siehe hierzu Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 432.
[2135] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 429.
[2136] Ritgen 1860, S. 158.
[2137] Vgl. Kap. II. 3.1.7 (Landgrafenzimmer).

eine Gliederung in zwei Biforien mit einem Durchgang in der Mitte (Kat.-Nr. 696 Abb.). Nördlich schließen sich das Schlafzimmer und ein Bedienstetenzimmer an.

Obere und untere Etage des Hauses hatten grundsätzlich die gleiche Anordnung; an Stelle des Elisabethenzimmers befand sich im oberen Geschoss der Altan, von dem aus ein Zugang in das Treppenhaus und ein weiterer in das Arbeitszimmer des Großherzogs zu erreichen war. Im ersten Grundriss Ritgens ist der Zugang vom Neuen Treppenhaus zum Altan noch nicht eingeplant und auch das große Erkerzimmer noch durch die projektierte Wendeltreppe verkleinert (Kat.-Nr. 698, Abb.). Mit der Wendeltreppe, die den Zugang zum großen Festsaal ermöglichte und der Treppe im Turm hätten sich insgesamt drei Treppenanlagen in unmittelbarer Nachbarschaft befunden. Ein Grundriss Dittmars zeigt die Treppe innerhalb der Neuen Kemenate nicht mehr; Zugänge vom Neuen Treppenhaus und dem Turm in die Räume des oberen Geschosses sind gewährleistet (Kat.-Nr. 699, Abb.). Über einen kleinen Korridor, den man vom Arbeitszimmer wie auch vom Badezimmer aus betreten konnte, führte der Weg in die sogenannte Dirnitzlaube, den Gang über der Torhalle, der seit 1866 die Verbindung zwischen Neuer Kemenate und Dirnitz herstellt. Aus diesem Raum gelangte man auf die zwei Söller über der Torhalle.

Die untere Etage der Neuen Kemenate war von mehreren Seiten aus zu erreichen (Abb. 4*): Ein Eingang führte durch die bereits benannte Tür vom Landgrafenzimmer im Palas in das Elisabethenzimmer; direkt von der Torhalle führte ein weiterer Eingang über einen kleinen Korridor geradeaus in das Erkerzimmer und nach links in die spätere Garderobe, nach rechts zweigt ein Eingang in das Turmgemach ab, das wiederum über einen Ausgang im Süden mit dem Treppenhaus zwischen Palas und Neuer Kemenate verbunden war. Von dort konnte man in das Elisabethenzimmer gelangen. Die Verbindung beider Stockwerke wurde 1858 zudem über den Fachwerkanbau an der Nordseite der Neuen Kemenate ermöglicht, der die Neue Kemenate über den Elisabethengang auch mit dem Ritterhaus verband.

Die Ausstattung der Neuen Kemenate

Den Stellenwert des von ihm projektierten und errichteten großherzoglichen Wohnhauses nahm Ritgen im Vergleich zum Palas durchaus differenziert wahr. Während er das Hauptgebäude der Burg als „historisches Denkmal“ bezeichnete, das auch der Großherzog „in seiner vollen Würde“ zu bewahren gedenke und es folglich nicht bewohnen wolle, kategorisierte er die Neue Kemenate anders: Obwohl „insoweit dieses möglich war, in der ursprünglichen Anordnung“ erbaut, sei sie ein Gebäude, dass „keineswegs den Anspruch eines alten Monumentes der Baukunst machen kann und machen soll.“[2138] Zwar war die Kemenate als

[2138] Ritgen 1860, S. 51f.; Ritgen 1868, S. 55f.; vgl. auch Badstübner 2006, S. 17.

privates Refugium der großherzoglichen Familie von vornherein nicht auf eine breite Öffentlichkeit berechnet,[2139] doch legte Ritgen der Architektur und vor allem der Ausstattung ein konsequent durchdachtes Programm zu Grunde, das er in jedem Detail zu realisieren versuchte. Auch die Neue Kemenate sollte, sowohl in ihrer stilistischen Beschränkung auf die Zeit des Palas als auch in der ihr innewohnenden Idee, als einheitliches Werk neben dem Hauptgebäude der Burg bestehen. Besonders hier hatte er jedoch einige Mühe, seine Ausstattungsideen zu verwirklichen.

Um den Eindruck eines zeitgleich mit dem Palas entstandenen Gebäudes glaubhaft zu vermitteln, ist die Bauplastik der Neuen Kemenate stilistisch der des Palas nachempfunden.[2140] Nicht nur die Fensterbögen, sondern auch die Türeinfassungen, Kamine und inneren Bogenstellungen, die die Erkerzimmer teilen, sind in Sandstein ausgeführt. Charakteristika der Palassäulen, wie der dreireihige Zahnschnittfries, der beispielsweise den Sockel der Säule im Landgrafenzimmer umläuft, ist bei der Säule im Elisabethenzimmer und den mittleren Säulen der Arkadenstellungen im Obergeschoss und in allen Räumen im Untergeschoss wieder aufgenommen worden. Auch die Eckblätter an den Säulenbasen sind zu finden, allerdings sind sie reicher verziert als ihre mittelalterlichen Vorbilder.

Im Vergleich zu den skulpierten Arbeiten am Palas verfuhr man nun nach einer Methode, die offenbar der Sicherung der bildhauerischen Qualität dienen sollte: An Hand der Entwürfe Ritgens schufen sowohl der bis 1856 auf der Wartburg tätige Robert Härtel,[2141] als auch der 1857 eingestellte Friedrich Hrdina Gipsmodelle der Kapitelle, nach denen dann in Stein gearbeitet wurde. Einige Arbeiten hat Hrdina auch eigenhändig ausgeführt.[2142]

Hinsichtlich der inhaltlichen Ausstattung dieses Bauwerks ließ Ritgens Postulat, dass da „wo geschichtliche Angaben ganz fehlen […] die Phantasie mit Umsicht und streng im Charakter der Denk- und Lebensweise jener Zeiten ergänzen und ausschmücken“ dürfe, reichlich Raum für ein Programm, das, ähnlich wie die Ausstattung des Festsaals, die Vorstellungen seines Schöpfers vermitteln und sich als eigenständiges historistisches Kunstwerk in die Wartburgwiederherstellung einfügen sollte. Nur einige wenige Kapitelle wurden analog zur

---

[2139] Einzige Ausnahme bildete das Elisabethenzimmer, das Ritgen wegen seiner Bedeutung als Wohnraum der heiligen Elisabeth zu den historischen Räumen zählte. Vgl. Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433f.
[2140] Lieb 2005, S. 90, S. 110-112.
[2141] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 426.
[2142] Für etliche Kapitelle der Fenster und Arkadenstellungen fertigte Friedrich Hrdina Gipsmodelle. Das Kapitell mit der Buße Ludwig des Springers, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0031 führte er eigenhändig in Stein aus; vgl. Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 10.1.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 23-25v; Das Kapitell mit der Darstellung der himmlischen und irdischen Musik, Inv.-Nr. B0047, wurde nach seinem Modell gearbeitet; vgl. Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 17.1.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 31r-32v; das Kapitell mit der Darstellung von Christus und dem Heiligen Geist als Taube, Inv.-Nr. B0030, ist ebenfalls eine eigenhändige Arbeit Hrdinas in Stein; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 429.

Palasgestaltung nach erhaltener mittelalterlicher Bauskulptur geschaffen, denn hier wagte sich Ritgen an die „poetische Aufgabe“, „die sämmtlichen Bildwerke an Säulen, Fenstern und Thüren im Geiste“ des Mittelalters zu erfinden.[2143]

Die Arbeit zum Programm der Neuen Kemenate verzögerte sich zunächst, als Hugo von Ritgen zum Jahreswechsel 1853/1854 schwer erkrankte. Zwischenzeitlich hatte Carl Dittmar eine ganze Reihe von Kapitellen entworfen (Kat.-Nr. 760, 761, Abb.), vor denen Bernhard von Arnswald seinen Dienstherrn schon im Dezember warnte.[2144] Obgleich Ritgen deren Ausführung zu verhindern suchte, „weil sie nur moderne Gedanken, in antik-römische Symbolik gekleidet, enthielten“, wurde noch Anfang Februar 1854 nach Dittmars Zeichnungen gearbeitet.[2145] Ritgen sah sich deshalb genötigt, ebenfalls bei Carl Alexander gegen Dittmars Entwürfe zu wirken und beschrieb die Darstellungen, die – wohl für eins der Schlafzimmer gedacht – einen Gott des Schlafes, Mohn haltende Engel, einen geflügelten Gott des Traumes und schwanenartige Vögel beinhalteten.[2146] Anschließend erläuterte Hugo von Ritgen seinem Dienstherrn ausführlich seine eigenen, weit umfassender gedachten Entwürfe für das Kapitellprogramm:[2147] Während im Palas als dem Haus der Landgrafen der Bildschmuck die religiöse Weltanschauung repräsentiere, sei die Thematik der Wohnung der Landgräfinnen in der sittlichen Weltanschauung des Mittelalters zu finden, die in der „Verehrung der Frauen und in der Treue der Mannen und Unterthanen zu ihrem Fürsten, wie dessen Treue zu seinen Vasallen“ bestand, schrieb er im Februar 1854 an Carl Alexander.[2148] Diesen Punkten bildhaften Ausdruck zu verleihen, könne „aber nur im Style und in der Formensprache des 12ten und 13ten Jahrhunderts, das heißt in jener ihr eigenthümlichen Symbolik geschehen, welche auch bei Wohngebäuden nur selten von der streng religiösen Haltung abweicht und nur selten eine rein historische Darstellung zuläßt, oder auch einer leichten poetischen, zuweilen scherzhaften Laune des Künstlers nachgibt.“[2149] Und hätte nicht schon auch die heilige Elisabeth die Räume nur durch ihre Anwesenheit geweiht, so

---

[2143] Ritgen 1868, S. 190.

[2144] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 21.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 49r-50v; Hugo von Ritgen war mit dem negativen Bericht Arnswalds zunächst nicht einverstanden und fürchtete nun, Arnswald, Dittmar und sich selbst bei Carl Alexander entschuldigen zu müssen; Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.1.1854, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 64/1854.

[2145] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 6.2.1854, WSTA, Hs 2535-2627, Bl. 66/1854; Ritgen hat Dittmar bereits am 9. Januar seine Meinung zu den Kapitellen unmißverständlich dargelegt. Sie seien zwar hübsch gezeichnet, „nirgends [sei] aber auch nur ein Fünkchen christlich mittelalterlicher Anschauung zu entdecken”; Briefentwurf Hugo von Ritgens an Carl Dittmar, 9.1.1854, WSTA, Nachlass Ritgen.

[2146] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 6.2.1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 52r-56v; ein Entwurf Dittmars, ebenda, Bl. 80.

[2147] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 422-426.

[2148] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier zitiert nach Ritgen 1868, S. 190; vgl. für diesen Abschnitt auch Fiedler 1989, S. 101-104 und die Einordnung der Ausstattung der Neuen Kemenate bei Lieb 2005, S. 89-91.

[2149] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 422.

Ritgen weiter, wären sie doch als „die Wohnung höherer, reiner Wesen verehrt worden […] von den heimkehrenden, kampfesmüden Kriegern, welche dort freundliche Aufnahme, wohltuende Ruhe und Worte des Trostes und der Liebe fanden.“ Für das Wesen der Frauen führte er beispielhaft eine Passage aus der Lebensbeschreibung des Guibert von Nogent an, die in der „Collection des mémoires relatifs à l'histoire des France“ veröffentlicht worden war.[2150] Guibert verlieh hier der Verehrung für seine Mutter besonderen Ausdruck und für Ritgen war dies das erstrebenswerte Ideal der mittelalterlichen Frau schlechthin, das er dem Programm zu Grunde legte: „Ihre Bildung, ihr stilles aber edles Walten auf der mittelalterlichen Burg, ihre Schönheit, ihr tugendhafter Blick, die Ruhe ihres Benehmens, und die Gewalt, welche sie dadurch auf ihre Umgebung ausübte.“[2151] Zum Beweis konnte Ritgen freilich nicht auf erhaltene Vorbilder, auf profane mittelalterliche Raumprogramme verweisen, doch wie hätte „der alte Bildner eine andere Wahl gehabt, als in seinen Werken die Tugenden zu verherrlichen, welche die gleichzeitigen Dichter an edeln Frauen priesen?“[2152] Und wie konnte der neue Baumeister, der im Sinne des alten Meisters schaffen wollte, nicht Ähnliches versuchen und „die Unschuld, die Treue, die Frömmigkeit, die Selbstbeherrschung und Wachsamkeit, die Güte (selde) und die Barmherzigkeit“ ebenso verbildlichen wie „die Erfüllung der häuslichen Pflichten: Die Erziehung der Kinder, die Pflege und Heilung der Kranken“? Schließlich seien es noch die Künste gewesen, durch die die Frauen die Sitten milderten und das Leben verschönerten: „Musik, Tanz, weibliche Arbeiten und Wissenschaft; endlich die Minne selbst, in ihrer ernsten und ihrer scherzhaften Seite.“[2153]

Zunächst sollte dem großherzoglichen Paar mit dem Bauschmuck der Neuen Kemenate ein Katalog mittelalterlicher Tugenden vor Augen stehen. Jedem Raum wurde, seinem Bewohner entsprechend, ein thematischer Schwerpunkt zugewiesen. Um die weltlichen Tugenden des Mittelalters darzustellen, bediente sich Ritgen unterschiedlicher Quellen. Wie schon bei den Holzskulpturen der Binder im großen Festsaal des Palas kamen auch hier die Überlieferungen des Physiologus und mittelalterlicher Bestiarien zum Einsatz, um menschliche Tugenden in tierischen Sinnbildern zu zeigen. Auch Tierfabeln wurden in das Bildprogramm integriert. Wo es schwierig wurde, menschliche Tugenden wie die Lehenstreue mit Hilfe derartiger Bildschöpfungen zu verdeutlichen, musste „das symbolische Argument dem historischen weichen.“[2154] Deshalb bediente sich Ritgen einer mittelalterlichen Dichtung, die er sogar in

[2150] Ebenda; Ritgen zitiert hier: Histoire des croisades par Guibert de Nogent. Vie de Guibert de Nogent par lui-même (Collection de mémoires relatifs à l'histoire de France 9), Paris 1825, S. 346.
[2151] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 74r.
[2152] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 423; vgl. auch Ritgen 1868, S. 193.
[2153] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 423.
[2154] Ritgen 1868, S. 195.

einem kleinen Bildzyklus zusammenfasste. Diese weitgehend ohne formale Vorbilder auskommenden Kapitelle schuf der Architekt auf der Grundlage literaturgeschichtlicher Werke; den Inhalt der im Salon des Untergeschosses dargestellten Sage von Wolfdietrich und Perchtung entnahm er, wie er dem Großherzog erläuterte, der Geschichte der deutschen National-Literatur von August Friedrich Christian Vilmar.[2155] „Uns in den Sinn dieser Dichter und Bildner hineinzuleben, in diesem Sinne weiter zu schaffen und so in einem Cyklus von Skulpturen die ganze höhere sittliche Seite des Burglebens zur Anschauung zu bringen, war daher unsere Aufgabe", resümierte Ritgen in seinem Führer später den Anspruch seines Kapitellprogramms.[2156]

Das im Februar 1854 verfasste Schreiben begleiteten zahlreiche, sehr sorgfältig ausgeführte und nummerierte Entwurfszeichnungen, die sich im Sammlungsbestand der Wartburg befinden. So ist mit Ausnahme eines Fensters der Fensterschmuck der Ostseite des Gebäudes im Erdgeschoss durchgängig mit Entwürfen zu belegen. Ritgens Programm begann mit dem Elisabethenzimmer im Erdgeschoss, dass mit dem Landgrafenzimmer eine Einheit bilden und zu den historischen Repräsentationsräumen zählen sollte. Hier plante der Architekt deshalb Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit. Da die restliche untere Etage, so Ritgens Annahme, Großherzog Carl Alexander als Wohnung dienen würde, bestimmten in Salon und Schlafzimmer männliche Themen die bauplastische Ausgestaltung. 1857 zeichnete es sich allerdings ab, dass der Großherzog seine Wohnung durchaus nicht in der unteren Etage nehmen wollte. Bernhard von Arnswald klagte: „Noch ist nicht entschieden, ob Serenissimus oben oder unten wohnen wollte. Der Architekt hat die untere dafür eingerichtet, Serenissimo bestimmt sich für die obere. Natürlich muss da der Charakter, die Eigentümlichkeit der Wohnung verloren gehen."[2157] Als der Großherzog schließlich die obere Etage für sich auswählte und Großherzogin Sophie in die unteren Räumlichkeiten verwies, waren die Kapitelle der Fenster bereits ausgeführt, so dass nun Sophie in ihren Privaträumen von Motiven wie der Eberjagd, der Erziehung des Ritters zu Jagd und Kampf, der Beschützung der Unschuld, die sehr anschaulich und wenig missverständlich dargestellt wurden, umgeben war. Das bauplastische Programm der oberen Etage – das Wirken der Frau bei Kindeserziehung, Kunst und Bildung – ist wohl deshalb weniger stringent durchgeführt worden und auch nicht vollständig durch Entwürfe zu belegen. Im oberen Schlafzimmer, in dem Ritgen „die ernste, hohe Seite der Minne" verbildlichen wollte,[2158] wurden entsprechende Säulenköpfe beispielsweise nicht mehr realisiert.

[2155] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 74r.
[2156] Ritgen 1860, S. 161.
[2157] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 29.5.1857, WSTA, Hs 389-561, Bl. 88/1857.
[2158] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 425.

Auch bei der Ausstattung verfolgte Carl Alexander eigene Ideen, die sich so gar nicht in Ritgens ausgeklügeltes Konzept einfügen wollten. Ausgerechnet im Elisabethenzimmer, das Ritgen als einstigen Wohnraum der Heiligen identifiziert hatte und ihm deshalb die gleiche Wertigkeit wie den historischen Räumen des Palas verleihen wollte, plante der Großherzog 1857 ein Statuenprogramm zu realisieren, das „Wartburgs berühmten Frauen", seinen weiblichen Ahnen bis hin zu seiner Mutter gewidmet sein sollte.[2159] Mit der Vollendung sowohl des Festsaals im Palas als auch des neuen fürstlichen Wohngebäudes beauftragt, verfasste Ritgen deshalb ein programmatisches Schreiben, indem er zunächst ein erstes Resümee des bereits Geleisteten zog und sehr genau den grundlegenden Anspruch an die Ausstattung aller Gebäude der Burg formulierte. Am Ende sprach er sich dann deutlich gegen die Idee Carl Alexanders aus.[2160] „Je mehr ich nun die Aufgabe durchdenke, umsomehr will es mir scheinen, als dürften Eure Königliche Hoheit solche immer noch ernster fassen, und zwar aus folgenden Gründen: Der Gedanke, die Wartburg als Wartburg und nicht als fürstliches Lustschloß herzustellen, hat Eure Königliche Hoheit bisher geleitet. Das Landgrafenhaus ist, so weit dieses irgend möglich war, genau in seinen ehemaligen Formen und innerer Ausstattung wieder erstanden als Palas, Waffenhaus und Festsaal der Landgrafen." Indem Carl Alexander außerdem darauf verzichte, dort zu wohnen und das Bauwerk nur zu besonderen Gelegenheiten nutzen wolle, habe er sich den Dank und die „Bewunderung von ganz Deutschland verdient, weil Deutschland sehen wird, daß ein Fürst edel genug denkt, um ohne allen Eigennutz eines der ehrwürdigsten deutschen Monumente so zu erhalten und wiederherzustellen, daß jeder seiner Theile mit vollkommener Treue die Zeit, die Lebensweise und die Großthaten eines Helden-Geschlechts in das Bewußtsein zurückruft. Dieses poetische und doch wahre Wiedervorführen der Zeit des Sängerkampfes in und durch das Landgrafenhaus und die ganze Hofburg, so wie das Wiedervorführen der Reformationszeit in und durch das Ritterhaus und die Vorburg, erfordert aber zu seiner Verwirklichung gleich sehr die strenge Ausscheidung alles Fremdartigen und Modernen, als wie die Einrichtung und wohnliche Ausstattung jedes einzelnen Raumes gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung und gemäß der Zeit, die er repräsentieren soll. Das höchste und letzte Streben der Restauration müßte es also wohl sein, jeden historisch merkwürdigen Raum so auszustatten, daß er gleich einem historischen Gemälde, den Beschauer unmittelbar in das gerade in diesem Raum selbst vorgegangene Leben der Vorzeit versetzt." Die Wirkung eines Raumes sollte im charakteristischen Ausdruck seiner früheren Bestimmung begründet sein, und „auch das kleinste Nebenwerk ihn ihm müßte im Geiste des Mittelalters erfunden und an der richtigen Stelle angeordnet sein". Auf diese Weise würde eine ganze Raumfolge, „ein ganzes,

[2159] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433.
[2160] Auch für alles Folgende in diesem Absatz: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v, hier: Bl. 172r und v; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433.

reiches, stets neues, ergreifendes und ernstes Bild ergeben, wie es noch nirgends versucht und nirgends erstrebt worden ist. Dann aber würden Eure Königliche Hoheit Sich mit vollstem Rechte rühmen können, ein großartiges und einzig dastehendes Werk geschaffen zu haben." Nachdem er für die einzelnen Räume des Palas Bilanz zog, in wie weit die großen Ziele schon erreicht wurden – er bat hier beispielsweise um die Verpflichtung eines Kölner Malers für die Vollendung des Festsaals – argumentierte Ritgen, dass auch das Elisabethenzimmer als Wohnung der heiligen Elisabeth zu den historisch bedeutenden Räumen gehöre. Dieses Zimmer solle „daher nur so ausgestattet werden, wollten E. K. Hoheit dem früher ausgesonnenen Grundsatze treu bleiben, wie es von den ersten Landgräfinnen bewohnt, zur Zeit der heiligen Elisabeth eingerichtet gewesen sein kann. Einfach, ernst und schlicht in ihren frommen Sinne."[2161] Als Kompromiss schlug Ritgen deshalb die Realisierung der Statuen im benachbarten Erkerzimmer vor.

Die Planungen liefen noch mehrere Jahre weiter. Auf Carl Alexanders Wunsch sollten die Figuren der Landgräfinnen Jutta und Sophie, der heiligen Elisabeth, Sophie von Brabant, Margarethe von Hohenstaufen und schließlich Maria Pawlowna zur Aufstellung kommen.[2162] Nachdem Ritgen von Hofrat Vent um die Vorarbeiten für den ausführenden Bildhauer Adolf Donndorf gebeten wurde,[2163] klagte er Bernhard von Arnswald sein Leid: „Du weißt, dass ich mit der Idee der Statuen nicht einverstanden bin, und dem Gnädigsten Herrn schon verschiedene Vorstellungen deshalb gemacht habe. Derselbe beharrt aber auf [dem] an und für sich schönen Gedanken und wollte die 6 Statuen auf einzelnen Säulen in dem Raume verteilt haben. Da ich das Untunliche davon darlegte, sollen dieselben in Nischen, wie Heiligenbilder kommen."[2164] Während die aus Sandstein zu fertigenden Figuren auf steinernen Postamenten stehen sollten, schlug Ritgen vor, darüber leichte Baldachine aus Holz zu bauen. Den Hintergrund solle ein dunkel gemalter einfacher Teppich bilden. Die untere Wandzone sei mit Boiserien zu verkleiden, direkt unter den Figuren hingegen ein echter Teppich anzubringen. Die übrige Wand könne man einfach halten und mit Sternen und Medaillons verzieren. Eine solche Gestaltung sei würdig, stilgemäß, ohne Heiligenfiguren zu sehr zu ähneln.[2165] Eine im Bestand der Ritgen-Zeichnungen erhaltene Skizze lässt sich dieser Beschreibung zuordnen (Kat.-Nr. 766, Abb.). Einen Tag nach diesem Schreiben wandte sich auch Bernhard von Arnswald noch einmal mit eindringlichen Worten an seinen Dienstherren und versuchte, die Ausführung zu verhindern. Die Figuren der

[2161] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, ThHStAW HMA Nr. 1627, Bl. 171r-174v, hier: Bl. 173v, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 433.
[2162] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 24.1.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 43r und v.
[2163] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, Januar 1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 35r und v; zur Beauftragung Adolf Donndorfs, die offenbar durch Ludwig von Schorn vermittelt worden ist siehe Fuchs 1986, S. 12.
[2164] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 24.1.1859, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 111/1859.
[2165] Ebenda und Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 24.1.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 44r-45r.

Landgräfinnen könne man vielleicht noch ausführen, die Regentinnen späterer Zeit jedoch nicht, auch würden Raum und Licht für die Aufstellung von mehr als drei Figuren fehlen.[2166] Carl Alexander ließ sich offenbar nicht beirren. Von Ritgens Skizze ließ er mitteilen, dass sie ihm nicht gefiele.[2167] Auch Carl Dittmar versuchte sich im August 1859 an einem Entwurf für die Aufstellung der Statuen, den er an Ritgen sandte, nachdem Carl Alexander den Bildhauer Donndorf definitiv beauftragt hatte.[2168] Donndorf arbeitete auftragsgemäß an den Figuren, bis er 1861, um die Arbeit seines verstorbenen Lehrers Ernst Rietschel am Lutherdenkmal in Worms vollenden zu können, den Großherzog um Urlaub bitten musste.[2169] Zu diesem Zeitpunkt hatte Carl Alexander immerhin beschlossen, dass die Stauen in der noch zu erbauenden Dirnitzlaube, dem Gang über der Torhalle zwischen Neuer Kemenate und Dirnitz, aufgestellt werden sollten.[2170] Während Donndorf 1872 noch mit zwei weiteren Figuren beschäftigt war,[2171] wurde der Auftrag an ihn schließlich ganz zurückgezogen.[2172]

Für die Ausführung der Wandmalereien in allen Räumen wurde der seit 1857 auf der Wartburg tätige Michael Welter verpflichtet. Auch durch sie sollte die Verherrlichung weiblicher Tugenden, die Verehrung und Beschützung der Frauen durch die Ritter in das Blickfeld gerückt werden.[2173] Welters Arbeiten, vor allem im Elisabethenzimmer und dem Erkerzimmer der unteren Etage, waren jedoch für Ritgen ein weiteres Ärgernis. Nicht nur, dass der Maler mit seiner Arbeit ungeplante Kosten verursacht hatte, er hatte in Ritgens Augen auch viel zu eigenmächtig seine Vorstellungen umgesetzt. An Hofrat Vent richtete er 1860 eine offene Beschwerde, die sowohl den Eigenwillen des Künstlers als auch falsch verstandene Sparzwänge bei der Ausführung betraf.[2174] „Ich darf wohl annehmen", schrieb er, „daß die ganze Restauration der Wartburg ihrem Geiste nach gemeinsam durch den gnädigsten Herrn und mich hervorgerufen worden ist und das es stets mein besonderes Bestreben gewesen ist, die Einheit

---

[2166] Arnswald schlug die Ausführung von Figuren der Landgräfinnen Adelheid, Gemahlin Ludwig II., Sophie, Gemahlin Hermann I. und Elisabeth von Thüringen vor; Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 25.1.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 47r-49v; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 434.
[2167] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 28.1.1859, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 53r-54r.
[2168] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 1.8.1859 (mit Skizze), WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2169] Siehe Adolf Donndorf an Johann Carl Christian Vent, 16.2.1861, ThHStAW HMA Nr. 1635 b, Bl. 45r-49v; Adolf Donndorf an Johann Carl Christian Vent, 1861, ebenda, Bl. 95r-97v. Zu diesem Zeitpunkt waren die Figuren der Margarethe und Jutta vollendet; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 434; Fuchs 1986, S. 105f., Abb. 38, 39.
[2170] Johann Carl Christian Vent an Adolf Donndorf, 14.5.1861, ThHStAW HMA Nr. 1631, Bl. 98r und v.
[2171] Ausgeführt wurde die Figur der Elisabeth von Thüringen; siehe Fuchs 1986, S. 105, Abb. 40. Ein in Privatbesitz befindliches Gipsmodell hat Katharina Krügel, Klassik Stiftung Weimar, aufgefunden. Donndorf hat zudem noch mit der Arbeit an der Figur der Landgräfin Adelheid begonnen; ebenda, S. 15.
[2172] Die heute zerstörten Statuen sollen im Eisenacher Schloss aufgestellt worden sein; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 434; siehe auch Fuchs 1986, S. 15, S. 105f: Die Modelle der noch nicht ausgeführten Statuen soll Donndorf eigenhändig zerstört haben.
[2173] Ritgen 1859, S. 167f.; Ritgen 1868, S. 200.
[2174] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 4.5.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 210r-212v, hier: Bl. 212r und v.

des Grundgedankens und die dadurch bedingte Harmonie des Baues nach allen Seiten hin zu erhalten und zu sichern."[2175] Anfangs habe er Welter in diese Grundgedanken eingeführt, der habe Ritgens Wünsche und Ratschläge angenommen, wie er selbst auch die von Welter. Bei seiner längeren Abwesenheit habe Welter jedoch „unvermerkt immer unabhängiger und eigenmächtiger" gehandelt, Ritgen habe weder von den Ideen erfahren noch Entwürfe gesehen, fand das Ausgeführte „nicht gründlich vorher durchdacht, sondern nur wie von Hand zu Mund gearbeitet". Welter habe einen „Hauptfehler" begangen, „sich nie genug zu thun, immer mehr und mehr kleinliche Ornamente hinzufügen", was letztlich nur Zeit und Kosten verschwenden würde und nun überladen wirke.[2176] Trotz seines Ärgers bat er den Großherzog einen Tag später, Welter die Malereien vollenden zu lassen, denn blieben sie auf der Wartburg unvollendet, würde man sagen, „da hat man auch gewollt aber nicht gekonnt", nur weil man Mehrausgaben gescheut habe.[2177]

Obgleich es auch hinsichtlich des Mobiliars zu Irritationen kam, weil Carl Alexander, um die Arbeiten zu beschleunigen, im Sommer 1858 Bernhard von Arnswald mit der Ausführung beauftragt hatte, konnte Ritgen sämtliche Möbel nicht nur vollständig entwerfen, sondern auch ausführen lassen. Ritgens Verstimmung behob Carl Alexander, in dem er Arnswald diese Aufgabe wieder entzog.[2178] Da er mit seiner Gemahlin im Herbst des Jahres 1858 seine Wohnung, wenn auch nur am Tage, im neuen fürstlichen Wohngebäude nehmen wollte, schrieb er an Ritgen, habe er sich um eine Beschleunigung der Möbelherstellung bemüht, doch seien sie ausschließlich nach Ritgens Zeichnungen gearbeitet worden und er habe dessen Wirkungskreis keinesfalls stören wollen.[2179] Während Ritgen offenbar durch dieses sehr zuvorkommende Schreiben beruhigt war, kam es zu einer tiefgehenden und lange währenden Zerrüttung des Verhältnisses zu seinem Freund Arnswald, der die Zurücksetzung kaum verwinden konnte.[2180]

Die Zeichnungen für das Mobiliar hat Ritgen 1857 und 1858 vorgelegt. Mit ihrer Ausführung war die Neue Kemenate das Bauwerk, das die einheitlichste Ausstattung mit eigens entworfenen Möbeln aufzuweisen hatte. Als Carl Alexander die bislang entworfenen Möbel als „vortrefflich" bezeichnete und ein genaues Verzeichnis der anzufertigenden Stücke wünschte,[2181] sandte Ritgen Anfang 1858 ein Blatt mit verschiedenen Varianten von Stühlen und Hockern ein, die von einfachen Exemplaren für die Kammerdienerzimmer bis zu den Sitzmöbeln der

---

[2175] Ebenda.
[2176] Ebenda.
[2177] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 5.5.1860, Bl. 214r-215r, hier: Bl. 214v.
[2178] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 29.8.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 34.
[2179] Ebenda.
[2180] Hierzu ausführlich: Kap. II.1.4 (Bernhard von Arnswald und Ritgen).
[2181] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 2.1.1858, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 31; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 24.

großherzoglichen Familie reichten (Kat.-Nr. 812, Abb.).[2182] Nachdem verschiedene Modelle ausgewählt waren, fertigte er noch einmal Detailansichten (Kat.-Nr. 813-815). Auf dem ersten Blatt zeichnete Ritgen acht Sitzmöbel, die er jeweils in Vorder-, Seiten- und Detailansichten gab: Für die Zimmer der Kammerdiener sah er einfache Sitze ohne Lehne vor, die mit einem Kissen zu belegen waren, oder aber noch einfacher mit einer Sitzfläche aus Rohr oder Stroh versehen werden konnten (Nr. 1, 2 auf Kat.-Nr. 812). Auf gedrehten Füßen erhebt sich der an allen vier Seiten mit einem runden Knauf versehene Sitz, der unter der Sitzfläche mit einem Rundbogenfries verziert ist. Die Hocker wurden zur Anfertigung bestimmt[2183] und sollten schließlich in den Zimmern der Kammerdienerinnen, Kammerfrauen, in den Bedienstetenzimmern, Fremdenzimmern und auch in den Räumen der Hofdamen und Kavalierszimmern aufgestellt werden.[2184] Eine Weiterbildung dieses Sitzes stellte das nächste Stück dar (3, 4 auf Kat.-Nr. 812), bei dem Seitenlehnen angebracht werden sollten. Durch das Umsetzen der Stäbe hätte man Rückenlehnen schaffen können, die Abnahme der Seitenteile hätte eine Verbindung von mehreren Hockern zu einer Bank aus zwei bis drei Sitzen ermöglicht. Diese Variante wurde ebenso wenig zur Ausführung bestimmt wie ein Hocker, den Ritgen für das Erkerzimmer der oberen Etage entworfen hatte; auch er wäre durch einen kleinen Umbau zu einer Bank zu wandeln gewesen. Im Bestand der Kunstsammlung hat sich hingegen ein Hocker erhalten, den Ritgen für die Räume der Großherzogin bestimmt hat (Nr. 6,7 auf Kat.-Nr. 812).[2185] Er steht auf gewundenen, ausgestellten Beinen und ist an Ecken und Zargen mit Blattwerk verziert. Zwei Stäbe sollten eine über die Sitzfläche gebreitete, reich geschmückte oder gestickte Decke halten, denn diese gäbe „ein reiches und elegantes Aussehen“ und werde als Zierde der Sitze von Frauen und edlen Gästen in den Nibelungen oft erwähnt.[2186] Für diesen Sitz hat sich eine Detailzeichnung erhalten (Kat.-Nr. 813, Abb.). Ebenfalls ausgeführt wurde eine Weiterentwicklung dieses Hockers zu einem Stuhl mit Rückenlehne, der auf gewundenen Füßen steht, die hinteren beiden enden in Krallen.[2187] Die Rückenlehne ist mit drei übereinander stehenden, ausgesägten Vierpässen und Bögen verziert. Ein Rundstab diente als Halterung für den Bezug (14-16 auf Kat.-Nr. 812, 814, Abb.). Auf Ritgens Blatt ist der gleiche Stuhl – um geschwungene Armlehnen mit Schlangenmäulern bereichert – angegeben (Nr. 17 auf Kat.-Nr. 812, 815, Abb.). Auch hier hat sich ein Exemplar in der Sammlung erhalten.[2188] Diese Stühle sind in der Wohnung des Großherzogs in der oberen Etage benutzt worden. Rücklaken, die als

[2182] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 16.1.1858, ThHStAW HMA Nr. 1629, Bl. 40r und v.
[2183] Ebenda, Bl. 40r.
[2184] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 22.1.1858, ThHStAW HMA Nr. 1629, Bl. 43r-44v.
[2185] Hocker, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0164.
[2186] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 16. 1.1858, ThHStAW HMA Nr. 1629, Bl. 40r und v, hier: Bl. 40v.
[2187] Stühle, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0183 a-c.
[2188] Stuhl mit Armlehnen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0167.

Schmuck und Auflage für diese Modelle genutzt wurden, sind mit Streifen aus Zickzackfriesen, Rankenwerk und Diamantbändern zu beiden Seiten verziert und mit großen Troddeln am oberen und unteren Ende versehen.[2189] Dieses Muster hatte Ritgen jeweils schon in den entsprechenden Möbelentwürfen vorgegeben.

Ritgens weitere Entwürfe für das Mobiliar umfassten auch Liegen, Sofas und Tische. Für eine Liege hatte Ritgen, er nannte sie „Sitz", zwei Varianten entworfen, von denen die einfachere für die untere Etage ausgeführt wurde (Kat.-Nr. 817, Abb.). Die Liege steht auf vier geschnitzten Beinen mit Blattfries und Diamantband. Der Rahmen wird von einem abgetreppten Zickzackfries umlaufen. Das Kopfpolster wird von einer hochgezogenen Rankenvolute mit Diamantrippe getragen. Ursprünglich war dieses Polster mit blauem Stoff bezogen.[2190] Auch im Salon des Großherzogs stand eine Liege, für die sich ein Entwurf erhalten hat (Kat.-Nr. 816, Abb.). Sie besteht aus einem massiven profilierten Unterbau mit eingeschnitzten Rosetten, Rundbogenfries und einem Stab, der am Kopfende in Ranken ausläuft. Das Kopfteil wird zu beiden Seiten von Schlangen getragen.[2191] Ein Sofa mit durchgehender Rückenlehne und schräg stehenden, mit Rundbögen verzierten Seitenwangen wurde für den Nordteil des Salons der Großherzogin realisiert (Kat.-Nr. 818, Abb.).[2192] Von gleicher Bauart wie sein Pendant ist ein Sofa mit ebenfalls durchgehender Rückenlehne und schräg stehenden, verzierten Seitenwangen, das im Salon des Großherzogs stand. Ritgen hat die reichere Verzierung der Seitenwangen mit üppigem Rankenwerk, das aus Tiermäulern wächst, in seinem Entwurf vorgegeben (Kat.-Nr. 818).[2193] Dieses Motiv erweist sich als erneutes Zitat vom Thron einer der „Lewis-Schachfiguren" (Abb. 10*).[2194]

Einen runden Tisch mit einer Rosette in der Mitte des Tischbeins und geschwungenen, mit Ranken verzierten Beinen und einer mit einem Zickzackfries verzierten Tischplatte hatte Ritgen in zwei verschiedenen Größen geplant (Kat.-Nr. 819, Abb.); einer von ihnen könnte im Salon der Großherzogin im Erdgeschoss neben der Liege gestanden haben.[2195] Ein anderer Entwurf zeigt einen längsrechteckigen Tisch auf mit Blattwerk verzierten Beinen (Kat.-Nr. 820, Abb.), der an den Schmalseiten ausziehbar sein sollte. Bei einem in der Kunstsammlung

---

[2189] Rücklaken, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0193-K0197, KT0208-KT0210; KT0192 erweist sich auf Grund seiner Maße als Schonbezug für einen Hocker.
[2190] Liege, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0158, heute mit beige gemustertem Bezug.
[2191] Liege, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0157; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 110, Nr. 1643; vgl. die Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 445.
[2192] Seitenwangen eines Sofas, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0147 a, b; Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 439.
[2193] Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, nach S. 448 und Wartburg-Stiftung, Fotothek, A68-52; K29.
[2194] Madden 1832, Pl. XLVI, Nr. 4; vgl. hierzu Kap. II.2.4. (Studien Ausstattung); Details der Schachfiguren finden sich auch an den Bänken der Kapelle; vgl. Kap. II. 3.1.6. (Kapelle).
[2195] Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nachlass Ritgen, Nr. F00027.

erhaltenen Tisch[2196] sind die Ständer zwar um Einiges einfacher gearbeitet, die Krallenfüße fehlen und die Schublade an der Längsseite erweist sich als Ergänzung von Ritgens Entwurf, doch ist er an den Schmalseiten ausziehbar, genau wie es Ritgens Zeichnung vorsah.[2197] Ein ähnlicher Tisch, hier mit ovaler Tischplatte, findet sich auf dem gleichen Blatt. In seiner ausgeführten Form variiert allerdings erneut die Bearbeitung der Tischbeine.[2198]

Insgesamt fällt auf, dass Ritgen für die wohnliche Ausstattung dieses Gebäudes nicht ausschließlich auf die Möbeltypen zurückgriff, die er etwa drei Jahre vorher im Landgrafenzimmer verwirklicht hat. Die Sitzmöbel sind zu allererst gepolsterte Stühle mit oder ohne Lehnen, die den Bedürfnissen nach Bequemlichkeit Rechnung tragen und bei denen nicht die historisch korrekt rekonstruierte Form im Vordergrund stand. Bänke auf Stollen mit neoromanischen Säulen als Stützen, wie die im Palas, fehlen vollständig. Stühle und Tische haben hier häufig gedrechselte Beine. Die romanische Anmutung erfolgt vielmehr durch die Schnitzereien, Rundbögen, vegetabile Ranken, die in Krallen endenden Füße oder die Schlangenmäuler an den Lehnen. An die in der Literatur abgebildeten Beispiele erinnern hingegen etliche Falthocker und Faltstühle in der unteren Etage,[2199] für die keine separaten Entwürfe überliefert sind. Dass solche Sitzmöbel allerdings zur Ausstattung im romanischen Stil gehörten, hatte Ritgen schon in seiner Zeichnung der Ostwand des Sängersaals gezeigt, wo der vergleichbare Faltstuhl nach Hefner von Alteneck dargestellt ist (Kat.-Nr. 335 Abb.).[2200] Die Erkenntnisse zu den Betten, die als Ruhebetten auch am Tage genutzt wurden, verarbeitete er in den Entwürfen für die Liegen und Sofas, wenngleich auch diese Stücke mit dem modernen Sitzkomfort einer Polsterung ausgestattet waren. Über die eigentlichen Betten hatte Ritgen in seinen Studien vermerkt, dass sie „in der Regel aus vier Eckpfosten (bettstalen) oder Bettstollen zusammengesetzt [waren], welche entweder die gleiche Höhe hatten, oder von denen zwei am Kopfende des Bettes höher waren als die beiden anderen. An diesen 4 Bettpfosten war die Bettlade, aus vier mehr oder minder reich geschnitzten Bretern [sic!] bestehend, befestigt.“[2201]

[2196] Tisch, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0089.
[2197] Abbildung des Tischs im Salon der Großherzogin Erdgeschoss in Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 439; vgl. auch die Fotografie, Wartburg-Stiftung, Fotothek, A70-52; K29; auf diesem erst 1952 aufgenommenen Foto sieht man das gleiche Modell im Salon im oberen Geschoss. Ob es sich um das gleiche Stück oder einen zweites handelt, ist nicht feststellbar.
[2198] Tisch, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0180; aufgestellt im Salon der Großherzogin im Erdgeschoss; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 102, Nr. 1375.
[2199] Vgl. die Abbildungen des Elisabethenzimmers und des Salons der Großherzogin, Wartburg-Stiftung, Fotothek, A23-52; K29; C779; K29.
[2200] Hefner von Alteneck 1840, Tf. 35; vgl. zu Ritgens Möbelzeichnungen Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung); zur Darstellung des Stuhls im Entwurf für Ostfassade des Sängersaal; vgl. Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal); die gleichen Modelle befanden sich auch in der Elisabethkemenate im unteren Geschoss des Palas und in der Kapelle; vgl. Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[2201] Hugo von Ritgen: 1. Die eigentlichen Betten, WSTA, Nachlass Ritgen.

Die in der Sammlung der Wartburg erhaltenen Exemplare entsprechen dieser Beschreibung.[2202] Entwürfe sind nicht überliefert, doch erweisen sich die Details der geschnitzten Rankenornamente und vor allem der balusterförmigen Beine und die mit Ranken beschnitzten runden Füße als Zitate der Entwürfe Ritgens, wie sie etwa auch in der Zeichnung für das Sofa zu finden sind (Kat.-Nr. 818, Abb.).[2203]

Der sogenannte Minnesängerschrank ist eines der repräsentativsten Möbelstücke, das nach Entwürfen Hugo von Ritgens gefertigt wurde.[2204] Die Schnitzereien führte Friedrich Hrdina aus, die signierten und datierten Malereien schuf der Darmstädter Maler Rudolf Hofmann, nachdem er 1858 die Ausmalung der Sängerlaube im Sängersaal vollendet hatte. Großherzogin Sophie schenkte ihrem Gatten diesen Schrank zur Aufbewahrung von Zeichnungen und Sammlungsgegenständen. Hinter den bemalten Schranktüren im oberen Teil sollten „die Original-Ausgaben der großen epischen und lyrischen Dichter des Mittelalters" lagern.[2205] Auf einem massiven Sockel steht das Unterteil mit drei Türen, die mit reich geschnitztem Blattornament verziert sind. Das darüber befindliche Mittelstück mit drei Schubkästen wird von vier romanischen Säulen gestützt. Die Schubladen sind mit Löwenköpfen in Form von romanischen Türklopfern verziert. Das Oberteil besteht aus drei Rundbogentüren, die durch Säulen voneinander getrennt sind, unter denen noch einmal schmale Schubläden positioniert sind. Darüber befinden sich drei spitze geschnitzte Giebel. Oben auf den Ecken sitzt je ein Engel auf einer hohen Konsole. Ritgens Entwurf für diesen Schrank ist überliefert, er ist mit wenigen Veränderungen ausgeführt worden (Kat.-Nr. 822, Abb.). So sah er in der mittleren unteren Tür ebenfalls Malereien vor, an den Schmalseiten sollten zwischen den Säulen mit reichverzierten spitzen Giebeln die Figur eines Ritters und eines Minnesängers zur Aufstellung kommen. Allein diese Details wurden nicht ausgeführt. Inwieweit Ritgen auch hier die inhaltliche Ausformung der Malereien bestimmt hat, ist nicht festzulegen. Es verwundert lediglich, dass ausgerechnet auf ihn die Bezeichnung „Wilhelm von Oranze" zurückgeht, die sich in der Literatur fortgesetzt

---

[2202] Im Schlafzimmer der Großherzogin: Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0154 und KM0156 (?); vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 100, Nr. 1293; vgl. Abbildung Wartburg-Stiftung, Fotothek, A15-52; im Schlafzimmer des Großherzogs: Bett, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0208; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 108, Nr. 1527; dort auch eins von zwei Schränkchen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0149, Inv.-Nr. KM0150; vgl. Wartburg-Stiftung, Fotothek, historische Räume, Nr. 30; weitere Betten: Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0153; KM0155.

[2203] Hier vor allem das Bett, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0153.

[2204] Sog. Minnesängerschrank, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0040.

[2205] Ritgen 1868, S. 202; die tatsächlich aufbewahrten Briefe, Zeichnungen, Schriftstücke und Bücher sind in gesonderten Inventarbänden verzeichnet: Verzeichnis der im Salon Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs auf Wartburg in dem großen Schranke befindlichen Gegenstände, 1883, 1889, WSTA.

hat.[2206] Auf dem Mittelbild nämlich überreicht Wolfram von Eschenbach dem Landgrafen Hermann I. seinen „Parzival" und erhält, so Ritgen, im Gegenzug „in einer Rolle den Stoff zu einem neuem Werk: Wilhelm von Oranze."[2207] Da es sich hier jedoch nur um die französische Vorlage zum Willehalm handeln kann,[2208] den Wolfram der Überlieferung zufolge aus der Hand des Landgrafen empfing, scheint Ritgen entweder ein Schreibfehler unterlaufen zu sein oder er veränderte die ebenfalls gebräuchliche Nennung „Wilhelm von Oranse" noch einmal.[2209] Über Wolfram von Eschenbach und Landgraf Hermann I. schwebt auf dem Mittelgemälde ein Engelpaar mit dem Gral als zentralem Motiv der Parzivalsage. Das linke Feld zeigt Gottfried von Straßburg, der einem jungen Paar sein Tristan-Epos vorträgt. Rechts lässt Bischof Pilgrim von Passau sich unten das Nibelungenlied erzählen und von seinem Schreiber Konrad niederschreiben, während oben Kriemhild ihrer Mutter Ute den Unheil verheißenden Schicksalstraum erzählt.

Barbara Mundt hat bereits herausgearbeitet, dass dieser bemalte Schrank früher entstand als vergleichbare englische und andere westeuropäische Möbel mit Malerei, die nicht vor 1862 anzusetzen sind.[2210] Er wurde im Jahr des Erscheinens des „Meubles"- Bandes von Viollet-le-Duc vollendet,[2211] in dem etliche abgebildete mittelalterliche Möbel fortan als Vorbilder und Orientierung für Stilmöbel – auch für Hugo von Ritgen – dienten. Der romanische Schrank aus der Kathedrale von Noyon beispielsweise „kann als Quelle für verschiedene neuromanische Kunstschränke gelten, aber nicht für den Wartburgschrank, der eine äußerst selbständige Leistung darstellt", resümiert Barbara Mundt.[2212]

Das Elisabethenzimmer im Erdgeschoss

Vom Landgrafenzimmer im Palas führte eine Tür direkt in das Elisabethenzimmer im unteren Stockwerk der Neuen Kemenate (Abb. 4*). Dieser Raum kann heute nur noch anhand alter Aufnahmen wahrgenommen werden, denn er fiel dem Einbau des Neuen Treppenhauses zwischen Palas und Neuer Kemenate gänzlich zum Opfer. Seine Kapitellplastik ist zu großen Teilen im Lapidarium zu finden, das Programm muss an dieser Stelle rekonstruiert werden.
Für den Kapitellschmuck der 1858 eingebauten Mittelsäule wurde das im Landgrafenhaus häufig auftretende mittelalterliche Adlermotiv, insbesondere das des benachbarten

[2206] Ritgen 1859, S. 168; Ritgen 1868, S. 202; Ritgen 1876, S. 208; auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 448 haben diese Schreibweise übernommen; siehe auch Fillitz 1996, S. 365f., Kat.-Nr. 4.28 (Barbara Mundt); wiederabgedruckt in Mundt 1997, S. 260-263.
[2207] Ritgen 1859, S. 168; Ritgen 1868, S. 202; Ritgen 1876, S. 208.
[2208] San Marte 1841, S. 77.
[2209] Vgl. Pischon 1838.
[2210] Fillitz 1996, S. 365f., Kat.-Nr. 4.28 (Barbara Mundt); Mundt 1997.
[2211] Viollet-le-Duc 1858.
[2212] Fillitz 1996, S. 365f., Kat.-Nr. 4.28 (Barbara Mundt).

Landgrafenzimmers, variiert.[2213] Die Adler steigen hier nach oben und scheinen mit ihren Köpfen die Abakusecken zu berühren. Auch die Gestaltung des hohen repräsentativen Sockels unterstrich die Idee, dass dieser Raum ebenfalls zu den „historisch merkwürdigen" zu zählen war. Hier ist die Gestaltung aus gedrehter Wulst, Zahnschnittfries und gedrehter Basis aus dem mittelalterlichen Nachbarraum übernommen, lediglich die dort befindlichen Ecklöwen sind weggelassen.[2214]

Die Themen der Kapitelle der zwei Biforien in der Ostwand des Elisabethenzimmers waren der ehelichen Treue, Frömmigkeit, Caritas gewidmet.[2215] Das südliche Fenster zeigte eine Allegorie der Mildtätigkeit und ausgewählte Werke der Barmherzigkeit. Ein nummerierter und datierter Entwurf ist im Gegensatz zu zahlreichen anderen Säulenköpfen für dieses Fenster nicht erhalten. Bei einer Skizze könnte es sich um eine Abzeichnung von Entwürfen Ritgens für dieses Fenster handeln (Kat.-Nr. 735, Abb.). Die größte Zeichnung auf diesem Blatt zeigt die Darstellung der Mildtätigkeit.[2216] In der Mitte des Doppelkapitells sieht man eine junge Frau mit offenem Haar, die die linke Hand zur Brust führt, während sie in der rechten eine der sie umgebenden Blumen hält. Rechts und links von ihr befinden sich zwei weitere Figuren: Ein junger bärtiger Mann, der ausschließlich mit einem Umhang bekleidet ist, hält der jungen Frau eine Schale entgegen. Eine Frau mit bloßer Brust hält in der rechten Hand einen Spiegel, in der linken eine Kette. Das ausgeführte Kapitell zeigt Veränderungen im Vergleich zur Zeichnung, so wurde die Nacktheit der Figuren durch eine deutlich züchtigere Darstellungsweise ersetzt. Aus dem jugendlichen wurde ein älterer bärtiger Mann.[2217] Dieselbe Skizze zeigt auch die Darstellung des mittleren Doppelkapitells des Südfensters, das zur einen Seite mit einer bekrönten jungen Frau mit offenem Haar, die einem Durstigen die Kanne zum Trinken an den Mund führt, verziert ist. Zur anderen Seite reicht sie einem Hungrigen aus einem gefüllten Korb ein Stück Brot.[2218] Unten rechts sieht man die Skizze für das nördliche Kapitell, das die Heilung Kranker wiedergibt: Die bekrönte junge Frau reicht einem Kranken ein Tuch.[2219]

Die Thematik der Kapitellplastik dieses Fensters verweist nicht von ungefähr auf prominente Elisabethdarstellungen. Ritgen wurde bei der Wahl dieser Bildmotive offenbar von den sieben Werken der Barmherzigkeit in der Elisabethgalerie inspiriert. Wenngleich es hier nur drei Werke sind, die Heilung der Kranken, Speisung der Hungrigen und Tränkung der Durstigen,

---

[2213] Lieb 2005, S. 93, S. 112.
[2214] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0070.
[2215] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 423.
[2216] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 441.
[2217] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0046.
[2218] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0034.
[2219] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0062.

scheint die bekrönte jugendliche Frau mit langem offenen Haar ein eindeutiger Verweis auf Elisabeth zu sein, die vorgeblich die einstmalige Bewohnerin dieses Zimmers gewesen soll.[2220]

Im nördlichen Fenster wandte sich der Architekt der ehelichen Treue, Frömmigkeit, Wachsamkeit und Selbstbeherrschung zu, deren Sinnbilder er durch verschiedene Vögel darstellte. Die „Tugenden der Frauen sind meist durch Vögel dargestellt, denn auch in den noch erhaltenen alten Bildwerken des Landgrafenhauses erscheinen meist Vögel, weniger vierfüßige Tiere und am seltensten der Mensch als Träger des Gedankens."[2221]

Zur Verbildlichung der ehelichen Treue am südlichen Säulenpaar wählte Ritgen einen Vers aus den, in seinem „Führer auf der Wartburg" nicht näher bezeichneten, „Homilien (Andachtsbüchern) aus dem 13. Jahrhundert" aus.[2222] Dem Großherzog hat er seine Quelle genauer bezeichnet: Die Passage sei einer Handschrift aus Kloster St. Georgen in Villingen aus dem 13. Jahrhundert, die sich jetzt in Karlsruhe befinde, entnommen.[2223] „Die guten Frauen, welche Wittwen bleiben, die gleichen der Turteltaube, denn wie diese ihr Männlein verliert, so bleibt sie immer einsam und setzt sich auf den dürren Zweig und läßt den grünen stehen dabei."[2224] Auch sei in einer Handschrift des jüngeren Titurel, die nicht näher benannt wird, die treue Sigune abgebildet, die auf dem dürren Zweig einer Linde ihren geliebten Tschionatulander beweine, wo es heißt: „Diu turteltaub irchiuset / den dürren ast gezweiet, / swen si ir lieb verliuset. / Sigonne was da freuden viel gefreiet. / swie vil des lube hinch an der linden, / ein dürre het si funden."[2225] So zeigt Ritgens Entwurf ebenso wie das ausgeführte Kapitell eine Taube, die mit gesenktem Kopf auf einem dürren Zweig sitzt, während sich auf der linken Seite des Kapitellkörpers üppiges Blattwerk ausbreitet (Kat.-Nr. 736, Abb.).[2226] Schon Paulinus von Nola habe die Taube als Symbol der Herzenseinfalt beschrieben, die Übertragung dieses Bildes auf die Frau sei deshalb bezeichnend, schrieb Ritgen weiter.[2227]

Am Doppelkapitell der mittleren Säulenstellung des nördlichen Fensters zeigte Ritgen die Frömmigkeit: Zwei Vögel trinken aus einer Schale in ihrer Mitte (Kat.-Nr. 738, Abb.). Für die Rückseite ist kein Entwurf überliefert, sie zeigt einen Mann und eine Frau in Anbetung des

---

[2220] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 441.
[2221] Ritgen 1868, S. 195.
[2222] Ebenda, S. 193.
[2223] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 75r; Franz Joseph Mone hat sie 1835 mit Textproben besprochen; siehe Franz Joseph Mone: Werke in altteutscher Prosa, Mone/Anzeiger 4 (1835), Sp. 364-370, hier Sp. 365-368; vgl. Hs. Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. St. Georgen 36, 'St. Georgener Predigten' (G), um 1300, 108 Blätter.
[2224] Ritgen 1868, S. 193; ins Hochdeutsche übertragene Passage aus Franz Joseph Mone: Werke in altdeutscher Prosa, Mone/Anzeiger 4 (1835), Sp. 367f.
[2225] Ritgen 1868, S. 194.
[2226] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0045; dass es zu gelegentlichen Verwirrungen hinsichtlich des Alters der Kapitellplastik kommen konnte, beweist dieses Kapitell, das wegen seines Tiermotivs und größeren Schäden im Inventar als 12. Jh. geführt wurde.
[2227] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 75r; vgl. hierzu beinahe gleichlautend Helmsdörfer 1839, S. 180.

Kreuzes. Auch hier hat sich das Stück im Lapidarium erhalten.[2228] Für dieses Kapitell der Neuen Kemenate ist außerdem ein Gipsmodell erhalten geblieben,[2229] das Ritgens Entwurf auf durchaus lebendige, wenngleich vereinfachte Weise umsetzt. Das ausgeführte Kapitell entspricht nur noch der äußeren Form nach dem Entwurf. Die Anregung für das Motiv zweier Vögel, die sich über eine Schale beugen, könnte Ritgen bereits in der Kapelle gefunden haben: Bei der Umgestaltung der Kanzel wurde ein mittelalterliches Original wiederverwendet, das zwei Vögel zeigt, deren Schnäbel durch eine Palmette verbunden sind.[2230] Dieses im Mittelalter in vielfältiger Form dargestellte Motiv war beispielsweise bei de Caumont abgebildet, besonders die Federn am Kopf der Tauben könnten auf eine Übernahme aus dieser Quelle verweisen.[2231]

Das nördliche Doppelkapitell zeigt als Symbole der Wachsamkeit und Selbstbeherrschung Kraniche, die auf der Längsseite ihre Köpfe unter die Flügel stecken (Kat.-Nr. 737, Abb.). Die Schmalseite ist mit einem Vogel verziert, der im Schlaf einen Stein in der Kralle hält.[2232] Es handelt sich hier um eine bildliche Umsetzung dessen, was Plinius im zehnten Buch seiner „Naturalis historia“ über die Kraniche berichtet: „In der Nacht stellen sie Posten aus, die, auf einem Beine stehend, einen Stein halten, der, sobald er ihnen im Schlafe entfällt, sie der Unachtsamkeit überführt. Die anderen schlafen indeß, den Kopf unter ihren Flügeln verbergend, wobei sie abwechselnd auf einem Fuße stehen“.[2233]

Der Rahmen der Tür zum benachbarten Erkerzimmer war mit einem Zickzackfries verziert, der sich an einer Nische derselben Wand wiederholte. Vor allem die Gestaltung dieser Nische mit Zickzackfries und Flechtband erweist sich als Wiederholung einer der Nischen im als Thronsaal der Pfalz Gelnhausen gedeuteten Raum (Kat.-Nr. 770, Abb.). Bernhard von Hundeshagen glaubte an dieser Wandvertiefung den Platz des kaiserlichen Throns gefunden zu

---

[2228] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0033; eine, glaubt man Hermann Nebe, wegen der schlechten Qualität des Steins nicht verwendete erste Ausführung dieses Entwurfs wurde 1925 bei Grabungsarbeiten im Gademkeller wiedergefunden; vgl. Nebe 1926, S. 44, Abb. S. 97; sie wurde 1952 als vermeintlich mittelalterliches Original in das östliche Kapellenfenster eingesetzt; Asche 1962, S. 156 und Abb. S. 131; vgl. auch und die Bemerkungen zur ergänzten Kapitellplastik der Kapelle in Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik) und im Anhang (O-025).

[2229] Gipsmodell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, ohne Inv.-Nr.; vgl. hierzu Lieb 2005, S. 74, die in diesem Zusammenhang einen Berichts Dittmars vom 23.12.1853 zitiert, aus dem hervorgeht, dass Härtel bereits an den Modellen arbeitete. Es kann sich hier allerdings noch nicht um Modelle für die Neue Kemenate nach Entwürfen Ritgens handeln, da dieser erst im Februar 1854 seine Blätter an Carl Alexander übermittelte. Stattdessen warnt Bernhard von Arnswald vor Dittmars entworfenen Werkstücken; Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 21.12.1853, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 49r-50v; vgl. auch noch einmal die Beschwerde Ritgens bei Carl Alexander über Dittmars bereits ausgeführte Arbeiten: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 6.2.1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 52r-56v.

[2230] Abb. bei Voß 1917, S. 172; das Kapitell befindet sich heute, nach der Entfernung der Raumausstattung des 19. Jahrhunderts, im südlichen Fenster der Kapelle (O-026 im Anhang).

[2231] Caumont 1837, S. 211f.; siehe auch Caumont 1851, S. 163.

[2232] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 75v.

[2233] Plinius/Strack 1853, S. 443; Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0061.

haben. Die Kaminanlage in der Gelnhäuser Pfalz hatte schon für den Kamin im Sängersaal Pate gestanden.[2234]

Der untere Teil der Wand wurde durchgängig mit Täfelungen nach Ritgens Entwürfen ausgestattet, die im Flachrelief schlanke Rundbogenstellungen enthielten (Kat.-Nr. 766, 769, Abb. und Abb. 55*). Sie wurden ab 1860 mit alternierenden Friesen aus kreisförmigen Ornamenten und aufsteigenden Pflanzen geschmückt.[2235] Darüber befanden sich Teppichimitationen, die, so Baumgärtel/Ritgen, „in ziemlich tiefer ernster Farbenstimmung in blauen, roten und grünlichen Tönen gehalten" waren.[2236] Unterhalb der Decke wiederholte sich der Spruch UXOR TU SICUT VITIIS ABUNDANS ebenso,[2237] wie das Spruchband IN LATERIBUS DOMUS TUAE CARIATAS MATERNA PURISSIMA,[2238] das große Pelikane begleitete, die im Begriff waren, sich die Brust zu öffnen. In Ganzfigur erschienen die Landgräfinnen Adelheid, Sophia, Margarethe, Sophie und Elisabeth von Thüringen. In Halbfigur waren die heiligen Helena, Beatrix, Cäcilie abgebildet. Am Unterzug der vollständig ornamentierten Decke standen die Sprüche: QUEMADMODUM DESIDERAT CERVUS AD FONTES AQUARUM: ITA DESIDERAT ANIMA MEA AD TE DEUS und SITIVIT ANIMA MEA AD DEUM FORTEM VIVUM QUANDO VENIAM & APPAREBO ANTE FACIEM DEI.[2239]

Sechs Lehnstühle mit neoromanischem Dekor, für die keine Entwürfe überliefert sind, waren im Raum aufgestellt, einige haben sich im Sammlungsbestand erhalten.[2240] Auf ihnen befanden sich Rücklaken mit Pentagrammstickereien, die als Geschenke von Eisenacher Damen zur silbernen Hochzeit des großherzoglichen Paares 1867 gefertigt wurden.[2241] Gleiches gilt für einen großen Teppich, in dessen Mitte sich wieder ein Pelikan befindet, umgeben von einer Widmung an das großherzogliche Paar.[2242] Mit dem gotischen Dokumentenkasten aus der Zeit um 1400 war ein kostbares Kunstwerk aufgestellt, das man in Köln erworben hatte (Abb.

[2234] Hundeshagen 1819, S. 74, Tf. XII; vgl. auch Lieb 2005, S. 84.
[2235] Zur Ausmalung des Raums siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 418-420.
[2236] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 440.
[2237] „Weib du die freie von Makeln." Die Übersetzungen entstammen, wenn nicht anders angegeben, im Folgenden aus Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 440.
[2238] „Zwischen den Pfählen deines Hauses die reinste mütterliche Liebe."
[2239] „Wie der Hirsch nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu Dir." und: „Meine Seele dürstet nach Gott, dem lebendigen Gott. Wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?" (vgl. Ps 42).
[2240] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 41v; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, 1906, Raum 104, Nr. 1460-1465; Stühle, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0173 a, b und KM0178 a-c; einige einfachere Einrichtungsgegenstände ließ Dittmar offenbar 1859 ohne Entwürfe fertigen, weil sie den schon vorhandenen ähneln sollten; möglicherweise gehörten diese Stühle dazu; vgl. Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 18.12.1859, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2241] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 41v; Rücklaken, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0092-KT0096; vgl. auch Abb. Baumgärtel/Ritgen, S. 439.
[2242] Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 104, Nr. 1474; Teppich, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0082.

56*).[2243] Zehn Falthocker, eine Tafel und zwei runde Tische ergänzten das Mobiliar.[2244] Die repräsentativen runden Hängeleuchter mit reichem Steinbesatz und durchbrochenen vegetabilen Ornamenten wurden nach einem Entwurf Ritgens aus dem Jahr 1875 geschaffen (Kat.-Nr. 823).[2245]

Mit seiner plastischen und malerischen Ausstattung war dem Raum tatsächlich eine dem Palas vergleichbare Gesamtwirkung verliehen. Zudem unterstrichen Welters Malereien, hier wieder von lateinischen Bibelzitaten begleitet, den nahezu sakralen Charakter, den Ritgen mit seiner Zuschreibung als Wohnort der heiligen Elisabeth erreichen wollte. In der Wandgestaltung erschienen neben den weiblichen Heiligen schließlich auch die Bilder von Landgräfinnen, allerdings endete ihre Reihe mit der Darstellung der heiligen Elisabeth. So sehr sich Ritgen auch um eine Integration dieses Elisabethenzimmers im neuen fürstlichen Wohngebäude in die historischen Räume bemüht hatte, blieb es ein privater Raum der großherzoglichen Wohnung und wurde folglich von der Öffentlichkeit als Gedenkraum der Heiligen nicht wahrgenommen. Er wurde als Speiseraum der Großherzogin genutzt.[2246]

Das Erkerzimmer im Erdgeschoss

Die drei Kapitelle des gesamten südlichen Fensters sollten anhand der Darstellung der Geschichte Wolfdietrichs die mittelalterliche Lehenstreue versinnbildlichen. „Am schönsten und reinsten, wenn auch minder ergreifend als im Nibelungenlied, erscheint die Mannentreue in dem uralten Liede vom König Wolfdietrich“, schrieb Ritgen hierzu.[2247] Nach eigener Angabe hatte er diese Episode Vilmars Geschichte der deutschen National-Literatur entnommen.[2248] Eine Ausgabe des Textes der um 1472 entstandenen Fassung des Caspar von der Roen war darüber hinaus in von der Hagens Heldenbuch nachzulesen.[2249]

Die hier dargestellte Geschichte ist kurz umrissen Folgende: Der Waffenmeister König Wolfdietrichs, Perchtung, steht im Kampf für seinen Dienstherren, bei dem fünf seiner Söhne nacheinander fallen. Um König Wolfdietrich zu beruhigen, wendet er sich jedes Mal, wenn einer seiner Söhne fällt, mit lachendem Gesicht zu seinem Herrn um. Die elf weiteren Söhne Perchtungs werden gefangen genommen und schließlich macht sich Wolfdietrich auf den Weg, um sie zu befreien. Auf seiner langen Fahrt weist er das ihm angebotene Königreich, die Hand

[2243] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 43v; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 104, Nr. 1470; Dokumentenkasten (Trese), Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KH0012.
[2244] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz; S. 40v; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 104.
[2245] Kronleuchter, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0379 a, b
[2246] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 104; dort als Empfangszimmer bezeichnet, mit der Bemerkung: „Früher als Speisezimmer gebraucht von der Großherzogin Sophie.“
[2247] Ritgen 1868, S. 195.
[2248] Siehe etwa Vilmar 1857, S. 143.
[2249] Hagen/Primisser 1825, S. 1-233.

der Kaiserin und tausende neuer Dienstleute ab, um seine eigenen Getreuen zu finden und sie aus der Gefangenschaft zu führen.

Auf dem noch in situ erhaltenen nördlichsten Kapitell des Fensters sieht man Wolfdietrich, der dem Kampfgeschehen von seinem Palast aus folgt, während sich Perchtung lächelnd zu ihm umwendet. Die rechte Seite des Kapitells wird von den Getreuen eingenommen, von denen einer bereits tot am Boden liegt (Kat.-Nr. 739, Abb.). Nicht zur Ausführung kam das unten auf dem gleichen Blatt angegebene einfache Kapitell, das die Söhne im Augenblick ihres Todes darstellt, während ein Engel die Seelen in den Himmel holt. Auch beim Doppelkapitell, das die überlebenden elf Söhne, die in die Gefangenschaft gebracht werden, dargestellt hätte, blieb es beim Entwurf (Kat.-Nr. 741, Abb. oben). Umgesetzt wurde Ritgens Entwurf auf der nördlichen Seite der mittleren Säulenstellung: Wolfdietrich verlässt seinen Palast, um sich auf die Suche zu begeben (Kat.-Nr. 741 Abb. unten), die auf der südlichen Seite erfolgreich beendet wird. Hier befreit der König seine Mannen aus dem Kerker (Kat.-Nr. 742, Abb.).

Das südlichste Doppelkapitell dieses Fensters zeigt erstaunlicherweise nun ein tierisches Motiv: Junge Wiedehopfe reißen ihren Eltern die alten Federn aus, um sie zu verjüngen. In seinem Führer gibt Ritgen dieses Kapitell zur oberen Etage, also zur Wohnung der Großherzogin, gehörig an, für die er es im Kontext der dort dargestellten Themen geplant hatte. Neben der Erziehung der Ritterfrauen in Wissenschaft und Musik und weiblichen Arbeiten sollte die Kindesliebe mit diesem Bildmotiv vergegenwärtigt werden.[2250] Das Kapitell befindet sich in situ, bereits 1907 wurde es im Wartburgwerk abgebildet.[2251] Warum es hier am Ende der Wolfdietrichgeschichte eingesetzt wurde, ist nicht zu klären. Ritgen hatte ja zwei Entwürfe zu dieser Geschichte geliefert, die nicht zur Ausführung gekommen waren. Im Gegensatz zum Einzelkapitell, das in dieser Fensterarchitektur keinen Platz gefunden hätte, hätte das Doppelkapitell an dieser Stelle die Erzählung sinnvoll ergänzt.

Der Erker dieses Zimmers ist in drei Fenster untergliedert, die jeweils eine einfache Säulenstellung enthalten (vgl. Abb. 4*). Hier sind wiederum rein männliche Themen zur Darstellung gekommen: Im südlichen Fenster erblickt man die Übungen im ritterlichen Kampf, bei denen gerüstete Kämpfer mit Speer und Schwert gegeneinander antreten (Kat.-Nr. 747, Abb.). Nicht nur das Motiv des Speerkampfs, sondern auch eine der Figuren verweist auf die Übernahme eines konkreten Vorbildes durch Ritgen. Im vierten Band von „Le Moyen-âge pittoresque“ von Philippe Moret und Nicolas Marie Joseph Chapuy ist ein Kapitell aus Notre Dame du Port in Clermont-Ferand abgebildet, auf dem sich zwei gerüstete Kämpfer mit Speeren und Schilden gegenüber stehen; zu ihren Füßen liegen zwei niedergestreckte Gestalten (Abb.

[2250] Ritgen 1868, S. 199f.
[2251] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 427.

57*).[2252] Der linke der beiden Kämpfer weist erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Entwurf Ritgens auf, der allerdings den rechten weggelassen, dem am Boden liegenden Kämpfer mehr Platz eingeräumt und ein Schild in die Hand gegeben hat.

Im mittleren Fenster ist die Beschützung der Unschuld durch einen Drachentöter verbildlicht, dem der besiegte Drache zu Füßen liegt. Auf der anderen Seite sieht man eine junge Frau, die als Personifikation der Unschuld die Hände vor der Brust gefaltet hält (Kat.-Nr. 748, Abb.).

Im nördlichen Erkerfenster erblickt man eine Eberjagd, deren Darstellung sich um den gesamten Kapitellkörper zieht. Zunächst erscheint ein Hund, der den Eber von hinten anfällt. Die Brust des Wildes wird zugleich von einem Jäger durchbohrt. Auf der anderen Seite bläst ein mit einem Speer bewaffneter Jäger in sein Horn; sein Hund steht neben ihm (Kat.-Nr. 744, Abb.).

Die dreibogige Arkadenstellung im Erkerzimmer, die von vier Säulen gestützt wurde, war mit zwei vegetabilen Kapitellen im Osten und Westen und zwei figürlichen in der Mitte verziert. Dass das bislang konsequent ausgeführte Programm der Fensterkapitelle hier unterbrochen wurde, könnte eine Reaktion auf die geänderte Wohnsituation darstellen, die 1857 eintrat. Zu diesem Zeitpunkt stellte sich heraus, das nun Großherzogin Sophie in den unteren Räumen wohnen sollte. Bei der erst zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Arkade trug man diesem Umstand möglicherweise Rechnung und versetzte mindestens ein Kapitell, das für das erste Geschoss geplant war, hierhin. Für ein Kapitell mit einem Laute spielenden Engel und einem Lyra spielenden Mädchen haben sich zwei vergleichsweise großformatige Blätter mit Entwürfen erhalten, die weder signiert noch bezeichnet sind (Kat.-Nr. 749, 750, Abb.).[2253] Inhaltlich vergleichbar ist hier allerdings ein nicht ausgeführter Entwurf Ritgens für ein einfaches Kapitell, dessen figürlich gestaltete Seite eine junge Frau zeigt, die ein Portativ in den Armen hält (Kat.-Nr. 756, Abb.). Die Thematik der musizierenden Frau lässt vermuten, dass dieses Kapitell ebenfalls für das Obergeschoss der Neuen Kemenate entworfen wurde.[2254] Für das zweite Kapitell mit der Darstellung eines segnenden Christus und dem Heiligen Geist fehlt ein Entwurf.[2255]

Der nunmehrige Salon der Großherzogin wurde mit zwei Kaminanlagen an der Nord- und Südwand beheizt. Die neoromanischen, mit vegetabilen Kapitellen versehenen Säulen

---

[2252] Moret/Chapuy 1837-1840, Bd. 4, Nr. 131.
[2253] Kapitell von Zellmann, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0047; Gipsmodell von Friedrich Hrdina; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 429.
[2254] Da die runde Platte zwischen Kapitell und Kämpfer nicht zeichnerisch angegeben ist, scheint es sich hier um den Entwurf für eines der Fensterkapitelle zu handeln, die diese Platte ebenfalls nicht aufweisen.
[2255] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0030; von Friedrich Hrdina eigenhändig ausgeführt.

stehen auf hohen Sockeln. Die Verzierungen mit Rundbogen- und Diamantfriesen entsprechen Ritgens Entwürfen (Kat.-Nr. 775, 777, Abb.).

Mit seiner Ausmalung in lichten Tönen hat Welter der Bewohnerin auch inhaltlich Rechnung getragen und die kämpferische Wirkung, die vom Bauschmuck der Fenster mit kämpfenden Rittern, Jägern und Drachentötern ausging, gemildert (Abb. 58*, 59*). Über der zwei Meter hohen Lambris, die in ihren Streifen abwechselnd mit Flechtbandmotiven und gegenständigen Papageien und Löwen bemalt war, hat Michael Welter eine helle Ausmalung mit üppigem Rankenwerk, belebt durch Vögel und Schmetterlinge, geschaffen.[2256] Im südlichen Bereich waren es Weinranken, zwischen denen die nimbierten Tugenden erschienen: Minne, Glaube, Hoffnung, Keuschheit, Weisheit, Stärke, Fleiß, Treue, Mäßigkeit, Mildtätigkeit.[2257] Über den Türen und unter den Darstellungen erschienen bezügliche Sprüche in altdeutscher Sprache, die von prächtigen Initialen eingeleitet wurden: So stand „Gote dienen an wanc deist aller wisheit anvanc“ über der westlichen Tür und „Swer got niht fürchtet alle tage, daz wisset, deist ein rehter zage.“ las man über dem nördlichen Ausgang. Beide Sprüche waren dem ersten Kapitel aus Freidanks Bescheidenheit entnommen.[2258] Die nördliche Seite, von Rosenranken ausgefüllt, zeigte die drei bildenden Künste Plastik, Baukunst und Malerei sowie die Tanzkunst, die Musik, die heitere und die tragische Schauspielkunst – alle erneut begleitet von Spruchbändern in altdeutscher Sprache.[2259]

Das Erkerzimmer war vornehmlich mit dem eigens entworfenen Mobiliar ausgestattet. Für sämtliche Vorhänge, Polster, Bezüge, Kaminschirme und andere Textilien sind Seidendamaststoffe in Blau- und Weißtönen ausgewählt worden. Das Muster für die Vorhänge habe Hugo von Ritgen beigesteuert, der es an einem aus dem Besitz der heiligen Elisabeth stammenden Teppich im Kloster Altenberg gefunden haben soll.[2260] Bis auf ein Beispiel lassen sich diese Stoffe heute nicht mehr nachweisen, da sie bereits zur Jahrhundertwende abgenutzt waren und durch neue, meist rote Damaststoffe ersetzt worden sind.[2261] Die später als Tischdecke der Tafel im Elisabethenzimmer genutzte Textilie entspricht allerdings der Beschreibung zweier Vögel, die vor einem Palmbaum stehen, der aus der Feuerschale erwächst (Abb. 14*).[2262] Im Nordbereich des Raumes lag ein großer Teppich mit der Darstellung des hl.

[2256] Zur Ausmalung des Raums siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 421-425.
[2257] Vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 436.
[2258] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 716, Anm. zu S. 436; siehe ebenda, S. 436f.; Lechleitner 1891, S. 4f.; für die restlichen, hier nicht wiedergegebenen Sprüche siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 421-425.
[2259] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 438.
[2260] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 3v.
[2261] Zu den Stoffen siehe: Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 717, Anm. zu S. 444.
[2262] Wandbehang oder Tischdecke, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0064; Abb. Wartburg-Stiftung, Fotothek, A13-52; K29; vgl. auch Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).

Georg, den 200 Eisenacher Damen 1860 der Großherzogin Sophie zu ihrem Geburtstag verehrten. Idee und Vorlage hatte Michael Welter geliefert.[2263]

Die nach dem Entwurf Ritgens geschaffene Liege war im südlichen Teil des Erkerzimmers des unteren Geschosses aufgestellt (Kat.-Nr. 817, Abb.).[2264] Der runde Tisch, für den Ritgens Zeichnung als Vorlage gedient haben könnte (Kat.-Nr. 819 Abb.), stand daneben.[2265] Das Sofa mit durchgehender Rückenlehne und schräg stehenden, mit Arkaden verzierten Seitenwangen (Kat.-Nr. 818, Abb.) stand im Nordteil dieses Raums,[2266] in dem offenbar auch die zwei von Ritgen entworfenen Tische mit rechteckiger und ovaler Tischplatte standen (Kat.-Nr. 820, Abb.). Im Salon des unteren Geschosses befand sich außerdem ein heute noch erhaltenes Sitzpolster mit Zickzackfries.[2267] An der Nordwand stand ein romanisierender Bücherschrank mit zwei Glastüren, reich beschnitzt und vergoldet, von Michael Welter bemalt.[2268] Ein Geschenk des Malers waren die von ihm bemalten Schmuckkästchen, von denen sich eines auf dem Bücherschrank neben einem italienischen Minnekästchen aus der Zeit um 1400 befand.[2269]

An der Westwand des nördlichen Raumbereichs stand ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für den Anspruch auf eine stilistisch einheitliche Einrichtung der Räume: Ein romanisierend gestaltetes Klavier der Manufaktur Hippe aus Oberweimar,[2270] das sich mit seinen Blattwerkverzierungen, Rundbogenarkaden mit gedrehten romanischen Säulen, Perlstabmustern und reichen Vergoldungen ganz und gar in die übrige Ausstattung einfügte (Abb. 59*).[2271]

Das Schlafgemach im Erdgeschoss

„Für das Schlafgemach des Landgrafen fand wohl der alte Baumeister die scherzhafte Seite der Minne heraus, wie sie tausendfach von den größten Dichtern auf Wartburg selbst

---

[2263] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0178; vgl. hierzu Baumgärtel/Ritgen, S. 443f.; Blanchebarbe 1984, 2, S. 426.
[2264] Liege, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0158; ursprünglich war auch dieses Polster mit blauem Stoff bezogen, hat es heute einen beige gemusterten Bezug; vgl. für den Aufstellungsort die Abbildung Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nachlass Ritgen, Nr. F00027.
[2265] Ebenda.
[2266] Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 439.
[2267] Sitzpolster, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0143.
[2268] Bücherschrank, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0043.
[2269] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 6v; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 102, Nr. 1357, 1388; zwei romanisierende Schmuckkästen, Bemalung Michael Welter, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KH0019, KH0032; vgl. auch Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 102, Nr. 1858: Minnekästchen mit Knochenschnitzereien, um 1400, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KE0012.
[2270] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 6v; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 102, Nr. 1381; 1910 wurde das Klavier auf großherzoglichen Befehl nach Weimar gesandt.
[2271] Siehe die Abbildung Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nachlass Ritgen, Nr. F00027.

besungen worden ist“, schrieb Ritgen im Februar 1854 an Carl Alexander.[2272] So erkennt man das Kapitell der Laibung des nördlichen Fensters als Zitat des Wächterlieds von Wolfram von Eschenbach, einer Tageweise, bei der links der Wächter auf den Zinnen in sein Horn bläst, um damit die Liebenden rechts daran zu erinnern, dass bereits die Sonne aufgeht.[2273] Ritgen wollte Wolframs Dichtung hier in Stein verewigen, „ebenso keck und frei wie Gedanken, Sprache und Bilder im schönsten der Lieder“, dass er dem Großherzog in seiner Entwurfsbeschreibung aufzeichnete.[2274] Vorbild für die Gestaltung der rechten Seite des Doppelkapitells ist ein mittelalterliches Stück gewesen, dass man in der Eisenacher Residenz gefunden hat und das sich bereits auf der Wartburg befand.[2275]

Das mittlere Säulenpaar dieses Fensters zeigt den Kampf mit den Sirenen, den Sinnbildern der Verführung, die aus Physiologus-Handschriften bekannt waren und in zahlreichen Kunstwerken zur Darstellung kamen.[2276] Ein bildliches Beispiel findet sich am Portal des Freiburger Münsters, aus dessen Motivvielfalt Ritgen bereits die Wolfsreiterin im Festsaal entlehnt hatte.[2277] Die obere Darstellung in Ritgens Entwurf zeigt auf der Langseite des Doppelkapitells eine fischschwänzige Sirene, die mit einem jungen Mann kämpft; ihr Schwert reicht bereits hinter seinen Schild (Kat.-Nr. 752, Abb.). Unten betören die Wesen die Menschen mit ihrer Musik: Auf der Langseite bläst eine vogelfüßige Sirene in ein Horn, ihr zu Füßen liegt ein Mensch. Auf der Schmalseite spielt eine weitere Sirene auf der Harfe.

Für das südliche Kapitell dieses Schlafzimmerfensters wählte Ritgen eine Episode, die sich schon in mittelalterlichen Überlieferungen großer Beliebtheit erfreute (Kat.-Nr. 753, Abb.). Auf der Schmalseite sitzt Alexander der Große mit seinem Lehrer Aristoteles beim Studium. Die eigentliche Handlung findet aber auf der Langseite dieses Kapitells statt: Phyllis, die Geliebte Alexanders, rächt sich dafür, dass ihr Geliebter durch seinen Lehrer Aristoteles von ihr abgehalten wird. Sie umgarnt den Alten nach allen Regeln der Kunst und bringt ihn dazu, dass er sie auf seinem Rücken reiten lässt.[2278]

Diesen weltlichen und scherzhaften Darstellungen stand die Ausmalung Michael Welters diesmal geradezu konträr gegenüber, denn sie war ganz und gar religiösen Themen

---

[2272] Hugo Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 73r-79v, hier: Bl. 77r, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 425; vgl. auch Ritgen 1868, S. 197.
[2273] Ritgen 1868, S. 198.
[2274] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, Februar 1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, 73r-79v, hier: Bl. 77r; vgl. Lachmann 1833, S. 6.
[2275] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0108; Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 716, Anm. zu S. 425; vgl. auch Lieb 2005, S. 112.
[2276] Aus der zahlreichen zeitgenössischen Literatur vgl. Piper 1847, S. 377-393, der auf die literarische und künstlerische Erscheinung der Wesen einging.
[2277] Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[2278] Hagen 1850, S. 17-35; zur Überlieferung VL, Bd. 1, 1980, Sp. 434-436.

gewidmet.[2279] Über der in Brauntönen mit Mohnstängeln und Sternen bemalten, über zwei Meter hohen Täfelung waren die Wände in lichten Blautönen gehalten, üppiges Rankenwerk rahmte die Figuren, die mit der nur mit Feigenblättern bedeckten Eva ihren Anfang nahmen. Ihr folgten die Kniestücke der Propheten David, Jeremias, Jesaja, Daniel, Ezechiel, und Jonas und an der Nordwand die Sibyllen, die – ebenso wie die Propheten unterhalb der Darstellung benannt waren: TIBURTINA, CUMANA, ERITRA, PERSICA. Über allem erschien der Spruch „Wie vone Jesse Stamme Wuechse Ein Gerten Gimme Da Vone Scol Ein Bluome Varn Diu Bezeichent Dich und Din Barn [Sprossen]. Sancta Maria Eva Gotes Gebot Verkos [verletzte] Unde uns Daz Paradis Verlos Du Kunigin Des Hemeles Porte Des Paradises Sibillen Und Die Wissagen die Hant Diu Gewagen [verkündigt]. Isias. QUOT."[2280] Nach einem Verkündigungsengel thronte schließlich an der Ostwand über dem Fenster Maria mit dem Christuskind und Engeln auf Goldgrund in der Mandorla. Das Bett reihte sich in die Möbelstücke in neoromanischem Stil ein.[2281]

Das Erkerzimmer im Obergeschoss

„Von ernsterer Bedeutung"[2282] seien, so Ritgen, die Themen der Kapitellplastik im Gemach der Landgräfinnen, das allerdings, wie oben bereits erwähnt, zum Wohn- und Arbeitszimmer des Großherzogs wurde (Abb. 5*). Sie sollten ein Gegenstück zur Lehenstreue bilden, die im unteren Geschoss verbildlicht worden war: „In der Einsamkeit des Burglebens, während der oft langen Abwesenheit des Burgherrn und Gemahls, sich die Anhänglichkeit der Dienstleute durch Milde und Klugheit zu sichern, war die schöne Pflicht der Landgräfin. Diese zu erfüllen und sich dabei erhaben über so mancherlei Intriguen zu erhalten, konnte ihr nur gelingen, wenn sie dem frommen Rathe Gehör lieh, dem schlimmen Rathe aber das Ohr verschloß."[2283] Genau diese Bilder griff Ritgen im südlichen Fenster des Erkerzimmers auf (Kat.-Nr. 754, 755, Abb.): Auf dem südlichen Kapitell sieht man eine junge bekrönte Frau, die dem guten Rat lauscht, „welchen die unschuldige Taube gibt, und den Lohn, welcher aus der Befolgung des Wortes Gottes, symbolisiert durch den Weinstock, erwächst."[2284] Der Rabe ist es auf dem nördlichen Kapitell, der den bösen Rat erteilt, von dem sich die Frau allerdings abwendet. Fortgesetzt wurde dieses Programm, so Ritgen, auf den Kapitellen der Arkade dieses Raumes, wo „die Erziehung der Ritterfrauen in Wissenschaft, Musik und weiblichen Arbeiten, die Kindesliebe, die Krankenpflege u. s. w. als Gegenstände der Darstellung gewählt und die

[2279] Beschreibung der Ausmalung nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 442f.; Blanchebarbe 1984, 2, S. 427-429.
[2280] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 443. siehe auch Blanchebarbe 1984, 2, S. 428.
[2281] Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0154; Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 100, Nr. 1293.
[2282] Ritgen 1868, S. 198.
[2283] Ritgen 1868, S. 199.
[2284] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 426.

Gedanken theils unmittelbar theils symbolisch ausgesprochen“ sind.[2285] Zwei Kapitelle des Erkerfensters gehören ebenfalls noch in diesen Themenkreis. Eines zeigt eine junge gekrönte Frau beim Wolle spinnen, die andere Frau beim Lesen. Ein bezeichneter Entwurf Ritgens ist zu diesen beiden Kapitellen nicht erhalten, lediglich die oben bereits genannte Skizze, auf der auch die Skulpturen des Elisabethenzimmers festgehalten sind, dokumentieren diese Planungstätigkeit (Kat.-Nr. 735, Abb.). Das nördlichste Kapitell im Erker ist eine Wiederholung eines am Palas erhaltenen Kapitells mit doppeltem Blattkranz.[2286] Die Kapitelle der dreibogigen Säulenstellung dieses Raums trugen links und rechts außen rein vegetabilen Dekor. Die mittleren Säulen waren mit zwei figürlichen Kapitellen geschmückt. Zwei Blätter Ritgens bilden hier zunächst den Entwurf für ein ausgeführtes Kapitell, das auf allen vier Seiten mit Bilderzählungen versehen ist (Kat.-Nr. 757, 758, Abb.).[2287] Ritgen zeichnete hier den Abt von Reinhardsbrunn mit Krummstab, der sich, mahnend die rechte Hand erhoben, den auf der nächsten Seite des Kapitellkörpers befindlichen Figuren Ludwigs des Springers und seiner Gemahlin zuwendet, die beide himmelwärts schauend die Hände gefaltet haben. Die Darstellung spielt auf den Gründungsmythos des Klosters Reinhardsbrunn an, das Ludwig der Springer nach seiner Romfahrt als Buße für begangene Untaten gestiftet haben soll.[2288] Ritgen reicherte auf dem gleichen Kapitell dieses Bild mit symbolischen Darstellungen an: Während die Sünde als Fuchs mit gesenktem Kopf davonschleicht, wird die Rückkehr zum Paradies auf der nächsten Seite durch einen Laub speienden Drachen, dem „Symbol der gebändigten Wildheit und Sünde“, verbildlicht.[2289]

Die Kindererziehung ist auf dem zweiten figürlichen Kapitell thematisiert (Kat.-Nr. 759, Abb.).[2290] Auf der einen Seite erblickt man eine junge Frau, die einem Kind vorliest; die andere Seite wird offenbar vom Inhalt der Lektüre bestimmt, denn sie wird von der Darstellung der bekannten Fabel Äsops von Wolf und Kranich eingenommen: Nach einem reichlichen Mal steckt dem Wolf ein Knochen im Hals. Er bittet den Kranich um Hilfe, der nach getaner Arbeit zwar heil aus dem Schlund des Ungetüms entkommt, aber um seinen zuvor vereinbarten Lohn betrogen wird. Hier ist der Kranich soeben im Begriff, dem Wolf den festsitzenden Knochen aus dem Rachen zu ziehen. Die mittlere Darstellung auf dem Entwurf Ritgens vergegenwärtigt die vegetabile Gestaltung des Kapitells. Für das Motiv von Wolf und Kranich gibt es viele Beispiele in

[2285] Ritgen 1868, S. 200.
[2286] Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik) und im Anhang, W-039 und O-001.
[2287] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0031.
[2288] Vgl. Bechstein 1835, S. 180-182.
[2289] Die Laub speienden oder fressenden Drachen wurden mit dieser Deutung im großen Festsaal mehrfach dargestellt; vgl. Ritgen 1868, S. 174, siehe auch S. 170.
[2290] Kapitell, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0048.

der mittelalterlichen Plastik, die Ritgen bekannt gewesen sein können. Lieb verweist auf Darstellungen in Knechtsteden, St. Andreas in Köln, Andernach und in Maria Laach.[2291]

Für die Kamine der oberen Etage liegen ebenfalls Entwürfe Ritgens vor. Grundsätzlich waren sie von gleichem Aufbau wie in der unteren Etage. Auf hohen Sockeln stehende Säulen stützten die Kaminhaube, die sowohl am nördlichen als auch am südlichen Kamin von einem Relief in Form eines romanischen Tympanons, das von Zickzackbändern umlaufen war, bestimmt waren. Am nördlichen Kamin waren es zwei gegenständige Vögel, deren Hälse von einem Ring zusammen gehalten wurden (Kat.-Nr. 785, 786, Abb.).[2292] Am südlichen Kamin thronte ein Pfau auf Rankenwerk mit Blüten und Knospen (Kat.-Nr. 780, Abb.).[2293] Die Ostwand des Raums umlief ein Rundbogenfries aus Sandstein, der dem Palas nachempfunden, auch die Außenseite des Gebäudes schmückt. Lieb hat bereits darauf hingewiesen, dass viele der hier in den Innenräumen realisierten plastischen Verzierungen an romanischen Bauwerken am Außenbau zu finden sind.[2294]

Die Ausmalung des Raums war hingegen deutlich schlichter gehalten, als in der unteren Etage (Abb. 60*, 61*).[2295] Über der mit Löwen und doppelköpfigen Adlern bemalten Boiserie waren die Wände in einem grünlich-grauen Ton gehalten, im Nordbereich waren sie mit Kreuzen, im Süden mit Adlern und Sternen verziert. Lediglich die Fensterbögen enthielten bildliche Darstellungen. Auf Wunsch des Großherzogs erschien an der Südwand, über dem Fenster zum Altan ein auf Leinwand gemaltes Porträt Welters als mittelalterlicher Meister mit dem Spruchband „Mit Gott u hoh'r Fürstengunst / Hab ich geübt hier meine Kunst".[2296] An der Ostwand über dem Fenster befanden sich das russische, niederländische und thüringische Wappen, umgeben von Rittern. Sie sollten an die Initiatoren und Förderer der Wiederherstellung erinnern, Maria Pawlowna, Sophie der Niederlande und Carl Alexander selbst. Über dem Erkerfenster schwebten drei Engel, je mit einem Spruchband versehen: „Wer Liebt Der Glaubt – Wer Glaubt der Hofft – Wer Hofft ruht in Gott".[2297]

Neben den von Ritgen projektierten Stühlen mit Rücken- und Armlehnen (14-17 auf Kat.-Nr. 812, 814, 815, Abb.) und den dafür gefertigten Rücklaken,[2298] stand im Salon des Großherzogs auch die Liege, deren Kopfteil zu beiden Seiten von Schlangen getragen wurde

---

[2291] Lieb 2005, S. 123 und ebenda, Anm. 517.
[2292] Tympanon, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0119.
[2293] Tympanon, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0120.
[2294] Lieb 2005, S. 97.
[2295] Zur Ausmalung des Raums siehe Blanchebarbe 1984, 2, S. 430-432.
[2296] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 443; Abb. S. 447; Michael Welter, Wandbespannung aus Salon des Großherzogs in der Neuen Kemenate: Selbstporträt, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0246.
[2297] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 443.
[2298] Stühle, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0183 a-c; Inv.-Nr. KM0167; Rücklaken, Inv.-Nr. KT0193-K0197, KT0208-KT0210; KT0192.

(Kat.-Nr. 816, Abb.).[2299] Auf dem davor befindlichen Tisch, offenbar das gleiche Modell mit ausziehbarer Tischplatte wie in der unteren Wohnung (Kat.-Nr. 820, Abb.),[2300] stand eine Blumenschale in Form eines romanischen Leuchters, die das Inventar als nicht ausgeführten Entwurf Ritgens für einen Tafelaufsatz ausweist:[2301] Auf einem rechteckigen, mehrfach gestuften Sockel, der mit Eckblättern, Zickzack-, Blüten- und Diamantfries und einem gedrehten Tau verziert ist, sitzt ein Adler, aus dessen reich verziertem Schwanz ein kannelierter Schaft erwächst. Die Krone des Aufbaus bildet die eigentliche Schale. Ein heute im Festsaal genutztes Lesepult stand ebenfalls im südlichen Raumbereich.[2302] Auf einem dreieckigen Sockel, der Hundeköpfe als Füße hat, erhebt sich ein Träger; auf dem ein verstellbarer Adler mit gespreizten Flügeln sitzt, auf dem die Tragfläche ruht.

Im Nordteil des Raums befand sich das Gegenstück des im Salon der Großherzogin befindlichen Sofas mit durchgehender Rückenlehne und schräg stehenden, verzierten Seitenwangen. Dieses weist reichere Verzierungen der Seitenwangen mit üppigem Rankenwerk, das aus Tiermäulern wächst, auf (Kat.-Nr. 818, Abb.).[2303] Hier war auch der Minnesängerschrank, der heute im Sängersaal im Palas zu sehen ist, platziert.

Das Schlafgemach im Obergeschoss

Das Programm der Plastik im Obergeschoß ist im Schlafgemach des Großherzogs nicht mehr konsequent durchgeführt. An den einfachen Kapitellen des Fensters erscheinen gekrönte Häupter, die offensichtlich schon 1854 nach Dittmars Zeichnungen gefertigt worden sind, als dieser im Februar nach seinen Entwürfen arbeiten ließ, bis dann Ritgens Zeichnungen vorlagen (vgl. Kat.-Nr. 762, Abb.).[2304]

Das Schlafzimmer des Großherzogs ist der einzige Raum dieses Gebäudes, dessen Ausmalung von den Purifizierungen der 1950er Jahre des 20. Jahrhunderts verschont blieb. Ausgestattet mit Mobiliar und Textilien aus der ehemaligen großherzoglichen Wohnung ist er seit 2008 für die Besucher des Wartburgmuseums zu besichtigen. Die erhaltene Wandgestaltung Michael Welters wird von einem Engelschor bestimmt, der über der mit Eulen verzierten Lambris gemalt wurde.[2305] Eine Nische für das Bett ist an der Südwand ausgebildet, sie ist mit

---

[2299] Liege, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0157; vgl. Wartburg-Inventar 1906, WSTA, Bd. II, Raum 110, Nr. 1643; Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 445.
[2300] Tisch, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0089; vgl. Abb. Wartburg-Stiftung, Fotothek, A70-52; K29.
[2301] Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 60v; Blumenschale, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KH0066.
[2302] Lesepult, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0121; Wartburg-Inventar 1883, WSTA, Pfalz, S. 65v; Abb. Wartburg-Stiftung, Fotothek, Arnswaldalbum.
[2303] Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, nach S. 448.
[2304] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 6.2.1854, ThHStAW HMA Nr. 1621, Bl. 52r-56v.
[2305] Blanchebarbe 1984, 2, S. 432-435.

einem Kranz aus Rankenwerk verziert, in dem das Monogramm CAS steht. Der Chor der Engel – an jeder Wand drei – schwebt in einer liegenden Mandorla. Angeli, Archangeli, Principatus, Virtutes, Potestas mit Schwert und einem der Kette liegenden Drachen; Dominationes, Seraphim, Throni mit zwei Flügelpaaren und Cherubim mit drei Flügelpaaren; sie alle sind anhand der Bildunterschriften zu identifizieren.[2306] Für den Streifen darunter, der von gegenständigen Löwen gebildet wird, könnte nun wieder Ritgen die konkrete Vorlage geliefert haben. Es handelt sich hier um das Motiv des sogenannten Brautgewandes der heiligen Elisabeth, dass seinerzeit im Schloss Braunfels aufbewahrt wurde und um dessen Erwerbung sich Carl Alexander mit Hilfe Ritgens erfolglos bemüht hatte.[2307] Unterhalb der Darstellungen verläuft ein Fries, auf dem zwei Psalme geschrieben stehen: A SOLIS ORTU USQUE AD OCCASUM LAUDABILE NOMEN DOMINE und SCUTO CIRCUMDABIT TE VERITAS EIUS.[2308] Auch die Tür zum westlich benachbarten Badezimmer wurde mit einem Psalm versehen (Abb. 62*).[2309] Der Spruch umläuft ein geflügeltes Engelshaupt und die Initialen des Großherzogs: IMMITTE ANGELUS DOMINI IN CIRCUITU TIMENTIM EUM & ERIPIET EOS.[2310]

Neben dem in der Sammlung erhaltenen Bett gehörten zur Einrichtung auch ein Waschtisch mit zwei kleinen Schränkchen rechts und links (Kat.-Nr. 821, Abb.), von denen sich beide Exemplare in der Sammlung befinden.[2311]

Das Treppenhaus zwischen Neuer Kemenate, Bergfried und Palas

Während sich im östlichen Bereich im Untergeschoss der Neuen Kemenate das Elisabethenzimmer direkt an den Palas anschloss und sich darüber ein Altan befand, wurde das Treppenhaus als westlicher Teil dieses Bauwerks 1857 errichtet und reichte noch ein Stockwerk höher (siehe Kat.-Nr. 825, 826, Abb., vgl. auch Abb. 4*, Abb. 5*). Den oberen Abschluss bildete ein Wehrgang, dessen Zinnenkranz zur westlichen Hofseite auf Gesimshöhe des Palas ansetzte. Durch eine Tür von der oberen Galerie des Festsaals gelangte man auf diesen Gang, von dem aus man den Bergfried betreten konnte.[2312] Nach Osten war der Laufgang ebenfalls mit Zinnen versehen; der ein Geschoss tiefer angelegte Altan war so durch eine Mauer abgeschlossen, in der

[2306] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 446.
[2307] Siehe hierzu Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[2308] Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang, sei gelobet der Name des Herrn (Ps. 113,3) und Seine Wahrheit ist Schirm und Schild (Ps 91,4), zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 447.
[2309] Für die heutige Tür mit Sandsteingewände fehlt jeder Anhaltspunkt, da sich ursprünglich eine hölzerne Tür hier befunden hat; vgl. die Abb. Wartburg-Stiftung, Fotothek, A22-52.
[2310] Der Engel des Herrn lagert sich um die her, so ihn fürchten und hilft ihnen aus (Ps. 34,8); auch die Tür zum westlichen Vorplatz enthält einen Psalm und die Darstellung eines doppelköpfigen Adlers; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 447.
[2311] Bett, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0208; zwei Schränkchen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0149, Inv.-Nr. KM0150; vgl. Wartburg-Stiftung, Fotothek, historische Räume, Nr. 30.
[2312] Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 430.

sich eine Tür zum Treppenhaus befand.[2313] Dieser vergleichsweise schmale Bauteil beherbergte eine Wendeltreppe, von der aus die Zugänge in die einzelnen Etagen aller angrenzenden Gebäude ermöglicht wurden. Das Ringgewölbe wurde von einer Mittelsäule gestützt, deren Kapitell Hugo von Ritgen 1857 entwarf (Kat.-Nr. 833, Abb.): Zwischen üppigem Rankenwerk platzierte er die Figuren eines Spielmanns mit Fiedel, eines Mönchs mit langem Bart, der sich bezeichnenderweise ein Ohr zuhält, und eines Ritters mit Schild und Schwert. Für dieses in der Kunstsammlung der Wartburg verwahrte Kapitell ist das Gipsmodell erhalten geblieben.[2314] Auch Carl Dittmar hatte sich ganz offensichtlich an einen Entwurf für dieses Kapitell gewagt (Kat.-Nr. 834, Abb.). Es sollte zwei Engel darstellen, von denen einer mit Schwert und Waage - vielleicht der Erzengel Michael? – erscheint, während der andere im Begriff ist, einem Ritter einen Siegeskranz aufs Haupt zu setzen.

Reich geschmückt war die Eingangstür in die Wohnung des Großherzogs, in der sich drei geschnitzte Medaillons befinden, das untere zeigt einen Löwen, auf den das umlaufende Spruchband Bezug nimmt: „WO DIE TREWE WACH HAELT DO IST DAS HUS GUT BESTELT".[2315] Für diese Tür ist einzig eine aufwändig aquarellierte Zeichnung Carl Dittmars überliefert, die die Frage zulässt, ob er in diesem Fall der geistige Urheber der Dekoration gewesen sein könnte (Kat.-Nr. 839, Abb.). Über dem Portal stand in kunstvollen Lettern „Kemenate des Landgrafen.", darüber befand sich ein doppelköpfiger nimbierter Reichsadler, auf dem das Wappen Sachsen-Weimar-Eisenachs erschien, begleitet von zwei Spruchbändern mit den Worten VIGILANDO und ASCENDIMUS, der Devise des Sachsen-Weimarischen Hausordens der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken,[2316] die ebenfalls schon an der Tür im Sängersaal steht.

Eine über dem oberen Fenster angebrachte Malerei Michael Welters wurde von Bernhard von Arnswald angeregt, der sich 1860 in seinem Tageblatt freute: „Welter ist wirklich liebenswürdig in Erfüllung aller meiner Wünsche. Ich bat ihn, in das Treppenhaus über den Fenstern einen Narren zu malen, der den Gästen zuruft ‚geht ein, geht aus, hinauf, hinab, ihr tragt doch alle meine Kapp'. Der Gedanke gefiel ihm, und gleich ging er ans Werk und hat es allerliebst ausgeführt. Das Treppenhaus wird mittelalterlich lustig aussehen."[2317] Der Narr wurde dann von einem Spruchband mit den Worten begleitet: „Ob freiwillig oder unbewußt Jeder sein Kapp

[2313] Abb. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 446.
[2314] Kapitell, ausgeführt von Friedrich Hrdina, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. B0072; Gipsmodell, Friedrich Hrdina (ohne Inv.-Nr.); siehe hierzu Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 430; Gipsmodell abgebildet bei Lieb 2005, S. 97.
[2315] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 430.
[2316] Zum Orden in der Regierungszeit Carl Alexanders siehe Klauß 2004 mit weiterer Literatur.
[2317] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 15.9.1860, WSTA, Hs 916-1007, Bl. 52/60.

tragen muß".[2318] Die weitere Ausmalung des Treppenhauses wurde aus Kostengründen so einfach wie möglich gehalten, Welter realisierte hier im Wandbereich einen gemalten Teppichbehang, dessen Verzierung mit gegenständigen Vögeln an einen Stoff erinnert, den Willemin publizierte und angab, er stamme aus dem Grab des Petrus Lombardus aus dem Jahr 1160.[2319] Von der Mittelsäule ausgehend wuchs ein gemalter Palmenbaum in das ansonsten hellblaue, mit goldenen Sternen verzierte Gewölbe (Kat.-Nr. 840, Abb.).

Die Malerei war schon ein Jahr nach ihrer Fertigstellung durch eindringende Feuchtigkeit so stark beschädigt, dass man sie auf eine Zinkverkleidung übertragen musste.[2320] Die Beschädigungen durch Nässe und Feuchtigkeit betrafen neben dem Treppenhaus auch die Westseite des Gangs vor dem Festsaal und vornehmlich die Räume, die mit flachen Dächern versehen waren. Hier war der Raum unter dem Altan, das Elisabethenzimmer, am stärksten betroffen. Carl Dittmar berichtete Ritgen im Oktober 1864, dass man die Plattform über dem Treppenhaus aufgebrochen habe und den Sand und Schutt dort ziemlich feucht vorfand.[2321] Die Untersuchungen der anderen Plattformen auf dem Turm, über dem großherzoglichen Zimmer und selbst über dem runden Treppenhaus hätten kein so schlechtes Resultat geliefert, wie die Decke über dem Elisabethenzimmer, die dann im November 1864 mit Zink belegt und aufwändig abgedichtet wurde.[2322]

Die Anbauten am östlichen Wehrgang (Elisabethengang) und die geplante Diener-Garderobe

Der auf der östlichen Umfassungsmauer verlaufende Fachwerkgang, seit dem 19. Jahrhundert als Elisabethengang bezeichnet, verbindet die Hofburg mit der Vorburg (Abb. 4*).[2323] In seinen Teilen ist das Fachwerk dendrochronologisch in die Zeit um 1477 (+/-5) datiert, der Schützenerker entstand um 1655 (+/-5), Ausbesserungen wurden „um oder nach

---

[2318] Michael Welter, Wandbespannung aus dem Treppenhaus zwischen Bergfried, Neuer Kemenate, und Palas: Narr, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. M0247; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 430.
[2319] Willemin 1839, Tf. 78; vgl. auch Cahier/Martin 1851, S. 244.
[2320] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, 3.6.1861, ThHStAW HMA Nr. 1635 b, Bl. 120r; Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 1.7.1861, ebenda, Bl. 144r-147r, hier Bl. 146r; vgl. auch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 431.
[2321] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 29.10.1864, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2322] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 7.11.1864, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars; siehe auch die Schreiben Carl Dittmars an Hugo von Ritgen 10.11.1864, 16.12.1864, ebenda; vgl. auch Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 21.10.1864, ThHStAW HMA Nr. 1635 a, Bl. 200r, Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 27.10.1864, ebenda, Bl. 205 r und v; Carl Dittmar an Carl Alexander, November 1864, ebenda, Bl. 233r-234r; Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, ebenda, 24.11.1864, Bl. 235r-236r.
[2323] Siehe hierzu Schmolitzky 1964; Großmann 2002, S. 56-59; Lehmann 2003.

1847“ und in den Jahren 1881/92 vorgenommen.[2324] Eine grundlegende Sanierung fand zwischen 1964 und 1966 statt und ist vor allem derzeit im Gange.

In seiner Schrift „Hof und Garten“ hatte Ritgen festgestellt, dass dieser Gang, ebenso wie sein Pendant im Westen, der Margarethengang, ursprünglich offene Gänge mit Zinnen gebildet hatte, die erst zur Zeit der Feuerwaffen bedeckt worden seien und ihre Beibehaltung in der jetzigen Form empfohlen.[2325] Zum Elisabethengang liest man bei Baumgärtel/Ritgen, die „Restauration fand im Elisabethgang nicht mehr zu thun, als durch die Sprüche an den Wänden die alte Zeit wiederzuerwecken.“[2326] Tatsächlich wurde der unmittelbar an die Neue Kemenate grenzende Bereich dieses Gangs sogar in zwei Schritten grundlegend verändert. Eine fotografische Aufnahme zeigt zunächst, dass der Elisabethengang nach der Vollendung des großherzoglichen Wohnhauses noch unverändert geblieben ist (Abb. 63*).[2327] Die Entwürfe für die Grundrisse des großherzoglichen Wohnhauses belegen jedoch, dass eine Erhöhung des südlichen Bereichs dieses Gangs und entsprechende Zugänge aus den großherzoglichen Schlafzimmern in beiden Etagen schon zu Beginn eingeplant waren (Kat.-Nr. 696, 698, Abb.). Eine Nordansicht der Neuen Kemenate von der Hand Ritgens zeigt die Umrisse des erhöhten Fachwerkgangs und die Türen; eingezeichnet sind hier auch die Strukturen des bestehenden Gangs (Kat.-Nr. 695, Abb.). 1857 legte Carl Dittmar die erste Zeichnung von Grundriss, Schnitt und Westansicht für den Umbau des südlichen Endes vor (Kat.-Nr. 841, Abb.). Der Schnitt durch den geplanten zweistöckigen Bau zeigt wieder die ursprünglichen Strukturen des Gangs und belegt, dass er im westlichen Bereich zur Hofseite hin deutlich verbreitert werden sollte. Zwei Detailzeichnungen schuf Dittmar 1858 (Kat.-Nr. 842, 843, Abb.); sie zeigen die Treppenanlage im südlichen Teil, von der aus eine Tür im unteren Geschoss die Verbindung zum Elisabethengang herstellt. Aborte in beiden Etagen nehmen den nordwestlichen Teil ein. Eine weitere fotografische Aufnahme belegt, dass der Anbau zunächst in dieser Form realisiert wurde (Abb. 64*).[2328] Eine undatierte Zeichnung verweist darauf, dass schon bald erneute Veränderungen dieses Bereichs ins Auge gefasst worden sein müssen, denn hier zeigt sich eine geplante Erweiterung des Anbaus nach Süden (Kat.-Nr. 844, Abb.). In unmittelbarer Verbindung mit der Neuen Kemenate wäre so mehr Platz geschaffen worden, während die Treppenanlage in die südliche Verlängerung des Traktes verlegt worden wäre.

[2324] Eißing 1993, S. 59. Es scheint, als seien das sogenannte Jägerstübchen und der Treppenbau, die hier interessieren, nicht in diese Untersuchung einbezogen worden; siehe auch Eißing/Eckstein/Klein 1992, S. 21-25.
[2325] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 15; siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2326] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 493-495. hier: S. 494.
[2327] Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. A_164.
[2328] Aufnahme vor dem Anbau, Wartburg-Stiftung-Fotothek, Nr. A_163.

Ausgeführt wurde schließlich eine andere Variante, deren Entwurf Dittmar 1860 vorlegte (Kat.-Nr. 845, Abb.) und die nun ausschließlich einen Platzgewinn für das untere Geschoss erbrachte. An den bestehenden Treppenbau wurde ein nach Osten auskragender Trakt angefügt. Im Inneren des einstöckigen Baus, der heute als Jägerstübchen bezeichnet wird, ist im östlichen Bereich ein Toilettenzimmer für die Großherzogin geschaffen worden (Abb. 65*).[2329]

Nicht ausgeführt wurde hingegen der Entwurf Carl Dittmars aus dem Jahr 1869, der einen steinernen Anbau an der Nordfassade der Neuen Kemenate zeigt (Kat.-Nr. 848, Abb.) und mit „Project zur Erbauung zweier Garderoben und einer Verbindungstreppe am nördlichen Giebel des neuen Hauses auf Wartburg" überschrieben ist. Den Wunsch nach einer Garderobe für seine männliche Dienerschaft hatte Carl Alexander schon 1866 geäußert und diese offenbar 1869 in Auftrag gegeben.[2330] Der Anbau sollte bis zur Höhe des zweiten Stockwerks reichen und dort mit Zinnen abgeschlossen werden; in der unteren Etage sind drei einfache Rundbogenfenster, in der oberen Etage ein Biforium und ein weiteres einfaches Rundbogenfenster angegeben. Der zweigeschossige Bau sollte unten die weibliche Dienerschaft, oben die männliche beherbergen. Das separate Treppentürmchen sollte von der Torhalle aus begehbar sein. In beiden Etagen führte schließlich je eine Tür vom Treppenturm in das großherzogliche Badezimmer und ermöglichte den Zugang zu den herrschaftlichen Räumen. Mit dem Zinnenkranz, den Fensterformen und dem Treppenturm, der als Pendant des bereits an der Dirnitz befindlichen gewirkt hätte, hätte der Anbau seine Nachträglichkeit verborgen und sich nahtlos in die Architektur von Torhalle, Neuer Kemenate und Dirnitz eingefügt.

II.3.3.3 Für „die Vollständigkeit des burglichen Charakters und die Befriedigung der wohnlichen Bedürfnisse"[2331] – Die Dirnitz und die Torhalle

Ein steinerner Vorgängerbau der heutigen Dirnitz ist anhand von Rechnungen bis in das 16. Jahrhundert zurück zu verfolgen.[2332] Er wurde im 16. und 17. Jahrhundert als „Hofstube", im 18. Jahrhundert dann auch als „Haus mit Handmühlen" oder einfach „Mühle" bezeichnet. Ansichten des Bauwerks hielt Friedrich Adolf Hoffmann um 1750 fest,[2333] bevor es 1778,

[2329] Die Abbildungen bei Baumgärtel/Ritgen 1907, Abb. nach S. 428 und Abb. S. 493 zeigen noch eine weitere Veränderung: Der Treppenbau hatte zu dieser Zeit ein flaches Dach, dass nach Osten mit einem Geländer abgeschlossen war. Noch nicht bekannt ist, wann dieser Umbau erfolgt ist und wann das flache Dach dann wieder umgewandelt wurde.
[2330] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 11.10.1869, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Dittmars; zu den Planungen 1866 siehe Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).
[2331] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 2; siehe auch Ritgen 1868, S. 219.
[2332] Lehmann 2004, S. 276.
[2333] Friedrich Adolph Hoffmann, Ansichten der Bauten der Wartburg von der Hofseite, um 1750, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0227.

nachdem schon der nördliche Giebel eingestürzt war, abgebrochen werden musste (Abb. 1*).[2334] Teile der Unterbauten blieben erhalten; so standen noch die Westmauer, die im unteren Bereich als Wehrmauer diente, Teile der nördlichen Wand mit dem Eingang und der alten Treppe. Die Treppe wurde bei den 1845 durchgeführten Grabungen wiederentdeckt,[2335] wie Sältzers Grundriss mit den eingezeichneten Strukturen zeigt (Kat.-Nr. 5, Abb.). Im Kellergeschoss zweigt an der Nordostecke ein in den Felsen getriebener, gewölbter, zum Gebäude mit einem Rundbogen geöffneter Gang ab,[2336] von dem vermutet wird, er gehöre einem im 12. oder 13. Jahrhundert errichteten Gebäude an.[2337] Bereits 1852 erwies sich die westliche Ringmauer als schadhaft und wurde notdürftig gesichert.[2338] Als 1856 dennoch Teile der westlichen Ringmauer zwischen dem Garten in der Hofburg und dem Margarethengang einstürzten,[2339] wurden sie bis 1857 abgetragen und als Fundament und Keller des zukünftigen Baus wieder aufgeführt.[2340] Im März 1856 hat Carl Dittmar den Zustand in mehreren Zeichnungen festgehalten (Kat.-Nr. 849-851, Abb.).[2341] Auf einem Blatt finden sich die Anordnungen Ritgens für die Sicherungsmaßnahmen an einem Pfeiler (Kat.-Nr. 850, Abb.).

Die Torhalle, die seit 1867 den Abschluss zwischen dem ersten und dem zweiten Burghof bildet (Abb. 3*-5*), galt ebenso wie das 1889 errichtete Ritterbad, als „freie Erfindung" Hugo von Ritgens,[2342] da bis 2004 sämtliche Spuren fehlten, die auf das Vorhandensein einer Trennung der Höfe hinwiesen. Bei Restaurierungsarbeiten an der Torhalle, die auch den Aufbruch des Fußbodens umfassten, wurden in der südwestlichen Ecke Mauerreste aus Rotliegendem und mittelalterlichem Kalkmörtel entdeckt, die auf einer Seite zum Bergfried hinführen, was zu der Annahme führte, dass es sich hierbei um einen „Mauerzug für das mittelalterliche zweite Tor bzw. den Torbau" handeln könnte.[2343]

Die Entwurfsarbeit und Ausführung der zwischen 1866 und 1867 errichteten Torhalle, vor allem aber der Dirnitz[2344] als Aufstellungsort für die Rüstsammlung der Wartburg und Wohnbereich für die Angehörigen der großherzoglichen Familie, gestaltete sich sehr schleppend. Erste konkrete Planungen Ritgens im Jahr 1859 beinhalteten in einer Variante nur die Wohnräume, nicht aber den späteren Waffensaal oder den Austritt in den Garten im Süden. Ein nicht datierter Entwurf für die Dirnitz könnte hier als zweite Variante mit Waffensaal

[2334] Thon 1826, S. 196.
[2335] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 297.
[2336] Strickhausen 1998, S. 204.
[2337] Beschreibung, Zeichnung und Datierung dieses Bereichs bei Lehmann 2004, S. 282.
[2338] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 463.
[2339] Hugo von Ritgen an Johann Carl Christian Vent, 14.2.1856, ThHStAW HMA Nr. 1625, Bl. 57r-v.
[2340] Carl Dittmar an Johann Carl Christian Vent, Februar 1856, ThHStAW HMA Nr. 1625, Bl. 58r-v.
[2341] Vgl. auch Lehmann 2004, S. 276-282.
[2342] Strickhausen 1998, S. 206.
[2343] Vgl. Lehmann 2005, S. 261-271, hier: S. 270f.
[2344] Zum Bau vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 462-477.

gedeutet werden, der auch die innere Aufteilung der mit der Dirnitz verbundenen Torhalle umfasste. Sämtliche Planungen verliefen zunächst ergebnislos, weil nach dem Tod Maria Pawlownas im gleichen Jahr ohnehin großer Sparzwang herrschte. Zudem forderten die Fertigstellung des Festsaals im Palas und der großherzoglichen Wohnung in der Neuen Kemenate, der Bau des Gasthofs vor der Burg und die Arbeiten an Tor-, Ritterhaus und Vogtei die zur Verfügung stehenden Mittel. Die 1862 und 1863 vorgelegten Entwürfe Hugo von Ritgens umfassten nun den Waffensaal, der im nördlichen Bereich die Höhe von zwei Geschossen einnehmen sollte. Es wird jedoch deutlich, wie schwierig es sich gestaltete, zum einen die Form des Saals, zum anderen die Verbindung mit der gleichzeitig zu erbauenden Torhalle und den großherzoglichen Wohnräumen im Obergeschoss der Dirnitz über geeignete Treppenhäuser zu realisieren. 1863 löste Ritgen eines der Probleme durch einen Treppenturm an der Ostseite der Dirnitz; die architektonische Lösung für den zweigeschossigen stützenlosen Rüstsaal fand er erst 1865. Bis dahin hatte er in seinen Entwürfen für die Dirnitz außerdem strikt an neoromanischen Formen festgehalten, musste jedoch, als Carl Alexander sich für ein Gebäude gotischen Stils entschied, die neoromanischen in neogotische Pläne ändern,[2345] wobei er die grundlegenden Strukturen des bereits projektierten Bauwerks beibehielt. Gleichzeitig wurde auch an der – bis dahin sehr repräsentativ gedachten – Bauzier gespart. Im neoromanischen Bau sollten verzierte und skulpierte Säulen und Portale die Wirkung eines fürstlichen Gebäudes hervorrufen. Für den gotischen Bau wurden vergleichbare Elemente wie etwa reiches Maßwerk in den Fenstern oder profilierte Portale von vornherein untersagt. Dem Sparzwang sollte letztlich auch die Säulenhalle im südlich gelegenen Garten, die für den Architekten ein unverzichtbares Element an der Dirnitz war, zum Opfer fallen und durch ein im Sommer aufzustellendes Zelt ersetzt werden. Das war im Sinne einer repräsentativen und vor allem dem Burgcharakter entsprechenden Architektur ebenso undenkbar, wie der Verzicht auf Zinnen am südlichen Söller über der weiterhin in neuromanischen Formen geplanten Torhalle und auf der Südmauer, die Carl Alexander 1866 ebenfalls streichen wollte. Diese Einsparungen belasteten das Verhältnis zwischen Architekt und Bauherr schwer, doch Carl Alexander löste die Probleme schließlich durch einen Kompromiss. 1867 wurden die Gebäude schließlich fertig gestellt.

Zwischen 1952 und 1960 wurde die Dirnitz entsprechend der damals herrschenden denkmalpflegerischen Doktrin konsequent versachlicht und umgebaut.[2346] So wurde der

[2345] Siehe Fiedler 1989, S. 108f.; Lieb 2005, S. 98-100; Fiedler 1989, S. 108, Anm. 266 geht von einer Fertigstellung der Entwürfe im Jahr 1864 aus und nennt an dieser Stelle sechs Zeichnungen in romanischen und gotischen Formen, die jedoch z. T. Datierungen (1865/1866) aufweisen (Kat.-Nr. 887, 888, 890, 891, 904, 909); Lieb 2005, S. 98 übernimmt diese Angaben und folgert, Ritgen habe 1864 die „Dirnitz in neuromanischen sowie als Alternative in neugotischen Formen“ entworfen.
[2346] Zum Umfang und dem genauen Ablauf der Umbauten siehe Hilmar Schwarz: Die Bau- und Restaurierungsarbeiten auf der Wartburg von 1945 bis 1976, 1987, WSTA (Maschinenschrift), S. 37-42.

Rüstsaal, der nach dem bereits 1946 erfolgten Abtransport der Rüstsammlung leer stand,[2347] in zwei Etagen geteilt; in der oberen entstand ein Museumsraum, in der unteren eine Verkaufsfläche. Die hohen gotischen Fenster wurden in Rechteckfenster umgewandelt, die die Nordansicht prägende Esse entfernt und die Säulenhalle im Garten niedergelegt. Auch die Säulenstellung in der Dirnitzlaube, dem Verbindungsgang zur Neuen Kemenate, baute man ab und richtete in den ehemaligen Wohnräumen der Dirnitz ebenfalls Ausstellungsräume ein.

Studien und erste Entwürfe zum Dirnitzbau und zur Torhalle

Die Lage und das Jahr des Abrisses 1778 hatte Ritgen bereits in seiner Niederschrift „Hof und Garten" ermittelt.[2348] Er kannte auch alte Ansichten des Baus, wie etwa den von Friedrich Adolf Hoffmann aufgenommenen Grundriss der Burg (Kat.-Nr. 137, Abb.) oder die Ansicht der Bauten der Wartburg von Hofseite, die er 1848 abgezeichnet hat (Kat.-Nr. 138, Abb.). Auf dem 1768 entstandenen Grundriss von Johann Philipp Gans, der in Schumachers „Vermischte Nachrichten" abgedruckt war – Ritgen hat auch hiervon eine Kopie gefertigt (Kat.-Nr. 139, Abb.) – war die Lage des Bauwerks ebenfalls zu ermitteln.

Auf Grundlage der noch sichtbaren Reste, schrieb er in „Hof und Garten", könne man das Bauwerk wieder errichten. Eine Stelle bei Johannes Rothe, nach der im Jahr 1319 „eine schone hofe dornzcin" erbaut wurde, hatte Ritgen auf dieses Gebäude bezogen und zahlreiche Belege aus unterschiedlichsten Quellen zusammengestellt, die Begrifflichkeit und Funktion erklärten:[2349] Eine Dirnitz war durch Öfen beheizbar und besaß im Erdgeschoss Versammlungsräume und im Obergeschoss bequeme Wohnräume. Daraus ging die Bedeutung des Baus hervor und „somit auch die Nothwendigkeit der Wiedererbauung der Hofstube für die Vollständigkeit des burglichen Charakters und die Befriedigung der wohnlichen Bedürfnisse bei der Restauration."[2350]

Schon in dieser Niederschrift hatte Ritgen darauf verwiesen, dass die Datierung des Bauwerks in das 14. Jahrhundert einen romanischen Vorgängerbau keineswegs ausschloss, und ohne es an dieser Stelle weiter zu vertiefen, dafür plädiert, die Dirnitz wenigstens in der Außenarchitektur romanisch zu halten,[2351] denn seinen Entwürfen entsprechend hätte somit der gesamte Komplex aus Palas, Bergfried, Neuer Kemenate, Torhalle und Dirnitz den Eindruck eines zeitlich und stilistisch geschlossenen Bauteils der Burg hervorgerufen. Seinem 1847

[2347] Vgl. die Dokumente zum Verbleib der Rüstkammer WSTA, Nr. 522; Akten der Stadtverwaltung Eisenach, 009/2; abgedruckt in Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 154-163.
[2348] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 16f.; vgl. Thon 1826, S. 196 und den Grundriss der Wartburg, nach S. 208.
[2349] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 17-20; siehe für die Quellen das Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2350] Ebenda, Bl. 21.
[2351] Siehe hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).

formulierten Postulat, dass die gesamte Restauration der Burganlage in nur zwei Stilen auszuführen sei, wäre er so gerecht geworden. Ein Bauwerk in gotischen Formen fügte sich nicht in Ritgens Konzept, die innere Einrichtung in diesem Stil, wie Carl Alexander sie wünschte,[2352] scheint hingegen ein gangbarer Kompromiss gewesen zu sein.

Auch die Lage und das Aussehen der zweiten Torhalle hat Hugo von Ritgen bereits in „Hof und Garten" festgeschrieben und auf einer bislang nicht ermittelten Zeichnung schließlich eine Torhalle entworfen,[2353] für deren Aussehen er die Anlagen in Gelnhausen und auf Burg Münzenberg ebenso zum Vergleich herangezogen hat, wie eine ausführliche Beschreibung aus Hartmann von Aues „Iwein".[2354] Da für die Wartburg „alle näheren Nachrichten über die Einrichtung des fraglichen Thores oder Thorhalle fehlen, so wird es bei der Restauration darauf ankommen, die Anordnung den erwähnten, und ähnlichen Mustern, analog zu gestalten."[2355] Weil ein solches Tor nicht nur aus Gründen der Sicherheit, sondern auch als Wetterschutz für die Hauptgebäude errichtet worden sei, müsse man annehmen, das sich über der eigentlichen Torhalle noch eine „Gallerie oder Letze" befunden habe,[2356] die zugleich das Neue Haus, die spätere Neue Kemenate, und die spätere Dirnitz miteinander verband.

In seinen ersten Entwürfen aus dem Jahr 1847 hat er Ort und Aussehen von Dirnitz und Torhalle bestimmt. Erstere plante er als ein Gebäude, das sich über drei Stockwerke erstrecken und an der Nord- und Südseite von einem Staffelgiebel bekrönt sein sollte. Die Ansicht von Norden zeigt eine weitgehend geschlossene Fassade, die lediglich in der unteren Zone durch zwei schmale Sehschlitze und im obersten Stockwerk durch zwei Rundbogenfenster geöffnet wird (Kat.-Nr. 143, Abb.). Dominiert wird diese Ansicht von einem Schornstein, der sich in der Mitte der Fassade über zwei Stockwerke erstreckt. Die geschlossene Front suggeriert Wehrhaftigkeit; ein Eindruck, den die Architektur der Torhalle unterstützt, die bis auf wenige kleine Öffnungen ebenfalls fast fensterlos erscheint und im oberen Geschoss einen zinnenbekrönten Söller besitzt. Der Charakter beider Gebäude ist in der Südansicht, zur Hofburg hin, merklich gewandelt, denn sie sind nun von romanischen Bi- und Triforien und Arkadenstellungen geprägt (Kat.-Nr. 142, Abb.).

Die Planungen für die neoromanische Dirnitz und die Torhalle 1859, 1863-1865

Die ersten konkreten Zeichnungen fertigte Ritgen im Jahr 1859. Erhalten haben sich Entwürfe für das Kellergeschoss (Kat.-Nr. 852, Abb.), das untere und oberste Stockwerk der

---

[2352] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 21f.
[2353] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 32; ausführlich hierzu: Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2354] Ebenda, Bl. 33-35; siehe Iwein 1843, S. 34-37.
[2355] Ebenda, Bl. 36.
[2356] Ebenda.

Dirnitz (Kat.-Nr. 853, 854) und die Schnitte durch das Gebäude (Kat.-Nr. 857, Abb., 858). Aus den Schnitten wird ersichtlich, dass er die Planungen der Entwürfe von 1847 für den romanischen Trakt weiterführte. Es finden sich der Staffelgiebel und ein Rundtürmchen an der nordwestlichen Ecke der Dirnitz. Die Nordseite ist noch immer durch schmale Fenster gegliedert, während die Südseite des Bauwerks Fenster mit Säulenstellungen aufweist. Auch das Innere des dreistöckigen Hauses ist von neoromanischen Elementen geprägt. Im unteren und mittleren Stockwerk stützen große Säulen die Decken, zwischen nördlichem und südlichem Raum im unteren Geschoss ist ein dreibogiges Fenster mit vier eingestellten Säulen angegeben. Im obersten Stockwerk sind zwei Salons, ein Vorzimmer und zwei Cabinette geplant, die die geforderten Wohnräume im Obergeschoss bildeten. Die innere Aufteilung in je zwei Räume in den unteren Geschossen lässt vermuten, dass die Aufstellung der Rüstsammlung hier nicht berücksichtigt wurde. Der Grundriss des unteren Stockwerks offenbart den Eingang in das Bauwerk im nördlichen Bereich der Ostwand; der später immer wieder variierte Austritt in den südlichen Garten ist ebenfalls noch nicht vorhanden (Kat.-Nr. 853, Abb.).

Zwei nicht datierte Grundrisse der ersten Etage könnten die alternative Variante der Dirnitz mit Rüstsaal repräsentieren, die nun auch die Binnenstruktur der Torhalle mit einbeziehen (Kat.-Nr. 861, 862, Abb., 863). Der die gesamte Länge des Gebäudes einnehmende Saal ist mit drei Säulen versehen. Der Zugang sollte hier über ein Treppenhaus, das von der Torhalle nach Westen abzweigt, erfolgen. Von dort ist nach Süden ein Zimmer zu erreichen, aus dem man über eine kleine Treppe hinab in den Garten gelangen sollte. Ein ansonsten gleicher Grundriss variiert noch einmal die Eingangssituation (Kat.-Nr. 861, Abb.). Ein Gang zweigt hier noch vor dem Treppenhaus in der Torhalle nach Westen ab und führt leicht geschwungen ebenfalls in den Rüstsaal. Nachdem Hugo von Ritgen seine Pläne Anfang 1859 eingereicht hatte, wartete er noch im April auf eine Reaktion des Großherzogs.[2357]

Die eindringende Feuchtigkeit in die freiliegenden Kellergewölbe gestaltete sich 1860 zunehmend zum Problem, weswegen Dittmar auf Ritgens Rat hin die Stelle notdürftig abdecken ließ.[2358] In seinem im gleichen Jahr erschienenen Wartburgführer leitete Ritgen die bereits bekannte Bedeutung und Entstehungsgeschichte des Gebäudes her,[2359] lokalisierte aber einen anderen Vorgängerbau als noch 1847. Während er damals davon ausging, Friedrich der Gebissene habe ein Wohngebäude im Rundbogenstil durch die Dirnitz ersetzt und die Kapelle habe sich im Bereich des Burggartens befunden,[2360] vermutete er nun, dass sich die ehemalige Kapelle an dieser Stelle der Burg erhoben hat. Nach der Zerstörung sei der Sakralraum im Palas

[2357] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 1.4.1859, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 113/1859.
[2358] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 27.12.1860, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2359] Ritgen 1860, S. 178f.
[2360] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 36f.

eingerichtet und der frei gewordene Platz für die Dirnitz genutzt worden.[2361] Diese neue Datierung des Vorgängerbaus würde Entwürfe für ein Bauwerk im gotischen Stil annehmen lassen, doch auch die nächsten Zeichnungen Ritgens geben wieder romanische Formen an.

Im Juni 1862 schrieb Ritgen wieder an den Großherzog, er arbeite an Plänen für die Dirnitz, bemüht sie einfacher und zugleich den Bedürfnissen der Hofhaltung entsprechend zu gestalten.[2362] Ein nicht datierter Grundriss von Torhalle und Dirnitz ließe sich hier einordnen (Kat.-Nr. 865, Abb.): Der nördliche Bereich der Dirnitz ist als „Warm- und Wartezimmer" bezeichnet, während sich im südlichen Teil bereits die „Laube oder Gartensalon" und der repräsentative Ausgang in den Garten durch eine Säulenstellung mit Stützenwechsel finden, der dann in den 1863 datierten Zeichnungen des neuen Entwurfs mit Säulenstellung ebenfalls projektiert ist. In der Mitte der Westseite der Torhalle ist ein Treppenhaus mit einer Säulenstellung im Zugang angegeben, im südwestlichen Bereich wiederum ein Zimmer zu sehen. Dieser Trakt nimmt ungefähr ein Drittel der Fläche der Halle ein. Die anderen zwei Abschnitte enthalten vier kleine Kreuzgewölbe mit einer Säule. Auch der Altan, der von der Torhalle an der Ostseite der Dirnitz entlangführt, erscheint mit Treppenanlage im unteren Geschoss.

Weitere datierte Entwürfe aus dem Jahr 1862 sind nicht überliefert, doch muss Ritgen noch im selben Jahr, oder zu Beginn des Jahres 1863 Zeichnungen vorgelegt haben, die den Rüstsaal offenbar mit hoher Decke ohne Stützen gezeigt hatten. Diese Projekte hat er noch einmal modifiziert, denn im Februar 1863 ließ Carl Alexander Ritgen wissen, dass ihm die nun eingereichten Entwürfe für den Waffensaal mit einer Säule nicht gefielen und wünschte dazu eine nähere Erläuterung.[2363] Ritgen erwiderte nun, er habe bei diesen früheren Plänen eine wichtige Tatsache außer Acht gelassen: die notwendige Unterstützung der Balkendecke. Deshalb habe er nun im Rüstsaal eine große Mittelsäule geplant, die zwei Bögen stützt, die ihrerseits die Deckenbalken tragen.[2364] Die Zeichnungen hierfür sind überliefert. Ein Grundriss (Kat.-Nr. 866, Abb.) und zwei Schnitte (Kat.-Nr. 868, 689, Abb.) zeigen die beschriebene Anordnung. Der Nordbereich der unteren Etage wird von einem Raum eingenommen, in dem auf Höhe des zweiten Stockwerks eine Galerie ausgebildet ist. In der Mitte befindet sich die große Säule mit den zwei Bögen. Der Umgang wird von sechs kleinen Säulen (m, n, o, p, r, s auf Kat.-Nr. 868, Abb.) getragen, von denen zwei ebenfalls den Kamin stützen (m, n). Der Zugang in das Gebäude ist an der Nordseite angelegt, ein Gang führt an der Westseite entlang, dort befindet sich die Treppe auf die Galerie. Der Südbereich ist zweigeschossig; im unteren Bereich erstreckt sich der Waffensaal, im oberen ist an der Westseite ein Zimmer zu sehen, an der Ostseite befindet sich

[2361] Ritgen 1860, S. 21.
[2362] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 22.6.1862, ThHStAW HMA Nr. 1635 d, Bl. 105r-106v, hier: Bl. 106v.
[2363] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, Februar 1863, ThHStAW HMA Nr. 1636 c, Bl. 44.
[2364] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 5.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1636 c, Bl. 51r-52r.

eine Treppe (Kat.-Nr. 867, Abb.). Der gesamte Südbereich ist als Laube bzw. Gartensalon bezeichnet. Auf dieser Höhe konnte man den Garten im zweiten Burghof durch den repräsentativen Austritt mit der Säulenstellung aus Doppel- und Einzelsäulen betreten. Indem er den unteren Bereich komplett dem Waffensaal und damit der durch die Wartburgbesucher zu besichtigenden Rüstsammlung widmete, den oberen südlichen Teil aber mit einer separaten Treppe ausstattete, schuf er einen privaten Bereich mit Zimmer und Gartensalon für den Großherzog, der von den Besuchern der Burg nicht berührt wurde.

Wenige Tage nach der Erläuterung dieser Entwürfe wandte sich Ritgen erneut an den Großherzog und gestand ein, dass auch er gefühlt habe, dass die Lösung für den Rüstsaal mit der großen Säulenstellung nicht befriedigend sei und legte zwei weitere Zeichnungen mit Bogenstellungen vor, die sich allerdings nicht im Sammlungsbestand nachweisen lassen.[2365] Da Carl Alexander jedoch weder Säulen noch Bögen, sondern Tragsteine als Deckenstützen wünschte, wurde ihm der komplette Plansatz zurückgeschickt.[2366] Ritgen diskutierte daraufhin schriftlich die Vor- und Nachteile des großherzoglichen Wunsches.[2367] Auch ihm sei freilich schon die Idee zu einer solchen Konstruktion gekommen, doch erschien sie ihm hinsichtlich der „Raumersparnis“, der Helligkeit und der „Wohlfeilheit“ fragwürdig.[2368] Es seien acht Konsolsteine von Nöten, um die Galerie zu stützen, die Bögen der inneren Wände würden entsprechend kleiner und niedriger. Die Architektur werde folglich weniger licht und leicht, die Konsolsteine „unförmlich“. Letztere benötigten zudem eine Gegenbelastung, deshalb müssten sie in einer Nuth in das Mauerwerk geschoben werden. Die Decke könne sich nicht selbst tragen; ohne Säulen und Bögen würde die Anbringung eines doppelten Sprengwerks innerhalb der Wand und der Mitte des Waffensaals nötig, wie er mit einer Zeichnung bewies. Ein Querschnitt durch das Gebäude lässt sich der Beschreibung zuordnen (Kat.-Nr. 870, Abb., 871, 872). Das oberste Geschoss wird von einer aufwändigen Dachstuhlkonstruktion eingenommen, die Decke des Saals von Hängesäulen bis zum Giebel gehalten. Insgesamt, so fand Ritgen, würde der obere Teil des Saals zwar freistehen, doch wäre weniger Platz für die Rüstsammlung und die Kosten seien deutlich höher.[2369] Auf Carl Alexanders Frage, welches Projekt Ritgen schließlich favorisiere,[2370] ließ dieser wissen, dass er das zuletzt entworfene mit Konsolsteinen bevorzuge,

[2365] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 10.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1636 c, Bl. 53r-54r.
[2366] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 13.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1636 c, Bl. 57r.
[2367] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1636 c, Bl. 69r-69a v.
[2368] Ebenda, Bl. 69v.
[2369] Ebenda.
[2370] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 27.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1635 c, Bl. 70r.

gab aber noch einmal zu bedenken, dass er die Variante mit Säulen als sicherer und ästhetisch günstiger einschätzte.[2371]

Bis zum Jahresende 1863 fielen offenbar keine neuen Entscheidungen zum Dirnitzbau, erst am 30. Dezember drängte Ritgen wieder darauf.[2372] Im Januar legte er dann fünf neue Entwürfe vor, die er seinem Bauherrn erläuterte.[2373] Auch dieser Entwurfsphase lassen sich einige erhaltene Zeichnungen zuweisen (Kat.-Nr. 873-876, Abb.). Ein Grundriss, auf Höhe des zweiten Stockwerks aufgenommen, zeigt den Waffensaal jetzt gänzlich stützenlos, der von einer Galerie an Nord-, Ost und Westseite umlaufen wird (Kat.-Nr. 874, Abb.). Das Südende des Saales ist zweigeschossig, im unteren Bereich wird die Decke von zwei Säulen gestützt, der obere wieder von einer Laube eingenommen. Durch eine Säulenstellung in der Südwand öffnet sich der Bau in den Garten (Kat.-Nr. 875, 876, Abb.). Der Eingang in das Gebäude, so schrieb der Architekt, sollte im ersten Burghof erfolgen und in einen Gang an der Ostseite führen, in dem die Fremden über eine Treppe in die zweite Etage, also auf die Galerie gelangen sollten. Zum Ausgang im zweiten Hof gelange man über zwei Nischen (R und S auf Kat.-Nr. 874, Abb.) an der Südostseite und einen Gang (T). So kämen die Burgbesucher auch dann nicht in Kontakt mit den Herrschaften, wenn diese die Laube am Südende nutzten, denn die Öffnungen zwischen den Säulen (r, s, t) und den beiden Nischen (v, w) könne man dann mit Vorhängen schließen. Eine Neuerung stellt der Treppenturm mit Wendeltreppe in der Mitte der Ostwand dar, der für den Hof bestimmt sei und alle nötigen Verbindungen zwischen den Stockwerken der Dirnitz herstellt. Die Grundrisse zeigen einen weiteren Zugang in der Mitte der Torhalle, der direkt zu den beschriebenen Nischen (R, S, T) führt.

Nach diesen Zeichnungen und der entsprechenden Korrespondenz trat eine erneute Pause ein; erst ein Jahr später wurde die Planung weitergeführt. Ritgen beklagte im Januar die Nässe und den Frost, die sich an der nicht überdeckten Grundmauer der Dirnitz bemerkbar machten.[2374]

Der Beschluss zum Baubeginn fiel im Februar des Jahres 1865 und Ende März stellte sich heraus, dass Dittmar an den Plänen Ritgens gearbeitet hatte, nachdem der Architekt erkrankt war, und diese Entwürfe zur Ausführung bestimmt worden waren.[2375] Da aber seine eigenen Zeichnungen längst noch nicht zur Ausführung reif gewesen seien, schrieb Ritgen deshalb an

---

[2371] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.2.1863, ThHStAW HMA Nr. 1635 c, Bl. 82r-83v; die Bezeichnung der Entwürfe A und B in diesem Schreiben deckt sich nicht mit den Bezeichnungen auf den Blättern.
[2372] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 30.12.1863, ThHStAW HMA Nr. 1635 a, Bl. 17r-18r.
[2373] Auch für das Folgende in diesem Absatz: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 9.1.1864, ThHStAW HMA Nr. 1635 a, Bl. 58r-59r.
[2374] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 31.1.1865, ThHStAW HMA Nr. 1636, Bl. 35r-37r.
[2375] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 466.

Carl Alexander, seien auch Dittmars Entwürfe auf keinen Fall realisierbar.[2376] Ritgen arbeitete also umgehend neue Zeichnungen aus, die er Anfang April vorlegte.[2377] Carl Alexander erwiderte: „Indem Ich Ihnen für Brief und Zusendung der Pläne danke, beauftrage Ich Sie, Alles nöthige zu thun, damit der Bau der Dirnitz und des Verbindungsganges, mit dem darunter befindlichen Thor in diesem Jahre noch so weit wie möglich begonnen und beendigt werden können. Von Meiner Seite werde Ich in gleicher Hinsicht wirken, daher Dittmar den Auftrag geben, Ihren Plänen gemäß auf der Stelle vorzugehen. Gut wird es sein, dass Sie Sich auf die Wartburg begeben sobald es Ihre Gesundheit erlaubt."[2378]

Aus dem Plansatz sind die Nord- und Südansicht (Kat.-Nr. 887, 888, Abb.), ein Längsschnitt (Kat.-Nr. 889, Abb.) und ein Schnitt durch die Torhalle und die Dirnitz (Kat.-Nr. 890, Abb.) erhalten. Die Ansicht von Norden zeigt weiterhin beide Bauten im romanischen Stil, der Dirnitz fehlen jedoch nun der Staffelgiebel und die Ecktürmchen. Die unteren Etagen und das Dachgeschoss sind durch einfache Schlitz- und Rundbogenfenster gegliedert, in der dritten Etage befinden sich zwei Biforien. Auf ihrer Höhe endet die Esse. An der Ostseite des Gebäudes erhebt sich ein Treppenturm, der nun nicht mehr rund, sondern an drei Ecken abgeflacht ist. Die Torhalle hat in den unteren Etagen schmale Schlitzfenster, die auch in der Dirnitzgalerie wiederkehren, dort befindet sich nun in der Mitte eine Rundbogentür als Austritt. An der Südseite des Gebäudes besteht die Dirnitzvorhalle aus zwei Rundbögen, von einer Säule getragen. Im mittleren Stockwerk finden sich zwei Triforien mit profilierten Gewänden, im oberen Stock ein flacheres Triforium und zwei schmale einfache Rundbogenfenster. Die Architektur setzt sich an der Dirnitzlaube über der Torhalle fort: Dort erblickt man ein Portal mit eingestellten Säulen und Tympanon, analog zu den Palasportalen, und zwei Arkadenstellungen, die durch eine Lisene getrennt sind. Über den vier Bögen erscheint jeweils ein Rundbogenfries, der ebenfalls dem Palas entlehnt ist. Die unteren beiden Stockwerke der Dirnitz werden komplett vom Rüstsaal eingenommen, dessen Decke von Konsolsteinen getragen wird. Der Längsschnitt zeigt an der Ostwand Bögen im unteren und Bögen im Geschoss darüber, hinter denen der Korridor bzw. oben die Galerie entlanglaufen. Die Galerie im oberen Teil erstreckt sich auch an der Nordwand des Waffensaals. Im Süden befinden sich Treppen, die zu einer erhöhten Ebene führen, von der aus die Vorhalle und der Garten zu erreichen sind. Eine Neuerung stellt auch die Fortsetzung von Gang und Galerie im südlichen Bereich dar. In der Torhalle ist das südwestliche Zimmer aufgegeben, ein Portierzimmer dafür in der nordöstlichen Ecke zu sehen. Der Zugang von der Torhalle in die Dirnitz erfolgt über eine kleine, nach Norden

[2376] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 31.3.1865, ThHStAW HMA Nr. 1636, Bl. 95r-96v; die Blätter Carl Dittmars aus dem Jahr 1865: Kat.-Nr. 892-894; zu Ritgens Reaktion siehe auch die Bemerkungen zu Carl Dittmar in Kap. II.1.5 (Bauleute und Künstler).
[2377] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 4.4.1865, ThHStAW HMA Nr. 1636, Bl. 113r-114v.
[2378] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 11.4.1865, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 55.

führende Treppe, die westlich zum runden Treppenhaus abzweigt. Die Halle besteht nun aus Kreuzgewölben, die von zwei Säulen getragen werden. Der Schnitt durch Torhalle und Dirnitz zeigt, dass auch hier ein reich verziertes neoromanisches Portal als Ausgang nach Süden geplant war (Kat.-Nr. 890, Abb.). Im oberen Stockwerk der Dirnitz befinden sich nun aber bereits gotische Fenster; ein Verweis darauf, dass dieses Blatt etwas später entstanden sein muss, als sich Carl Alexander doch entschloss, dem Bau gotische Formen zu geben. Die Bogenstellungen in der Dirnitzgalerie sind ebenfalls geändert. Anstelle der zwei Viererarkaden erscheint nun eine zusammenhängende Sechserarkade mit je einer Rundbogentür daneben. Ein Entwurf für den Grundriss des Erdgeschosses (Kat.-Nr. 886, Abb.) offenbart durch die, obwohl getilgten, immer noch erkennbaren Fensterstrukturen, dass auch hier bereits an der Westseite die gotischen Fenster in Planung waren. Im Längsschnitt sind mit Graphit in den Bogenstellungen gotische Fenster angedeutet, die Bögen sind hier spitz zulaufend korrigiert (Kat.-Nr. 890).

Eine Westansicht der Dirnitz, ebenfalls noch 1865 datiert, ist das deutliche Zeugnis des Stilwechsels, denn die Fensterformen der ursprünglichen Zeichnung sind in den bekannten romanischen Formen gegeben. An der Stelle der Westfassade wurde nachträglich noch ein Blatt montiert, dass nun gotische Drillingsfenster im unteren und zweibogige Fenster im oberen Geschoss darstellt (Kat.-Nr. 891, Abb.).[2379]

An dieser endgültigen Entscheidung, die Dirnitz in gotischen Formen zu errichten, hatte Bernhard von Arnswald großen Anteil, der bereits 1859 dem Großherzog deutlich zu machen versucht hatte, dass die Dirnitz in die Markgrafenzeit gehöre und der Bau dieser Epoche auch stilistisch entsprechen solle.[2380] Vor allem aber hatte er im März 1865 einen Aufsatz „Ueber den Styl des Dirnitzbaues“ verfasst,[2381] in dem er sich für den gotischen Stil des Bauwerks einsetzte, weil der Vorgängerbau dieser Zeit angehört habe und für die Burg eine Stilabfolge vom Palas als baulichem Repräsentanten der Landgrafenzeit, über die Dirnitz für die Epoche der Wettiner bis hin zum Ritterhaus als Zeugnis der Renaissancezeit entwarf.[2382] Arnswald scheint mit diesen Vorschlägen Gehör gefunden zu haben, wohl nicht zuletzt deshalb, weil durch die neogotische Bauweise kostengünstiger gebaut werden konnte. Mitte Dezember wurde der Vertrag mit dem Hofmaurermeister geschlossen, in dem festgelegt wurde, dass die Treppenstufen, Sohlbänke, Gewände, Bogenstücke und Stürze für Türen, Tor und Fenster aus den Steinbrüchen bei Krauthausen und Ütteroda beschafft werden sollten, die Trennwände für das obere Stockwerk aus „besonders geformten hohlen Backsteinen“ aufgeführt und sämtliche Mauern ansonsten aus

[2379] Abbildung und Beschreibung des Blattes auch bei Lieb 2005, S. 99.
[2380] Vgl. Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 25.1.1859, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 463.
[2381] Bernhard von Arnswald: Ueber den Styl des Dirnitzbaues, 26.3.1865, WSTA, Hs 3481.
[2382] Ebenda.

Rotliegendem errichtet werden sollten.[2383] Zum Jahreswechsel 1865/66 schrieb Ritgen schließlich an Arnswald, er sei mit den entsprechenden Umzeichnungen beschäftigt und gab zu bedenken, „dass mit den Spitzbogenfenstern auch alles andere im Saale umgestaltet werden muss, was umso schwieriger ist, da kein Ornament bezahlt werden soll.“[2384] Dass die Einrichtung im Spitzbogenstil letztlich besser zur Rüstsammlung passen würde, gestand er zu und versuchte, seine neuen Zeichnungen möglichst nach Arnswalds Wünschen zu gestalten.[2385]

Die gotische Dirnitz und die Torhalle 1866-1867

Sämtliche Zeichnungen des Jahres 1866 geben die Dirnitz mit den Elementen im gewünschten gotischen Stil an. Die architektonischen Lösungen für den stützenlosen Saal mit dem Rüstgang im Erdgeschoss, der Galerie in der oberen Ebene und der Treppe zum höher gelegenen Ausgang in den Garten blieben unverändert. Auch die Torhalle wird in der Binnenstruktur übernommen. Hugo von Ritgens Entwürfe umfassen die Grundrisse des Erdgeschosses beider Gebäude (Kat.-Nr. 900, Abb.), auf Höhe der Galerie (Kat.-Nr. 902, Abb.) und des oberen Stockwerks sowie die Aufrisse der Nordseite (Kat.-Nr. 907, Abb.) und der Südseite (Kat.-Nr. 909 Abb., 910). Schnitte durch das Bauwerk zeigen die innere Westwand (Kat.-Nr. 914, Abb.), die Ostwand (Kat.-Nr. 916, Abb.) und die Nordwand der Dirnitz (Kat.-Nr. 919, Abb.). Im Inneren wie im Äußeren ist die Bauzier in diesen Entwürfen noch verhältnismäßig reich angegeben, die Fenster sind etwa in behauenem Sandstein und die Brüstungen der Galerie mit Maßwerk geplant. Zahlreiche Detail- und Ausführungszeichnungen von der Hand Dittmars sind überliefert. Sie erweisen deutlich, dass das Bauwerk vielmehr nun eine Mischung aus Elementen im romanischen Stil, vornehmlich im unteren Bereich, und gotischen Bauformen im oberen Bereich darstellte (Kat.-Nr. 928-974). So waren etwa die Türen und Fenster in der Nord- und Südseite im unteren Geschoss rundbogig, im oberen Stockwerk aber spitzbogig gestaltet. Während die gesamte Westfront des Bauwerks nur in gotischen Formen erschien, waren in der Ostseite beide Stile gleichermaßen vertreten.[2386]

Die Gewölbe der Torhalle sind aus Backsteinen errichtet worden, denen man einen gelblichen Anstrich gegeben hatte. Die gedrungenen Säulen werden von großen Würfelkapitellen bekrönt, deren Vorbilder sich in der Klosterkirche Ilsenburg finden und die bei Ludwig Puttrich abgebildet sind.[2387] „Es ist nicht zu leugnen“, klagte Arnswald noch 1875, „daß an keiner Stelle der Restauration der entsprechende Stil weniger innegehalten worden ist, als in

[2383] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 466f.
[2384] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 20.12.1865, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 129/1865.
[2385] Ebenda; siehe auch Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 4.1.1866, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 130/1866.
[2386] Vgl. die Beschreibung bei Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 718, Anm. zu S. 470.
[2387] Puttrich 1848, Tf. 6; vgl. Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 718, Anm. zu S. 467.

der Dirnitz-Halle; und doch stand es just da ganz in der Macht der Baumeister, so streng als möglich dafür zu sorgen. Die Backsteingewölbe kamen bei uns ziemlich spät vor. Man zog Wölbungen von Kalkstein vor, wie wir es an mancherlei Bogen im Palas bestätigt finden. Wir haben in Thüringen keine Baulichkeiten von Backsteinen. Die Kapitelle gehören ihrer Form nach einer früheren Periode des romanischen Stils an."[2388] Tatsächlich wird sich wohl auch Ritgen der Tatsache bewusst gewesen sein, dass die Architektur der Torhalle nicht den stilistischen Maßgaben entsprach. Backsteine waren allerdings kostengünstig und sind schon im Innern des Bergfrieds genau aus diesem Grund verwendet worden.

Im November waren die Bauten von Dirnitz und Torhalle weitestgehend vollendet, die Hofburg war nun vom ersten Hof getrennt und mit der Verbindung zur Neuen Kemenate und dem Bergfried war das architektonische Ensemble geschlossen (Abb. 66*).

Aus den Detailzeichnungen des Tors der Torhalle wählte Carl Alexander im Dezember 1866 eine Variante aus, die einer nicht näher bezeichneten „italienischen Burgpforte" entlehnt war.[2389] Von Hugo von Ritgen sind zwei Blätter überliefert: Eine Zeichnung nach dem Vorbild „von Friedberg" (Kat.-Nr. 926, Abb.) unterscheidet sich im Wesentlichen nur durch die Beschläge von der Torhalle in der von Carl Alexander genehmigten und ausgeführten Version (Kat.-Nr. 927, Abb.). Das rundbogige Tor hat zwei große Flügel; auf der rechten Seite ermöglicht eine kleine Pforte den Eintritt.

Der Eklat um den Anbau der Dirnitzvorhalle, die Zinnen auf dem Südsöller der Torhalle und die Zinnen auf der Südmauer

Nachdem ihm im November 1866 durch Dittmar die neuesten Befehle seines Dienstherren übermittelt worden sind,[2390] die etliche Einsparungen und Änderungen enthielten, wandte sich Ritgen in einem außerordentlich offenen Brief an Carl Alexander,[2391] in dem er auch seine persönliche Betroffenheit klar ausdrückte.[2392] Bezüglich des Plans, anstelle einer festen Halle ein im Winter wegzunehmendes Zelt an der Südseite der Dirnitz zu errichten, wand Ritgen ein, dass die gesamte Architektur der Südfassade auf diese feste Halle ausgerichtet sei und man zudem die Eingänge in das Gebäude ändern müsse. Es erscheine dann auch „nicht motiviert" […], dass der Waffensaal an der Südseite keine Fenster hat, daher jedermann folglich diesen Mangel

[2388] Bernhard von Arnswald: Über die vervollständigte Einrichtung des Palas und der Dirnitz, 1875, WSTA, Hs 3508-3511/ 3519-3521.
[2389] Carl Alexander (Handschrift Vent) an Hugo von Ritgen, 9.12.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 58.
[2390] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 25.11.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2391] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.12.1866 (Abschrift), WSTA, Akte KA Nr. 42, Bl. 100-101/1866.
[2392] Vgl. hierzu Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).

als ein Unfertiges oder als ein Verfehltes fühlen wird".[2393] Vor allem aber sei ein Zelt an dieser Stelle „nicht burglich" und entspräche auch „nicht dem ernsten, würdigen Stil der Wartburg." Carl Alexander hatte allerdings auch die Zinnen an der Südseite des Altans über der Torhalle gestrichen – vorgeblich um die dortige Fensterarkade sichtbar zu machen – und wollte an dieser Stelle ein einfaches Holzgeländer anbringen lassen. Ausreichend gesehen werde diese Arkade weder mit Holzgeländer noch mit Zinnen, beteuerte Ritgen daraufhin, denn der Altan sei zu breit und das Hofgelände ohnehin abschüssig. Zudem könnten Damen den Altan mit einem einfachen Geländer nicht betreten. Vor allem aber verlangten „die Gesetze der burglichen Befestigung, dass gerade an dieser Stelle von dem Altan aus eine Verteidigung noch möglich ist, wenn selbst die Burg an der Südseite erstiegen und der Hofraum in der Gewalt des Feindes ist. Gerade weil es auf der Wartburg an anderweitigen Vorkehrungen zur Verteidigung für den Hofraum fehlte, muss an dieser Stelle eine solche vorhanden gewesen sein, welche den ganzen niederen Hof wie einen Zwinger beherrschte. Aus diesem Grunde zumeist habe ich den Altan überhaupt in den Entwurf aufgenommen. Hier die Zinnen wegzulassen, würde widersinnig sein und müsste jedem, der etwas von Burgenbau versteht, lächerlich erscheinen." Es genüge also eine Brüstungshöhe für die Scharten von 2 Fuß, so blieben die Fensterarkaden sichtbar und es koste nur 47 Thaler.

Die nächsten Einsparungen betrafen die Ausstattung der Dirnitz, die möglichst einfach gehalten werden sollte, sowie einen Punkt, der erneut die burgentypische Architektur betraf: Die geplanten Zinnen auf der südlichen Wehrmauer sollten ebenfalls den Sparmaßnahmen geopfert werden. Stattdessen sollte die Mauer gerade abgeschlossen und mit Ziegeln belegt werden. Carl Alexander hatte offenbar darauf verwiesen, dass es einst einen Laufgang an dieser Stelle gegeben habe. „Die Richtigkeit dieses Schlusses wird nur derjenige behaupten", erwiderte Ritgen, „der die Geschichte der Befestigungskunst und insbesondere der Wartburg nicht kennt". Nach einer kurzen Erläuterung der ursprünglichen Zinnenformen bis ins 15. Jahrhundert, der folgenden Veränderungen und dem Hinweis auf vorhandene Zinnenreste beim Bärenzwinger, forderte Ritgen deren Herstellung. „Dass dieses das einzig Mögliche und Rechte sei, wird niemand bezweifeln; denn jedes andere würde nicht eine Restauration, sondern eine Entstellung sein." Ritgen betonte auch, „wie lächerlich es sei, Burgen zu restaurieren, ohne auf die richtigen Formen und Abmessungen der Zinnen und der Orte ihrer Anbringung für jede Zeit zu kennen und beachten […] und nun soll ich vor ganz Deutschland zugeben, dass man die echten, alten, noch vorhandenen Zinnen auf der Wartburg entfernt oder doch entstellt und dadurch die Burg, ihren Herrn und mich selber lächerlich macht."

[2393] Auch für alles Folgende: Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.12.1866 (Abschrift), WSTA, Akte KA Nr. 42, Bl. 100-101/1866.

Carl Alexander antwortete umgehend in einem ersten eigenhändigen, sehr persönlichen und ausführlichen Brief.[2394] Er versuchte, seinem Architekten zu verdeutlichen, dass es keineswegs als Vertrauensentzug zu werten sei, wenn er aus Gründen der notwendigen Ersparnisse, das Eine oder Andere ändern müsse. Neben dem, was er für das bevorstehende 800-jährige Jubiläum der Wartburg plane, so schrieb der Großherzog, nötigten ihn „die gegenwärtigen wie zukünftigen Verhältnisse zu einem möglichsten Überwachen und Zusammenhalten" seiner Kräfte. Um Ritgen ebenso wie den Kommandanten Arnswald von ihren Zweifeln zu befreien, erklärte sich Carl Alexander bereit, ihnen „die Summe zur freien Verfügung betreffs der Burg in dem kommenden Frühjahr, so Gott will, anzuvertrauen die ich noch auf die Vollendung der Restauration verwenden kann und über die ich jedoch nicht gehen will."[2395] Ein zweiter Brief, nun diktiert, begründete und konkretisierte einige Tage später Carl Alexanders Entscheidung.[2396] Da er das „Nothwendige dem blos Wünschenswerthen vorzuziehen habe", sei ihm zunächst am Bau einer Garderobe für seine Leute gelegen gewesen. Um diese aus Stein errichten zu können, habe er das billigere Zelt an der Südwand der Dirnitz vorgeschlagen. Dass es Spuren mittelalterlicher Zinnen an der Südmauer gebe, sei ihm bislang unbekannt gewesen. Ritgen solle nun die verschiedenen Projekte prüfen und entscheiden, was auszuführen sei: „a. die Garderobe für meine Leute, und dem gegenüber die Gartenhalle; b. die Zinnen auf der Südseite der Burg und diesen gegenüber die hölzerne Ballustrade auf der südlichen Seite des Thorweges."

Am 11. Dezember erklärte sich Ritgen schließlich bereit, die Dirnitz „so bescheiden als möglich, aber doch ächt burglich zu vollenden."[2397] Das kostensparende einfache Geländer auf dem Südsöller über der Torhalle wurde zu Gunsten der Zinnen auf der südlichen Ringmauer der Burg gebaut. Eine Garderobe entstand in der Folgezeit nicht, Pläne für einen Anbau an der Nordwand der Neuen Kemenate stammen aus dem Jahr 1869, sie könnten sich auf dieses Projekt beziehen, die Garderobe kam allerdings nie zur Ausführung.[2398] Für den Bau der Halle an der Südseite der Dirnitz fand sich dann auch eine andere Lösung: Anstelle der gemauerten Vorhalle aus zwei Bögen mit drei kapitellgeschmückten Säulen wurde ein hölzernes ziegelgedecktes Dach gefertigt, dass vier romanische Säulen stützten, die sich bereits auf der Wartburg befanden (Abb. 67*). Diese Säulen mit attischen Basen und ornamentierten Würfelkapitellen stammten aus der Kapelle der Burg Kranichfeld und waren bereits in den

[2394] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 4.12.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 57.
[2395] Ebenda.
[2396] Auch für das Folgende in diesem Absatz: Carl Alexander (Handschrift Vent) an Hugo von Ritgen, 9.12.1866, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 58.
[2397] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 11.12.1866, zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 477.
[2398] Siehe hierzu die Bemerkungen zum Anbauplan an der Neuen Kemenate Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).

Jahren zuvor auf die Wartburg gebracht worden.[2399] Zwei weitere Säulen – Spolien von der Krayenburg – schmückten das südliche Portal der Dirnitz.[2400]

Als Bernhard von Arnswald 1867 allerdings wieder einmal Vorschläge für den Bau einreichte, reagierte Carl Alexander nun ebenso unwillig wie programmatisch: Markgrafenhaus, so wie Arnswald es wünschte, solle das Gebäude nur dann heißen, wenn man beweisen könne, dass dieser Name existiert habe.[2401] „Kann man es nicht, heißt's Dirnitz." Ansonsten erklärte er unmissverständlich, dass die Dirnitz und die Torhalle mit der darüber befindlichen Galerie „absolut keine historischen Erinnerungen zu repräsentieren" und deshalb nur „äußerlich dem Restaurationszweck zu dienen" hätten. Sie sollten den historischen Gebäuden, zu denen er den Palas, die Neue Kemenate, den Lutherbau, also die Gebäude der Vorburg, die Kommandantenwohnung, und auch die zwei Türme zählte, nachstehen. Mit Ausnahme des Waffensaals wolle er deshalb keine Malereien; in den Räumen sollten nur vorhandene Möbel, die sich jetzt im Palas befänden, aufgestellt werden.[2402]

Nach der Vollendung der Bauwerke im Frühjahr 1867 wurden die Räume eingerichtet. Die Rüstsammlung konnte aus der interimistischen Rüstkammer in der Elisabethkemenate im Palas in den eigens dazu errichteten Rüstsaal umziehen (Abb. 4*). Schon in seinem 1860 erschienenen Führer hatte Ritgen bewiesen, dass er sich auch mit der Rüstsammlung selbst intensiv beschäftigt hatte.[2403] Die Niederschrift für sein Buch erweist recht eindeutig den Anlass, denn hier schrieb er, dass zwar der Kenner sofort sehen könne, dass die Mehrzahl der Rüstungen aus dem 16. Jahrhundert stammte. „Für den Nichtkenner aber, welchem die Führer bisher die albernsten und unglaublichsten Dinge von den Rüstungen Ludwig des Springers, Hermanns I., Friedrichs des Gebissenen etc. zu erzählen pflegten, möchten nachstehende kurze Erläuterungen willkommen sein."[2404] In der Druckversion milderte er die harten Worte ab, lieferte jedoch einen ausführlichen Abriss über die Entwicklung der Rüstungen, den er auch in die folgenden Auflagen übernahm.[2405]

In den oberen Geschossen befanden sich die Wohnräume, die meist mit bereits vorhandenem Mobiliar ausgestattet wurden. Das 1864 erworbene sogenannte Schweizerzimmer aus dem späten 17. Jahrhundert wurde gemeinsam mit einem Fayenceofen im oberen Geschoss

---

[2399] Über die Zuordnung von Spolien, die zum einen aus der Burg Kranichfeld bei Bad Berka, zum anderen aus der Krayenburg zwischen Vacha und Bad Salzungen stammen, bestand lange Zeit Unklarheit; korrekt zugeordnet wurden sie erstmals von Kästner 1995.
[2400] Eine dritte Säule diente als Schwerthalter in der Kapelle, siehe Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[2401] Zitiert nach Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 477.
[2402] Ebenda.
[2403] Ritgen 1860, S. 57-63.
[2404] Hugo von Ritgen: Die Rüstkammer, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2405] Ritgen 1860, S. 57-63; Ritgen 1868, S. 63-70; Ritgen 1876, S. 63-72; das gleiche Anliegen verfolgten auch noch Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 718, Anm. zu S. 473; die maßgebliche Veröffentlichung stammt von Diener-Schönberg 1912.

eingebaut (Kat.-Nr. 990-996, Abb. 5*).[2406] 1869 wurden im Rüstsaal Fenster zum Abschluss der unteren Galerie geplant[2407] und in der Folge ausgeführt, um den Staub von den Rüstungen fernzuhalten (Abb. 68*).

Der Aufbau der südlichen Teile des Margarethengangs

1866 wurde damit begonnen, den um 1478 (+/- 5) errichteten Margarethengang[2408] zu ergänzen, der bislang nur in seinen nördlichen Bereichen erhalten war, um die Verbindung zwischen der Vogtei und der Dirnitz herzustellen.[2409] Ritgen hatte in „Hof und Garten" bereits dargelegt, dass sich einst anstelle der bedeckten Gänge „Mauern mit Zinnen" befunden hatten, die mit der Einführung der Feuergewehre umgebaut worden seien und für die unveränderte Erhaltung plädiert, „weil sie charakteristisch, zweckmäßig und noch ziemlich gut erhalten sind und weil es schwer sein würde, sie passend zu ersetzen."[2410] Heinrich August Hecht hat den Zustand der westlichen Ringmauer zwischen dem Margarethengang und dem Garten in zwei Zeichnungen festgehalten (Kat.-Nr. 619, 620) und eine fotografische Aufnahme, die vor 1867 entstanden ist, zeigt die Westseite der Burg mit dem erhaltenen Gangteil, der niedrigen Ringmauer, die beim Garten wieder deutlich höher liegt (Abb. 69*).[2411]

In einem Grundriss für den Dirnitzbau aus dem Jahr 1866 hat Ritgen den Anschluss des neugebauten Teils des Margarethengangs an die Dirnitz dargestellt, der von der Empore im Rüstsaal durch eine Tür erreichbar sein sollte (Kat.-Nr. 902, Abb.). Andere Zeichnungen zur Veränderung und Ergänzung des Gangs sind nicht überliefert. Die dendrochronologischen Untersuchungen ergaben, dass die fünf Gebinde im Südbereich aus dem 19. Jahrhundert stammen.[2412] Allerdings zeigen die fotografischen Aufnahmen, die vor und nach dem Um- und Anbau entstanden sind, dass auch der nördliche Bereich beim Eseltreiberstübchen verändert wurde (Abb. 70*).[2413] Er ist erhöht und mit einem separaten Dach versehen worden, in dem sich nach Süden ein Giebelfenster befindet. Der am nördlichen Ende der Westseite des Gangs befindliche Erker hat so ebenfalls ein separates Dach erhalten und es wurde ein zweites Fenster eingesetzt. Zum Hof hin wurde der ursprünglich einfache Holzschuppen mit einem zweiten

---

[2406] Schweizer Zimmer, 1682, Lindenholz, Eisen, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0133, KM0134; Fayenceofen, 1689, David Pfau, Winterthur, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KK0047; vgl. auch Kat.-Nr. 990-996.
[2407] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 2.7.1869, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2408] Eißing 1993, S. 58f.
[2409] Siehe hierzu Schmolitzky 1964; Großmann 2002, S. 56-59; Lehmann 2003.
[2410] Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 15; vgl. hierzu Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2411] Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. A-178.
[2412] Eißing 1993, S. 58f.; Eißing/Eckstein/Klein 1992, S. 19-21; der nördliche Bereich um das Eseltreiberstübchen war offenbar nicht Gegenstand dieser Untersuchung.
[2413] Wartburg-Stiftung, Fotothek, Nr. A_178 und C1451.

auskragenden Geschoss versehen. 1868 errichtete man den nach Westen gehenden Abortanbau, der über eine Tür in der Ringmauer vom Hof aus zu erreichen ist (Abb. 2*).[2414]

II.3.3.4 Wo „Frauen und Fräulein Rosenblätter auf den beneidenswerthen, sich badenden Ritter hinabwerfen“[2415] – Das Ritterbad

Als 1888 die Wasserleitung auf der Wartburg installiert war, gab dies den Ausschlag, auch das letzte noch ausstehende und schon lang projektierte Gebäude zu errichten: Am Südende des Palas wurde 1889 mit dem Bau des Ritterbades begonnen, dessen Vollendung im Jahr 1890 Ritgen nicht mehr erlebte (Abb. 2*-4*).[2416]

Dass am Südende des Palas ein „Badehaus“ bestanden hat, galt bereits in den 1840er Jahren als sicher.[2417] Bei den 1845/1846 an der Südseite des Palas durchgeführten Grabungen war ein rechteckiger Grundriss zu Tage getreten, der auch in Sältzers Grundriss eingezeichnet ist (Kat.-Nr. 5, Abb.). Die Strukturen wurden als Rest des Bades gedeutet, wenngleich Arnswald damals noch vermutete, dass es nicht zu den ursprünglichen Bauten gehörte.[2418] Bereits im Februar 1846 hatte er in einem Schreiben an Ferdinand von Quast dann nahegelegt, den Bau an dieser Stelle wieder zu errichten und es ist davon auszugehen, dass auch Ritgen durch den Kommandanten dahingehend informiert wurde.[2419]

In „Hof und Garten“ hatte Ritgen bereits festgestellt, dass die Existenz eines Bades durch Rechnungen belegt war und hatte als Ort den Platz südlich des Palas ausgemacht. Der Ursprung lag in der Kreuzfahrerzeit, in der morgenländische Sitten auch auf Burgen und in Städten heimisch geworden seien.[2420] Auch die Beschreibungen aus dem Parzival und Wigalois belegten, dass der Bau seinen Ursprung in der Landgrafenzeit haben musste. Aus dem Aufsatz von Heinrich Leo wusste Ritgen also, das Baden gehörte „in dieser Zeit weit mehr zu der regelmäßigen Lebensordnung, und nicht blos bei Ritterstande, sondern auch in den Städten.“ Leo gab die entsprechende Stelle aus dem Parzival an, in der vom Bad berichtet wird, beklagte aber gleichzeitig, dass diese „Badelust“ durch die Sitte, Rosenblätter auf den Badenden zu

---

[2414] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 491; vgl. auch die Zeichnung von Hugo Dittmar aus dem Jahr 1900, Kat.-Nr. 556.
[2415] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 3.12.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 141; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 45.
[2416] Zu Entwürfen, Bau, mittelalterlicher Tradition und Vorbildern siehe Lieb 1999; eine gekürzte Fassung dieses Beitrags auch bei Lieb 2005, S. 100-107.
[2417] Carl Alexander Simon hat seine Existenz bereits vorausgesetzt; vgl. Lieb 1999, S. 32.
[2418] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 18.1.1846, ThHStAW, HMA Nr. 1612, Bl. 33r-35r, hier: Bl. 32r; Grundriss mit Angabe des Badehauses, ebenda, Bl. 34r; vgl. auch Lieb 1999, S. 32; Lieb 2005, S. 102.
[2419] Vgl. Bernhard von Arnswald an Ferdinand von Quast, 20.2.1846, WSTA, K 7; vgl. hierzu auch Jacobs 2007 a, S. 29f.
[2420] Siehe auch für das Folgende Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 42-44 und Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).

streuen, „noch weichlicher und sybaristischer“ geworden sei, was schließlich nicht nur die Dichter geschildert hätten, sondern auch Ulrich von Lichtenstein in seinem damals als Autobiografie geltenden „Frauendienst“ beschrieben habe.[2421]

Ritgen erläuterte zunächst, er habe das Bad für die Wartburg nach vergleichbaren maurischen und deutschen Bädern im spanischen Gerona und im hessischen Friedberg gestaltet.[2422] Seine Entwürfe aus dem Jahr 1847 (Kat.-Nr. 140, 141, Abb.) zeigen es an der entsprechenden Stelle als kleinen rechteckigen Bau mit daneben befindlichem runden Treppenturm, der sich direkt an der Südwand des Palas befindet und von dort über die erhaltene Tür im Gang vor der Elisabethkemenate zu erreichen sein sollte.[2423] Der Eingang vom Hof erfolgt über ein Rundbogenportal im Westen, im oberen Bereich ist das Gebäude durch zwei Triforien im Westen und Osten belichtet. Sowohl die Fenster als auch der Rundbogenfries an Bad und Treppenturm zitieren die Palasarchitektur.

1858 fertigte Ritgen eine Ansicht der Südseite des Palas mit Ritterbad,[2424] die den Bau in den gleichen Formen zeigt, allerdings führt nun eine Treppe vom Hofraum nach oben zum Eingang in das Bad (Kat.-Nr. 1003, Abb.). Die Zeichnung entstand möglicherweise in Vorbereitung seines Führers, der kurz darauf erschien. Dort fasste er die bekannten Informationen zusammen und illustrierte den Abschnitt mit dieser Ansicht.[2425] Eine weitere Abbildung zeigt die Südseite des Palas vor der Wiederherstellung. Die Vorlage bildete ein Blatt, das Ritgen wohl bereits 1848 nach einer Aufnahme von Carl Spittel gefertigt hat (Kat.-Nr. 45, 42, Abb.). Die Abbildung eines möglicherweise ebenfalls für diese Publikation gefertigten Aquarells komplettiert die Ansichten des geplanten Bades (Kat.-Nr. 1006, Abb.). Hier sehe man, so Ritgen, wie nach orientalischer Sitte im oberen Bereich Fenster den Raum beleuchteten und unten Gemälde die Wände schmückten. „Als Gegenstand eines solchen Gemäldes ist die Flucht und der Sprung Ludwig’s des Springers vom Giebichenstein an der Saale gewählt. Der kühne Landgraf befindet sich bereits in dem rettenden Kahne, in den ihn seine Getreuen aufgenommen haben, und sein edles Roß, Schwan genannt, wird ihm zur schleunigen Flucht entgegengeführt.“ Auch die Staffagefiguren werden identifiziert: Es ist Ludwig der Eiserne, der zum kühlen Bad hinabsteigt, begleitet von

---

[2421] Leo 1837, S. 238f.; Leo gab hier eine Stelle aus Tiecks Übersetzung des Romans wieder; siehe Tieck 1812, S. 114; dafür dass Ulrich von Lichtensteins „Frauendienst“ zu dieser Zeit noch als Autobiografie galt, siehe etwa Barthel 1857, S. 65.

[2422] Siehe auch für das Folgende Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 43; zu den Bädern in Gerona und Friedberg siehe auch die Literatur bei Lieb 2005, S. 104.

[2423] Vgl. Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 43.

[2424] Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11.1888, WSTA, Hs 2719.

[2425] Ritgen 1860, S. 184-189.

seinem Knappen.[2426] Ritgen fand die überlieferte Sitte, dass edle Frauen und/oder Jungfrauen Rosen im Bad ausstreuten, offenbar keineswegs weichlich oder sybaristisch;[2427] für ihn gab sie dem Reinigungsakt vielmehr den besonderen Reiz, denn in der Arkade seines Bades konnten die Damen Aufstellung nehmen und „den ihm Bade befindlichen Ritter mit Rosen überschütten."[2428] Die Ausführung des Baus war 1860 freilich „noch frommer Wunsch", denn der Platz wurde derzeit von einem südamerikanischen Bären beansprucht.[2429]

Als es 1888 an die konkrete Planung des Bades ging, bewohnten nun zwei russische Bären den Zwinger vor dem Palas. Der an seinem Lebensende stehende Ritgen schrieb im November 1888 „Erläuternde Bemerkungen" zum Ritterbad nieder und erfand das Bauwerk nicht noch einmal neu. Er gab die schon in „Hof und Garten" zusammengetragenen und in den drei Auflagen seines Führers abgedruckten Informationen wieder[2430] und fügte fünf Blätter hinzu, von denen drei ebenfalls dort publiziert worden waren. Der Architekt griff also zunächst auf vorhandenes Material aus seiner Zeichnungsmappe zurück, versah es nachträglich mit einer Nummerierung *I. A. bis V.* und fügte so eine neue Serie zusammen. Ein Grundriss der Wartburg, bereits 1862 entstanden (Kat.-Nr. 14, Abb.), diente hier zur Kenntlichmachung des Ortes, an dem das Ritterbad nun erbaut werden sollte. Die Südansicht des Palas vor der Wiederherstellung aus dem Jahr 1848 (Kat.-Nr. 45, Abb.) steht wieder dem Entwurf von 1858 (Kat.-Nr. 1003, Abb.) gegenüber. Zwei Entwürfe hat Ritgen eigens gefertigt (Kat.-Nr. 1004, 1005, Abb.). Als fünftes Blatt verwendete er ein Foto des Aquarells mit der Innenansicht des Ritterbades, dessen Abbildung allen Auflagen seines Führers beigegeben war (Kat.-Nr. 1006, Abb.).

In der zugehörigen Abhandlung schrieb Ritgen, bereits 1858 hätte ihn der Gedanke vorgeschwebt, „es müßte nach altorientalischer Weise der Raum durch hoch oben angebrachte Fenster Licht und freie Luft einlassen, zugleich aber durch neben dem Eingange vom Landgrafenhaus angeordnete Arkaden die Möglichkeit gewährt sein, daß nach der von den Dichtern der Zeit so oft erwähnten Sitte, Frauen und Jungfrauen herantreten und den im Bade befindlichen Ritter mit Rosenblättern überschütten konnten. Durch diesen Gedanken ward damals die Möglichkeit gegeben, ein höheres Wahres Kunstwerk zu schaffen".[2431] Doch läge hierin auch eine Gefahr, denn „'für jedes Kunstwerk, lehrt die Aestetik, darf nur ein Hauptmotiv sein, welches den Keimpunkt bildet, aus welchem mit Nothwendigkeit die Gestalt erwächst und

[2426] Ritgen 1860, S. 186.
[2427] Vgl. noch einmal Leo 1837, S. 238f.
[2428] Ritgen 1860, S. 186.
[2429] Ebenda.
[2430] Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11.1888, WSTA, Hs 2719; vgl. Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500, Bl. 43f.; Ritgen 1859, S. 184-189; Ritgen 1868, S. 225-228; Ritgen 1876, S. 234-239.
[2431] Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11.1888, WSTA, Hs 2719.

welches in jedem Gliede, in jeder Linie zur Empfindung kommt und eben dadurch alles zufällige ausschließt, welches nicht als Träger des Hauptmotivs organisierend mitwirkt.'"[2432] Tatsächlich bezog sich Ritgen in dieser von ihm als Zitat angegebenen, aber nicht nachgewiesenen Stelle auf eine These von Valentin Veit, die dieser 1880 beispielsweise in einem Beitrag über die Venus von Milo und deren Schöpfer formuliert hatte.[2433] Veits Grundsatz über die Gestaltungsweise des „echten" und „wahrhaft großen" Künstlers, drückte augenscheinlich am besten aus, was sich Ritgen schon 1858 vergegenwärtigt haben wollte, als er „den ersten Entwurf für das Bad durchdacht und ihn dann immer vollendeter aus sich heraus wachsen" ließ.[2434] Nun, da Carl Alexander sich entschlossen habe, das ehemalige Bad wieder erstehen zu lassen, habe er seinen Entwurf gründlicher durchdacht und dem Bedürfnis entsprechend „fest und dauerhaft für die Ausführung" berechnet.[2435]

Die erste der beiden neuen Zeichnungen vereinigt Grundriss, Schnitt und Ost- und Westansicht des Bauwerks auf einem Blatt (Kat.-Nr. 1004, Abb.). Der Grundriss zeigt den Eingang vom Palas aus, der zu einem Gang führt, von dem aus die Wendeltreppe nach unten führt. Der Schnitt zeigt die im Westbereich des unteren Geschosses geplante doppelte Säulenstellung mit der daneben befindlichen Treppe ins Bassin. Der obere Bereich wird an Ost- und Westseite von Triforien mit eingestellten Säulen belichtet. In einem einstöckigen Vorbau an der Westseite befindet sich die rundbogige Eingangstür für die Diener, wie man aus der Niederschrift erfährt.[2436] Der Aufriss der Ostwand zeigt auch den Treppenturm, ist allerdings seitenverkehrt dargestellt. Blatt IV wiederholt den Grundriss nun „genau berechnet als Bau- und Werkzeichnung"; die obere Ansicht gibt die Treppenführung wieder (Kat.-Nr. 1005, Abb.). Vor der Nordwand sei die Arkadenstellung analog zu den oberen Fenstern gestaltet, schrieb Ritgen weiter. Im unteren Bereich der Ostwand sei kein Fenster nötig, denn dies könne der Platz für das Gemälde mit der Darstellung Ludwig des Springers sein. Es ist noch ein weiterer Grundriss von Ritgens Hand erhalten, der nicht in die Serie zur Niederschrift eingeordnet wurde. Er zeigt die Anordnung der Säulenstellungen in diesem oberen Bereich und einen Schnitt durch das

---

[2432] Ebenda.
[2433] Siehe Veit 1880, S. 22: „Ein Hauptmotiv ist es, welches den Keimpunkt bildet aus welchem mit Nothwendigkeit die Gestalt erwächst. Gleich dem lebenden Safte durchrinnt es alle Glieder und macht sie zum Dienste des Hauptmotivs lebendig, so dass dieses aus jeder Bewegung, aus jeder Linie zurückstrahlt und indem es überall durchklingt, als das gestaltende Princip, als der eigentliche Gegenstand der Darstellung zur Empfindung kommt. Jene Nebenrücksichten wird der große Künstler beim Hervorwachsen lassen der Gestalt beachten, sie mit in seinen Zweck hereinziehen, sie dienstbar machen, so daß sie ausdrucksvolle Träger des Grundmotivs werden und dies laut nach allen Seiten hin verkündigen. Etwas Zufälliges giebt es da nicht mehr".
[2434] Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11.1888, WSTA, Hs 2719.
[2435] Ebenda.
[2436] Ebenda.

Bauwerk mit Blick nach Norden (Kat.-Nr. 1007, Abb.). Die Beheizung des Bades sei durch den südlichen Gang im untersten Palasgeschoss zu ermöglichen.

Im Dezember bestätigte Carl Alexander den Erhalt der Niederschrift und der Zeichnungen und fand sie „vortrefflich".[2437] Da Ritgen den Bau kaum mehr selbst leiten konnte, fiel die Bauleitung auf der Wartburg Hugo Dittmar zu[2438] und Carl Alexander nahm selbst noch einmal lebhaftesten Anteil am Baugeschehen. In seinen bis zu Ritgens Tod verfassten Briefen widmete er sich den baulichen Details ebenso wie der Ausgestaltung. So stellten sich ihm im Dezember 1888 einige Fragen, die er gleich an Ritgen richtete.[2439] Zunächst interessierte ihn die Höhe des Raumes im oberen Bereich bis zum Eingang in den Palas, als die Stelle, von der „herab Frauen und Fräulein Rosenblätter auf den beneidenswerthen, sich badenden Ritter hinabwerfen" und nahm damit Bezug auf die Stelle, die Ritgen in seiner Zeichnung und der Niederschrift genau angegeben hatte.[2440] Zur Beheizung der Anlage schwebte ihm mit der südlichen Seite des Bärenzwingers noch ein anderer Platz vor, den er wie folgt beschrieb: „dort nemlich ist Arnswald's für die Bärenerzeugung väterlichen Gesinnungen zu Folge, eine Höhlung gegraben und eingerichtet worden, in welche die Bärenmutter oder der Gatte derselben gesperrt werden soll sobald sich die Familie vermehrt hat, um ein für alle Mal der schlechten Gewohnheit genannten Ehepaars Einhalt zu thun, die darinnen besteht, dem Vater Kronos gleich, seine eigenen Kinder aufzuspeisen", was schon zwei mal geschehen sei. Da die Bären für den Bau des Bades die Burg ohnehin verlassen müssten, könne man die Höhle für die Heizung nutzen. Bis zur Schaffung des Wandgemäldes an der Ostseite könne ein orientalischer Teppich aufgehängt werden, zumal „die wechselnde Temperatur der Raumes Malerei leicht gefährdet."[2441]

Im März begann Dittmar die Ausführungs- und Detailzeichnungen zu fertigen.[2442] Zum Wunsch Carl Alexanders, dass das Bad im Juni bereits fertiggestellt sein sollte, gab er zu bedenken, dass vor allem die Bildhauerarbeiten der Kapitelle doch einige Zeit mehr in Anspruch nehmen würden. Hierfür plante er Seeberger Sandstein zu verwenden. Für den Fall, dass dieser zu kostenintensiv sei, könne man freilich auch den schlechteren aus dem Creuzburger Bruch

---

[2437] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 3.12.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 141; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 45.
[2438] Die Zeichnungen Ritgens und seine Erläuterung wurden umgehend an Dittmar übermittelt, der zunächst Kopien anfertigte und die Ausführung von Detailzeichnungen und Kostenanschlägen vorschlug, sollte der Bau demnächst begonnen werden; Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 16.11.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2439] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 3.12.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 141; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 45.
[2440] Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11.1888, WSTA, Hs 2719: „cdf ist also der Platz wo sich die Frauen und Jungfrauen aufstellen konnten, und durch die Arkade 1.1. die Rosenblätter in das Bad hinab werfen konnten ohne dem Ritter im Bade nahe zu kommen."
[2441] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 3.12.1888, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 141; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 45.
[2442] Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 13.3.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.

nutzen. Für die anderen Teile sollte das Rotliegende aus dem Wartburgsteinbruch auf die Burg gebracht werden. Das Fresko an der Ostwand hatte Carl Alexander bereits aus den Plänen gestrichen.[2443]

Im April 1889 war Ritgen erkrankt, der Großherzog plante deshalb, Hugo Dittmar nach Gießen zu schicken.[2444] Dittmar hatte Ritgen zunächst brieflich davon unterrichtet, dass die Bären die Burg verlassen hatten und man derzeit deren Höhle abbaue und den Asphaltbelag des Zwingers zu durchbrechen plane, um auf dem Felsen festen Baugrund zu finden, den er allerdings als abschüssig einschätzte.[2445] Währenddessen arbeitete er weiter an den Ausführungszeichnungen, die er bis zur Ankunft des Großherzogs auf der Wartburg fertigstellen und auch Ritgen vorlegen wollte. Auch mit der Erwärmung des Wassers und des Bades selbst beschäftigte er sich und schlug den Einbau der Heizungsanlage im Abort an der südlichen Palaswand vor.[2446]

Auch Carl Alexander berichtete Ritgen vom Abtransport der Bären und teilte mit, dass das nötige Geld zum Bau des Bades nun bereit stünde.[2447] Für die Gestaltung der Ostwand hatte er noch eine weitere Idee, denn hier könne „statt des Wandgemäldes die Wand mit jenen maurischen Ziegeltafeln bedeckt werden, die spanisch „azulejos“ hießen. Ihre Herkunft reiche in die Zeit vor den Kreuzzügen zurück. „Wohl denkbar, daß die zurückkehrenden Kreuzritter und Fürsten diesen Gebrauch kannten und seine Nützlichkeit erkannten.“[2448] 1876 hatte Carl Alexander Spanien bereist und diese Anregung vielleicht mitgenommen.[2449] Am 3. und 4. Mai berichtete Ritgen von Dittmars Besuch in Gießen, bei dem alle wichtigen Belange der technischen Umsetzung besprochen worden seien und hieß auch die Idee der maurischen Ziegeln gut.[2450]

Inzwischen weilte Carl Alexander auf der Burg und konnte berichten, dass die Arbeiten in vollem Gange waren.[2451] Er schrieb Ritgen davon, um ihm „wieder Lebensfreude und Schaffensmuth“ zu geben. Da er offenbar die Briefe Ritgens noch nicht erhalten hatte, bat er

---

[2443] Ebenda.
[2444] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 142; vgl. auch Carl Alexander 1914, S. 46.
[2445] Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 16.4.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2446] Ebenda.
[2447] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 142; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 46.
[2448] Ebenda; in Carl Alexander 1924, S. 46 ist „arulejos“ transkribiert worden; in der Handschrift lautet das Wort jedoch richtig „azulejos“.
[2449] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 13.12.1876, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 85; nach seiner Reise freute sich Carl Alexander, Ritgen von den Eindrücken „im Fach der Kunst hauptsächlich aus Spanien“ zu berichten.
[2450] Siehe die Konzepte der Briefe Hugo von Ritgens an Carl Alexander, 3./4. 5.1889, WSTA, Nachlass Ritgen.
[2451] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 30.4.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 143; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 47.

abermals darum, die Idee mit den Azulejos zu beherzigen, denn die östliche Wand sei doch sehr feucht. Am fünften Mai war die Tür in der Südwand des Palas bereits teilweise geöffnet.[2452] Ihre hohe Lage machte vom Palas aus einige Stufen nötig, wie er fand und auch ausführlich darlegte. Für das Bassin wünschte er die Verwendung von weißem Marmor oder Mettlacher Ziegeln; Fließenmuster für die Ostwand waren in Auftrag gegeben worden, sie sollten im Lande, womöglich sogar in Eisenach, gefertigt werden.

Wie sehr Carl Alexander der Bau des Bades beschäftigte, erweist auch ein Schreiben Dittmars an Ritgen, indem dieser von eingehenden Besprechungen der Pläne berichtete.[2453] So hatte der Großherzog beispielsweise den Bau eines Modells des Bades in natürlicher Größe befohlen. Dittmar nahm auch auf eine – offensichtlich durch Carl Alexander gewünschte – Kuppelüberdachung des Bades Bezug und versicherte, er habe dem Großherzog erläutert, dass durch eine solche Lösung das Bad „etwas kapellenähnliches bekäme". Überhaupt sei in seinen Zeichnungen nichts „aus eigenem Antrieb, sondern unter dem Einfluß der Meinung des Großherzogs entstanden", denn er habe lediglich versucht, die großherzoglichen Gedanken in Darstellungen zu übersetzen. Eine Lösung des Dachproblems, die er auch Carl Alexander unterbreitet hatte, zeichnete Dittmar in diesem Brief auf und schrieb dazu, dass ein abgerundetes Dach die Kapellenform nicht so augenscheinlich werden ließe.[2454]

Ende Mai gestand auch Carl Alexander seinem Architekten, dass er die Silhouette des Gebäudes an der Südwand mit Hilfe von Stangen hatte errichten lassen und entschuldigte sich für dieses Vorgehen.[2455] Es sei ihm erschienen, „als ob das Gebäude zu hoch in die Harmonie der südlichen Palas-Facade eingreifen" könne. „Gerade diese Gefahr werden Sie – ich zweifle nicht – Sich gegenüber Byzantinischen Styl's vergegenwärtigt haben." Auch hatte er die Umgestaltung einer Treppe veranlasst, von der er nun ebenfalls zurücktrat. „Dies alles sage ich Ihnen wie mir zu beruhigenden Vermeidung aller Mißverständnisse". Am Ende seines Briefes beschrieb er noch einmal ausführlich die Lage des Zugankers direkt unter der Sohlbank der Tür zum Palas, dessen Verlegung ihm nun aber „absolut unnöthig, wohl aber gefährlich und sehr kostspielig erschien."[2456] Ritgen antwortete Anfang Juni zustimmend[2457] und erschien Mitte Juni selbst auf

[2452] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 5.5.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 144, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 48.
[2453] Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 22.5.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars, auch für alles Weitere in diesem Absatz.
[2454] Ebenda.
[2455] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 28.5.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 145, vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 49.
[2456] Ebenda.
[2457] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 2.6.1889, in: Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 586.

der Burg, um die Arbeiten zu besichtigen und zu koordinieren,[2458] die auf seinen Wunsch solange geruht hatten, bis er eintraf.[2459]

Ein letztes Treffen Carl Alexanders und Hugo von Ritgens fand am 30. Juni auf der Wartburg statt. Einen Monat später starb Ritgen nach kurzer schwerer Krankheit. Hugo Dittmar, der die Leitung des Baus ja bereits innehatte, schuf nun die Entwürfe für die plastische Ausschmückung des Bauwerks, das ansonsten nach Ritgens Entwürfen fertiggestellt wurde. Für den Kapitellschmuck wählte er vornehmlich Motive, die in Verbindung mit dem Element Wasser stehen (Kat.-Nr. 1027-1044, Abb. 1036).

Sowohl das eigentliche Bauwerk als auch der Treppenturm wurden aus Rotliegendem errichtet, beide sind von einem Ringgewölbe aus Ziegelsteinen überfangen. Die bauplastischen Elemente wurden aus Seeberger Sandstein gefertigt. Die in unmittelbarer Nachbarschaft zum Bad eingerichtete Heizungsanlage beanspruchte den östlichen Bereich der Gänge im Sockel- und Erdgeschoss des Palas. Inwieweit das Ritterbad zu Lebzeiten des Großherzogs genutzt wurde, bleibt unbekannt und ist, was ihn selbst angeht, wenig wahrscheinlich. Den Gedanken an die Wandverkleidung mit maurischen Fließen hatte Carl Alexander offenbar aufgegeben, denn die östliche Wand blieb schmucklos.

Als ein scheinbar authentisches maurisches Detail wurde 1896 ein aufwändig gearbeiteter und verzierter Türklopfer im neomamlūkischen Stil an der westlichen Tür zum Ritterbad angebracht.[2460] Carl Alexanders Schwiegertochter Pauline hatte ihn und weitere orientalische Gegenstände, die der 1894 verstorbene Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach von einer Reise nach Kairo mitgebracht hatte, auf die Wartburg gestiftet.[2461]

Dass allerdings die Ostwand des Bauwerks leer geblieben war, das letzte Kunstwerk zur Vollendung des Bades immer noch fehlte, wurde offenbar bis in die jüngere Vergangenheit als Makel empfunden. Im Jahr 1990, einhundert Jahre nach der Fertigstellung des Bades, wurde schließlich Ritgens Idee eines Gemäldes mit der Darstellung des von der Burg Giebichenstein flüchtenden Ludwig des Springers in Gestalt eines gewirkten Teppichs umgesetzt, der seitdem im Ritterbad angebracht ist.[2462]

[2458] Baumgärtel/Ritgen 1907, S. 586.
[2459] Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 11.6.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2460] Türklopfer, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KL0507; vgl. Heidemann 2002, der die bisherige Annahme, dass es sich um ein Beispiel neomamlūkischer Kunst handelt, verwarf und das Stück als „herausragendes spätes Produkt des hochstehenden mamlūkischen Metallhandwerks Ägyptens und Syriens aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts“ (S. 180) einordnete und ihm einen umfangreichen Beitrag widmete. Die nachfolgende naturwissenschaftliche Analyse bestätigte allerdings erneut die Datierung in das 19. Jahrhundert; vgl. hierzu den entsprechenden Untersuchungsbericht, WSTA, Akte KL0507.
[2461] Vgl. Heidemann 2002, S. 182.
[2462] Gewirkter Wandteppich, Wolfgang Peuker, 1990, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KT0214.

II.3.3.5 „Die Hauptsache bleibt die Burg."[2463] – Der Gasthof der Wartburg.

Die Gastwirtschaft gehörte seit Langem zu den beliebten Einrichtungen der Wartburg, die sich unmittelbar im Burggelände befanden. Im Brauhaus wurde seit 1825 Bier gebraut, das man in der Gastwirtschaft im unteren Geschoss des Torhauses und der Vogtei ausschenkte.[2464] Den Gedanken, diese Gaststätte vor die Burg zu verlegen, äußerte Ferdinand von Quast bereits 1847, als er auf Carl Alexanders Anfrage reagierte, welche Arbeiten in der nächsten Zeit ausgeführt werden könnten. Nachdem die wichtige Erneuerung innerhalb der Burg vollendet sei, könne man die Errichtung notwendiger praktischer Bauten, „die Anlage des Vorwerks für Stallungen, Brauerei und andere nothwendige Uebel wie die Gastwirthschaft", realisieren.[2465] Die Zahl der Fremden, die die Wartburg in den 1850er Jahren besuchten, war enorm gestiegen und der Platz innerhalb der Burg reichte keineswegs mehr aus. Ein westlich vor der Burg gelegenes Felsplateau, die sogenannte Gaiskuppe, war deshalb recht schnell als geeigneter Ort ausgemacht.

1868, einige Jahre nachdem das Gasthaus fertiggestellt war, schrieb Hugo von Ritgen in seinem Führer, das Gebäude bilde „eine kleine Burg für sich" und sei „im Style des 15. Jahrhunderts unter Benutzung der vorhandenen Spuren und Mauerreste neu erbaut, denn es ist wahrscheinlich, daß diese Baureste aus jener Zeit stammen, und wohl auch damals eine Wirthschaft umschlossen."[2466]

Als „eine kleine Burg" stellte sich der Gasthof schon im ersten Entwurf für die Nordansicht aus dem Jahr 1856 dar, damals jedoch als steinerner neoromanischer Bau mit burgentypischen Elementen. Auf der Südseite sollte das Gebäude allerdings bereits einen Fachwerkerker über zwei Etagen erhalten. Ritgens weitere Planungen hatten sich dann an Carl Dittmars 1858 und 1859 vorgelegten Entwürfen zu orientieren. Der hatte zwar Ritgens Entwurf hinsichtlich der Silhouette und Raumaufteilung als Orientierung genutzt, dem Fachwerk aber den Vorrang gegeben. Ritgen projektierte letztlich eine Mischung aus neoromanischem Steinbau und Fachwerk im Stil der Lutherzeit, was den Eindruck eines alten Gebäudes mit jüngeren Ergänzungen vermittelte und nicht zuletzt auf die zwei Epochen, die die Wartburg architektonisch prägten, verwies. Auf dem Gebiet des Fachwerkbaus hatte er hinreichende Erfahrungen, fast zeitgleich errichtete er die Villa Wittgenstein in Schlitz und andere Fachwerkbauten, bei denen er zum Teil die gleichen Motive anwendete.[2467]

[2463] Carl Alexander an Bernhard von Arnswald, 31.1.1861, WSTA, K 35, zitiert nach Domagala 1994, S. 116.
[2464] Siehe hierzu Domagala 1993.
[2465] Ferdinand von Quast an Carl Alexander, 25.03.1847, ThHStAW HMA Nr. 1613, Bl. 47r-48v.
[2466] Ritgen 1868, S. 14.
[2467] Vgl. hierzu Kap. I (Hugo von Ritgen).

Der Gasthof entsprach allerdings kaum den praktischen Anforderungen, von Beginn an herrschte Platzmangel, den man mit Anbauten zu beheben suchte. Vor allem war das Bauwerk den Wetterunbilden nicht gewachsen, immer wieder gab es Berichte von eindringender Feuchtigkeit und vom Sturm eingedrückten Türen und Fenstern. Dass die Südseite des Gebäudes, anders als es in Ritgens Entwurf vorgesehen war, verbrettert wurde, ist sicherlich dieser Tatsache geschuldet. Bernhard von Arnswald, der sich diesem Bauwerk mit bekanntem Eifer widmete, hatte sogleich Einwände gegen die vermeintlich kostensparende Ausführung eines Holzbaus an dieser Stelle erhoben und immer wieder auch auf eine stilgerechte Einrichtung im Inneren gedrungen, was Carl Alexander allerdings mit Verweis auf zu hohe Kosten und die geringe Bedeutung einer Gastwirtschaft ablehnte.

Zu den bereits 1856 von Hugo von Ritgen gefertigten ersten Entwürfen für den Gasthof der Wartburg gehört eine Nordansicht, die den repräsentativen Steinbau im romanischen Stil zeigt (Kat.-Nr. 1045, Abb.). Der Aufriss des Bauwerks wird von einem zentralen vierstöckigen Turm dominiert, der durch Biforien in den unteren und ein Triforium im oberen Stockwerk belichtet wird und von Zinnen bekrönt ist. Nach Osten schließt sich ein dreistöckiges Gebäude mit einfachen Bogenfenstern mit einem Staffelgiebel und Rundbogenfries an. Nach Westen liegt ein tiefer gelegener Trakt, der schmale Schlitzfenster im unteren und ein Bi- und Triforium im oberen Stockwerk aufweist. Die Mitte dieses Baus nimmt eine Esse ein. Nach Westen ist auch er von einem Staffelgiebel abgeschlossen, vor dem sich der Anbau eines Erkers befindet. Ritgen zitierte mit dem Rundbogenfries, den Fenstern mit profilierten Gewänden wieder Elemente der Palasarchitektur. Der Turm, die Zinnen dort und auf der umgebenden Mauer, die schmalen Schlitzfenster in den unteren Geschossen tragen dem charakteristischen Eindruck einer Burgarchitektur Rechnung. Für den geplanten Bau der Dirnitz und die Umwandlung von Tor- und Ritterhaus hatte er 1847 ebenfalls Staffelgiebel und weithin sichtbare Essen vorgesehen (Kat.-Nr. 143, Abb.). Seit 1853 war ein zweigeschossiger Erker an der Neuen Kemenate geplant, allerdings ist er hier am Gasthof um Einiges einfacher projektiert, denn während der Erker an der Neuen Kemenate über eine komplizierte Konstruktion mit dem Gebäude verankert wurde, sollte dieser hier direkt auf dem Felsen fußen. Der zugehörige Grundriss zeigt im unteren Geschoss des Turms eine Küche mit Speisekammer, von der westlich ein Büffet in den Gastraum hinüberleitet (Kat.-Nr. 1045, Abb.). Von diesem Gastzimmer ist nach Süden ein Halle erreichbar. Ein „Zimmer für Gäste die nicht rauchen“ befindet sich in dem Raum mit dem großen Erker. Der Ostbereich sollte dem Pächter Platz für ein Wohn- und ein Schlafzimmer gewähren.

Eine weitere Zeichnung bietet die Ansicht des Baus von Süden und den Grundriss der zweiten Etage, in der sich vornehmlich Logierzimmer befinden sollten (Kat.-Nr. 1046, Abb.). Prägendes Element ist hier ein über zwei Etagen reichender Fachwerkanbau mit

Andreaskreuzen. Eine Zeichnung Dittmars, vermutlich nach einem nicht erhaltenen Entwurf Ritgens, erfasst auch die nach Osten verlaufende Mauer, an der neben den Zinnen auch ein Gusserker angedeutet ist (Kat.-Nr. 1047, Abb.). Weiter nach Osten ist die Mauer deutlich erhöht, was darauf hinweist, dass der Einlass durch ein zweietagiges Tor geplant war, wie es auch Ritgens Entwurf für die Nordseite zeigte (Kat.-Nr. 1045, Abb.).

Diese von Ritgen sehr massiv geplante und vor allem kostenintensive Architektur kam nicht zur Ausführung, was angesichts der Bauvorhaben innerhalb der Burg in dieser Zeit nicht verwundert. An Arnswald schrieb er im November 1856, dass er zwar eine angeregte Unterhaltung mit dem Großherzog geführt habe, bei der die „wichtigeren Fragen und namentlich der Wirtschaftsverlegung" aber nicht zur Sprache gekommen seien.[2468]

Nachdem die Angelegenheit zwei Jahre geruht hatte, legte Carl Dittmar 1858/1859 Entwürfe für die neue Gastwirtschaft vor, deren Ausführung aufgrund der nun geplanten Bauweise vielleicht als preiswerter eingeschätzt wurde, die aber nur noch wenig mit Ritgens Burgarchitektur zu tun hatte. Bernhard von Arnswald begann sich dagegen zu verwahren und schrieb an Hofrat Vent: „Feste Mauern gehören ins Vorwerk."[2469] An Carl Alexander gewandt, setzte er im Januar 1860 nach: „Die neue projektierte leichtere Bauweise entspricht weder dem Burgplan, nach welchem dieser Burgteil als Vorwerk, Vorburg erscheinen muß, noch der praktischen Seite des Wohnens".[2470] Seinem Tageblatt vertraute er im selben Monat an: „Der Bau ist von vollster Wichtigkeit und wird mehr in das Weltrad eingreifen als der ganz übrige Restaurationsteil. Je poetischer und geistiger die Besucher im Hauptbau erregt, um so mehr wird sich der Gegensatz Hunger und Durst fühlbar machen. Das große Publikum wie das kleine Eisenacher wähnt auch die Wirthschaft in der Burg einen Sitz, ein Eigentum zu besitzen, ein angeerbtes seit Jahrhundert[en]. Ihnen dies wegzunehmen und nichts gleiches, nichts besseres dafür geben, würde die ganze trinkende lutherische und katholische Welt, die Eisenacher und das Land untröstlich machen. Der Totalplan der Burg fordert hier kein Holzhaus, sondern eine massive Vorburg, die dem ersten Angriff widerstehen könnte."[2471]

Die überlieferten Pläne Carl Dittmars, die Arnswalds Kritik hervorgerufen hatten, umfassen drei Blätter. Eine erste Zeichnung entstand 1858 und ist mit „Entwurf zu einem einfachen Wirthschaftsgebäude" überschrieben (Kat.-Nr. 1066, Abb.). Die Strukturen von Ritgens Entwurf aus dem Jahr 1856 sind zunächst im Groben beibehalten. Die Nordansicht zeigt weiterhin einen dreiteiligen Aufbau, aus dem ein risalitartiger Trakt hervorragt, dessen Ziegeldach die anderen allerdings nur unwesentlich überragt. Ritgens Turm hat Dittmar also

[2468] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 10.11.1856, Hs 2535-2627, Bl. 88/1856.
[2469] Bernhard von Arnswald an Johann Carl Christian Vent, 2.12.1859, WSTA, Akte Nr. K 32, Nr. 282.
[2470] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, 19.1.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 25r-28v, zitiert nach Domagala 1994, S. 115.
[2471] Tageblatt Bernhard von Arnswalds,12.1.1860, WSTA, Hs 916-1007, Bl. 3/60.

gekürzt und unter ein Ziegeldach gebracht, in der obersten Etage geht die Steinarchitektur bereits in Fachwerk über. Der östliche Teil ist schon ab der zweiten Etage mit einem Fachwerkteil ausgestattet, ebenso wie der weiterhin niedrige Trakt im Westen. Aus dem erkerartigen Anbau ist eine Terrasse mit Zinnen geworden. Die steinernen Geschosse sind durch Rundbogenfenster gegliedert, die Gauben und Fenster in den Fachwerkteilen sind einfach rechteckig. Die Ostansicht zeigt einen kompletten Fachwerkbau, im Westen reicht die Steinarchitektur noch einmal bis zur zweiten Etage. Die Südansicht offenbart die meisten Veränderungen, da hier, abgesehen vom westlichen Teil, der gesamte Bau von Fachwerk dominiert wird. Im Grundriss ist die Raumaufteilung nur wenig verändert (Kat.-Nr. 1067, Abb.); während bei Ritgen im ersten Geschoss des Turmes bereits ein Logierzimmer geplant war, verlegte Dittmar das Wohnzimmer des Pächters dorthin. In den östlichen Bereichen des Erdgeschosses wollte er die Speisekammer und Abtritte unterbringen. Die erste Etage und zwei Räume im Dachgeschoss des östlichen Trakts werden von Fremdenzimmern eingenommen. 1859 legte Carl Dittmar einen weiteren Entwurf der Nordansicht vor (Kat.-Nr. 1068, Abb.),[2472] in dem er das Äußere noch einmal modifizierte. Mit Ausnahme des steinernen Turms im Mittelteil erheben sich die anderen beiden Trakte als Fachwerkbauten auf einem steinernen Sockel. Nun ist der westliche Bereich höher, der östliche niedriger geplant, beide reichen jedoch nicht so hoch, dass sie die Wirkung der Turmarchitektur des Mitteltraktes beeinträchtigen würden. Die darunter befindlichen Grundrisse erweisen, dass in dieser Variante gar keine Fremdenzimmer eingerichtet werden sollten. Die Gaststuben erstrecken sich über zwei Etagen im Westteil.

Zu Beginn des Jahres 1860 hatte sich Carl Alexander für die Variante des Wirtschaftsgebäudes mit Logierzimmern entschieden[2473] und im März 1860 überarbeitete Ritgen die Zeichnungen von Dittmar. Er schrieb an Arnswald, er habe sich sehr bemüht, „die neue Wirthschaft möglichst ähnlich der Anordnung der alten zu machen".[2474] Wenn sie beim gemeinsamen Aufenthalt auf der Burg seine Zeichnungen mit Dittmars Plänen verglichen, „wirst du Dich wundern, wie viel mehr ich erreicht habe, ohne die Kosten zu erhöhen", kündigte er seinem Freund an. An den Großherzog meldete Arnswald daraufhin, Ritgen wolle bei den Umarbeitungen der Pläne vor allem die von ihm dringend empfohlenen steinernen Giebel hinzufügen, wodurch nicht nur das Äußere an „mittelalterlichem Charakter", sondern auch „das

[2472] Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 2.12.1859, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars; Dittmar schreibt hier, dass er den Entwurf bei Hofrat Vent eingereicht habe, nachdem er ihn Ritgen vorgelegt hatte und dieser „im Wesentlichen damit einverstanden" war.
[2473] Johann Carl Christian Vent an Hugo von Ritgen, 17.1.1860, ThHStAW HMA Nr. 1633, Bl. 23r und v; Johann Carl Christian Vent an Bernhard von Arnswald, 20.1.1860, ebenda, Bl. 29r und v; vgl. auch Domagala 1994, S. 115f.
[2474] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1860, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 118/1860.

Innere an Stabilität und Sicherheit gegen die Stürme“ gewinnen würde.[2475] Eine Serie von Zeichnungen Ritgens zeigt die Modifizierungen am geplanten Wirtschaftsgebäude, so etwa in einer Nordansicht den weiterhin dreiteilig erscheinenden Bau, dessen turmartiger Mittelteil in den beiden unteren Geschossen durch Biforien und im obersten durch ein Triforium gegliedert ist (Kat.-Nr. 1048, Abb.). Nach Osten und Westen wird er durch steinerne Staffelgiebel bekrönt. Während dieser, ebenso wie der östlich anschließende Teil als Steinbauten geplant sind, ist der westliche Teil als Fachwerkbau auf einem steinernen Sockel gegeben, an den sich ein zweigeschossiger Anbau anschließt. Die Südseite zeigt in drei Bereichen Fachwerk auf gemauertem Sockel (Kat.-Nr. 1050, Abb.). Die Fenster sind – im Gegensatz zu den einfachen rechteckigen in der unteren Etage – mit kleeblattförmigen Spitzbögen abgeschlossen. Dieselbe Form taucht in den Fenstern der Dachgauben und Giebel wieder auf. Die Verteilung von Andreaskreuzen, Kopf- und Fußstreben und Riegeln in unterschiedlichen Höhen ergibt vor allem in der Süd- und Ostansicht (Kat.-Nr. 1051, Abb.) ein bewegtes Bild. Zum entsprechenden Grundriss (Kat.-Nr. 1052, Abb.) hatte Ritgen an Arnswald geschrieben: „Ich denke mir dabei das Mauerwerk und den Teil des Gebäudes von R bis S alt, mit Rundbogenfenstern S, T, U, die übrigen Teile als neuen Holzanbau im Stil von Luthers Zeit.“[2476] Genau diese Mixtur aus „alter“ Architektur – im Sinne des neoromanischen Stils – und gotisch geprägtem Fachwerk mit Spitzbogenfenstern verkörpert auch die Ostansicht aus dieser Serie (Kat.-Nr. 1051, Abb.). Den unteren, von einer Laube überdachten Fachwerkteil überragt der steinerne Staffelgiebel. Das gesamte Bauwerk ist wiederum von einer zinnenbekrönten Mauer umschlossen. Im Inneren sollte sich die Küche im gewölbten Raum des Mitteltrakts befinden, westlich davon das Buffet. Ein Gastzimmer erstreckt sich in dem Erkerraum, darunter ein Keller. Ein „Sommer-Gastzimmer“ befindet sich im großen Raum auf der Südseite. Die Beschriftung, die Ritgen auf dem Grundriss vornahm, erklärt (Kat.-Nr. 1052, Abb.): „Die rothen Linien geben genau die jetzige Felsgrenze an, welche sich nur auf der Nordseite in Absätzen erweitern lässt, daher muß entweder auf der Nordseite ein Eingang AB von Außen in den Keller gewonnen werden, oder durch eine Brücke unter dem Sommer-Gastzimmer bei CD ermöglicht werden. Außerdem führt ein Eingang aus der Küche die Treppe hinab in die Speisekammer und in den Keller. Unter der Haupttreppe ist ein Raum MNOP Holzlager.“

Der Entwurf wurde genehmigt und noch im März 1860 begannen die Bauarbeiten. Zunächst wurde die dort befindliche Hütte, in der bis dahin Schießpulvervorräte gelagert worden waren, abgerissen und das Terrain vorbereitet. Nachdem im Herbst der Außenbau

[2475] Bernhard von Arnswald an Carl Alexander, undatiert (1860), WSTA, K 33, Brief Nr. 37, zitiert nach Domagala 1994, S. 115.
[2476] Hugo von Ritgen an Bernhard von Arnswald, 18.3.1860, WSTA, Hs 2628-2714, Bl. 118/1860.

vollendet war,[2477] erfolgte die Inneneinrichtung im nächsten Jahr. Im Januar 1861 nötigten die beständigen Beschwerden Arnswalds Carl Alexander sich zu erklären, als es um die stilgemäße Ausstattung der Wirtschaft ging: „Die Hauptsache bleibt die Burg. Dort habe ich meine Kräfte zu konzentrieren. Sie versplittern will ich nicht. Deshalb will ich keine stilgemäße Einrichtung der Wirtschaft.“[2478] Der Pächter könne deshalb die bereits vorhandenen Möbel mitbringen, Wache und Ställe einstweilen auf der Burg bleiben. Im März reagierte er abermals auf Arnswalds immer dringender formulierte Einwände, als er an ihn schrieb: „Die Wichtigkeit der Wartburg konzentriert sich auf die Gebäude, an denen historische Erinnerungen haften. Es haften keine an meiner neuen Wirtschaft und deren Schweineställen pp. Deshalb wahre ich das Äußere wohl; mach mir aber alles übrige so wenig kostspielig wie möglich. Das Innere Stilgemäß durchzuführen, gehört zu letzterem. Deshalb, mein lieber Arnswald, geben sie sich zufrieden“.[2479]

Nachdem Hugo von Ritgen erkrankt war, bekundete Carl Alexander im April 1861 seine Freude darüber, dass sein Architekt wieder genesen sei und berichtete, er habe bei seinem Aufenthalt „mit Befriedigung“ feststellen können, dass „die Wirtschaft nach Möglichkeit gefördert“ worden sei und geräumiger sei als erwartet. Vor allem aber kündigte er Pläne für die Verlegung der Ställe von der Burg dorthin an, die er „auf eine möglichst praktische und originelle Art mit den Felsen“ verbinden wollte.[2480] Gegen die Idee, die Stallungen in den Felseinschnitt unterhalb der Burg zu verlegen, hatte Ritgen einige Einwände vorzubringen.[2481] Gleichwohl Ritgen 1863 doch noch mit Entwürfen für das Mobiliar beauftragt wurde und diese vorgelegt haben muss, ließ der Pächter es wohl nach eigenem Ermessen ausführen.[2482]

Eine nächste Veränderung stellte eine „Veranda“ dar, die die Laube ersetzte, die sich von der Ostseite um das Gebäude herum zur Südseite erstreckte. Ritgens Entwürfe hierfür entstanden 1865 (Kat.-Nr. 1062-1064, Abb.). Eine fotografische Aufnahme zeigt die Ost- und Südseite des Gasthofs mit diesem Anbau, dessen Wände aus Stein errichtet waren. Er vergrößerte das Gebäude und die Plattform bot Platz für etliche Tische (Abb. 71*).[2483] Diese Aufnahme offenbart auch, dass das Fachwerk unverputzt geblieben ist. Die Südseite des Gebäudes war vertikal verbrettert. Wann die Verbretterung angebracht wurde, lässt sich nicht ermitteln. Ein Aquarell Hugo von Ritgens zeigt den Gasthof von der Burg aus gesehen noch mit

---

[2477] Domagala 1994, S. 116.
[2478] Carl Alexander an Bernhard von Arnswald, 31.1.1861, WSTA, K 35, zitiert nach Domagala 1994, S. 116.
[2479] Carl Alexander an Bernhard von Arnswald, 26.3.1861, WSTA, K 35, Brief Nr. 77, zitiert nach Domagala 1994, S. 116.
[2480] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 26.4.1861, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 46.
[2481] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 23.5.1861, ThHStAW HMA Nr. 1635 b, Bl. 115r-116r.
[2482] Siehe Domagala 1994, S. 122, die hier einen bislang nicht ermittelten Brief Ritgens an Arnswald zitiert.
[2483] Wartburg-Stiftung, Fotothek, abgebildet auch bei Domagala 1994, S. 118.

der Laube,[2484] sollte also vor 1865 entstanden sein, das Fachwerk der Südseite ist auf diesem Blatt gut sichtbar. Es könnte sich hier allerdings um eine idealisierte Ansicht handeln, die eher das Bild wiedergibt, das Ritgen vorgeschwebt hatte und auch seinem Entwurf entsprach (Kat.-Nr. 1050, Abb.), nicht aber den tatsächlich ausgeführten Zustand. Die verbretterte Südseite gab Ritgen dann in einer Abbildung in seinem Führer aus dem Jahr 1868 wieder.[2485]

An den folgenden Ergänzungen der Bauten war Ritgen nicht mehr beteiligt (Kat.-Nr. 1071-1079). 1866 erbaute man einen Stall, eine Düngerstätte und einen Schuppen am Nordhang des Felsens zwischen Burg und Gasthof. Innerhalb des Hofs entstanden weitere kleine Bauten, zu denen zunächst ein hölzernes „Billetteurhaus" gehörte. Auf großherzoglichen Befehl legte Carl Dittmar 1870 nun einen Entwurf für die Stallungen an der Südseite des Gasthofs vor, hinsichtlich dessen Ritgen zu bedenken gab, dass die Gäste durch die Stallgerüche belästigt werden könnten und auch die Mistabfuhr von dieser Stelle problematisch wäre.[2486] Im gleichen Jahr folgte eine Remise am bestehenden Stallgebäude (Kat.-Nr. 1075, 1076, Abb.). 1873 wurde ein Telegrafenbüro im Oberschoss eines Anbaus eröffnet, im Untergeschoss waren die Fremdenführer untergebracht. 1880 ist ein Postamt eingerichtet worden (vgl. Abb. 72*).[2487] Viele Arbeiten führte man auch am eigentlichen Gasthof durch. So musste der Anbau der Veranda häufig auf seine bauliche Sicherheit hin geprüft werden. Sein flaches Dach ließ zudem Feuchtigkeit eindringen.[2488] Die Wände in einigen Logierzimmern waren 1889 so feucht, dass Hugo Dittmar mit der Erneuerung begann.[2489]

1893 legte Hugo Dittmar Entwürfe für die Vergrößerung des Gasthofs vor, die vor allem den Gastraum betrafen (Kat.-Nr. 1080-1084, Abb. 1084). 1897 wurde ein Neubau an den bestehenden Bau angefügt, der im Untergeschoss einen großen Saal und im Obergeschoss neue Logierzimmer beherbergte (Kat.-Nr. 1085-1087, Abb. 1085).

Da weitere Um- und Ausbauten erneut sehr umständlich und kostenintensiv gewesen wären und die Mängel des bestehenden Baus dabei nicht vollständig behoben hätten, entschied man, den alten Gasthof abzureißen und an seiner Stelle einen kompletten Neubau zu errichten. Von 1912 bis 1914 entstand das neue Gasthaus nach Entwürfen Bodo Ebhardts.[2490]

[2484] Hugo von Ritgen: Vom Altane der Wartburg, Aquarell, Gießen, Oberhessisches Museum, Inv.-Nr. BgRi f 44; siehe Möller 1980, S. 90; vgl. auch Imhof 1996, S. 280.
[2485] Ritgen 1868, S. 15.
[2486] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen; vgl. auch Carl Dittmar an Hugo von Ritgen, 9.5.1870, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2487] Domagala 1994, S. 125f.
[2488] Ebenda.
[2489] Hugo Dittmar an Hugo von Ritgen, 21.2.1889, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl und Hugo Dittmars.
[2490] Der maßgebliche Teil der Pläne Bodo Ebhardts befindet sich im Europäischen Burgeninstitut (Einrichtung der Deutschen Burgenvereinigung e.V.), Braubach, Inv.-Nr. W_11_001-W_11_248; einige Blätter zum Gasthof sind im Bestand der Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, BE1389-1403, BE1510 a-f, BE1514, BE1515; zum Bau Ebhardts vgl. auch Domagala 1995 a.

III. Zusammenfassung

Hugo von Ritgen entfaltete während seiner Ausbildung bei Georg Moller zunächst ein lebhaftes Interesse an historischen Konstruktionsformen und ihrer Anwendung in der Gegenwart. Seine 1835 abgeschlossene Habilitationsschrift war der theoretischen Auseinandersetzung mit diesem Thema gewidmet und stellte den Versuch dar, nach dem Vorbild seines Lehrers mit dem System der unverschieblichen Dreiecke ein historisches Konstruktionsprinzip in die Gegenwart zu übertragen.[2491] Auch der Einfluss der Forschungen von Jakob Ignaz Hittorf zur Polychromie antiker Architektur, mit der Ritgen sich während seines Aufenthaltes bei dem Architekten in Paris beschäftigt hat, fand hier einen Niederschlag. Die in seiner Arbeit geforderte Entwicklung einer zeitgemäßen Baukunst, die ihre Formen in bewährten Konstruktionsprinzipien der Vergangenheit suchen sollte, ohne Überliefertes ausschließlich nachzuahmen, und die durch den Einsatz neuer Materialien auch eine eigene Ästhetik auszubilden hätte, folgte allerdings nahezu vollständig, zum Teil wortgetreu, Gottfried Sempers kurz zuvor erschienener Schrift „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten".[2492] Insgesamt gesehen hat das Interesse an moderner Architektur keinen tiefergehenden Einfluss auf Ritgens Tätigkeit als freischaffender Architekt ausgeübt. Abgesehen von einigen Fabrikgebäuden erhielt er vor allem Aufträge für Wohnhäuser, die er zumeist in konventionellen Formen entwarf. Seine Passion lag im Studium mittelalterlicher Architektur, bildender Kunst und Ikonografie, die sich auch auf das Feld des historischen Wohnbaus erstreckte. Zwar betonte er in diesem Zusammenhang die Vorbildlichkeit der Wohnbauten der Antike und des Mittelalters hinsichtlich der Verbindung von Zweckmäßigkeit und Ästhetik, beschränkte sich im Wesentlichen aber auf das Erforschen historischer Gebäude, ohne dies tatsächlich mit dem Anspruch der Entwicklung moderner Bauformen für die Gegenwart zu verbinden. Letztlich galt auch hier die sein gesamtes Werk prägende Maxime, dass sich nur über die Kenntnis der überlieferten Formen und Inhalte der Geist einer Epoche erschließen und zum weiteren Schaffen befähigen würde. Anwendung fand diese Methode allerdings mit einiger Ausschließlichkeit in der Wiederherstellung und Ausstattung bestehender historischer Bauten.

Seit Ende des Jahres 1846 hat sich Hugo von Ritgen mit dem Vorwort seiner Niederschrift „Gedanken über die Restauration der Wartburg" und den darin enthaltenen

[2491] Kap. I (Hugo von Ritgen).
[2492] Semper 1834.

programmatischen Aussagen um den Auftrag als Wartburgarchitekt bemüht.[2493] Auch Dank der Wegweisung des Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald hatte er in kurzer Zeit ein umfassendes Konzept ausgearbeitet, worin die beiden traditionell als historisch bedeutsam eingestuften Perioden der Wartburggeschichte nicht nur erfasst, sondern in ihrer dynastischen und nationalen Tragweite hervorgehoben und zudem – in Gestalt eines Wohnsitzes für die großherzogliche Familie – mit der Gegenwart verbunden waren. Aus der Tatsache, dass sowohl die mittelalterliche Geschichte der Landgrafen von Thüringen und die Blüte der mittelhochdeutschen Dichtkunst, als auch die mit Luther verbundene reformationsgeschichtliche Bedeutung jeweils einen baulichen Repräsentanten aufzuweisen hatte, folgte für Ritgen auch die Auswahl der prägenden Stile, die allerdings in gereinigter Form aufzutreten hatten. Während er in den ersten Jahren die spätmittelalterliche Vorburg mit dem Argument, es gäbe dort weniger zu restaurieren als viel mehr zu erhalten, von seiner Beschäftigung ausschloss, wandte er sich verstärkt dem Palas und den anderen Bauten der Hofburg zu.

Das von Ritgen vertretene Konzept einer umfassenden Restauration beinhaltete den Wiederaufbau verlorener Gebäude im entsprechenden Stil und die nachfolgende innere Einrichtung in diesem Geist, denn nur so konnte für ihn die Idee eines historischen Bauwerks in ihrer Vollständigkeit vermittelt werden. Auch wenn diese Auffassung von Wiederherstellung seinerzeit als gängige Restaurierungspraxis anerkannt war, mehrten sich doch in der Mitte des 19. Jahrhundert schon Stimmen des Zweifels und der Kritik, besonders von kunstgeschichtlicher Seite. Wie sich gezeigt hat, wurde auch die Erneuerung der Wartburg in dieser Weise diskutiert und gefragt, ob der geplante Wiederaufbau der verlorenen Gebäude dem historischen Wert der Burg überhaupt entsprechen könnte, da sie schließlich Produkte der Phantasie und nicht der Nachbildung seien. Ritgen nahm dergleichen durchaus wahr, und sicher kannte er auch das vernichtende Urteil des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke, der 1855 angesichts der fortgeschrittenen Wiederherstellung um sämtliche mittelalterliche Spuren fürchtete und sich deshalb sogar die Vernachlässigung früherer Epochen zurückwünschte. Diesen Kritiken setzte Ritgen seinen unerschütterlichen Glauben an die Macht von Forschung und Wissenschaft entgegen, denn er war der festen Ansicht, dass die wahrheitsgetreue Restauration – im Sinne fundierter Rekonstruktion und umfassender Ausgestaltung – durch Erforschen des Objekts und seiner Quellen gewährleistet sein würde. Soweit erinnert die Methode wie auch die hierfür durchgeführten Studien an das Vorgehen von Eugène Viollet-le-Duc. Doch während Viollet-le-Duc sogar formuliert hat, dass eine derart aufgefasste Restaurierung ein Bauwerk in den Zustand einer Vollständigkeit versetzt, der vorher nicht existiert hat, zog Ritgen diese Tatsache nie auch nur in Betracht. Als ein beredtes Zeugnis dieser Auffassung erwies sich sein 1875

[2493] Kap. II.2.1 (Programm).

verfasster Artikel „Erhalten und Restauriren“.[2494] Schon die Wahl des Titels zeigte, dass Ritgen das von Kunsthistorikern immer lauter verlangte vorsichtige Konservieren gegenüber einem allzu beherzten Restaurieren historischer Bauwerke sehr wohl wahrgenommen hat. Als einer der restaurierenden Architekten, denen nicht zuletzt Modernisierung historischer Monumente vorgeworfen wurde, lieferte er hier eine umfassende Rechtfertigung für das Restaurieren im Sinne umfassender Wiederherstellung, wobei er immer wieder auch deren historische und archäologische Treue beteuerte. Letztlich bekannte er sich in diesem Aufsatz auch noch einmal klar zur Auswahl einer bedeutenden Epoche und der damit verbundenen Entscheidung für den Stil, die erst nach gründlicher Erforschung des Objektes zu erfolgen habe. Das treue und lebendige Bild dessen, was ein historisches Bauwerk seinem Wesen und dem Erhaltenen nach war, sollte der Architekt „im Geiste“[2495] entwerfen und durch die Ergebnisse von Bauuntersuchungen und wissenschaftliche Erkenntnisse stützen.

Zum Erwerb des dafür notwendigen Wissens betrieb Hugo von Ritgen vor allem in den ersten beiden Jahren seiner Beschäftigung mit der Wartburg außerordentlich umfangreiche Studien, wie die im Nachlass überlieferten Dokumente zeigen.[2496] Man erkennt das ernsthafte Bemühen, die Burganlage in ihrer Ganzheit und in allen ihren Facetten zu begreifen, vor allem darin, dass er auf der Suche nach Informationen die Veröffentlichungen der unterschiedlichsten Fachgebiete las und ausgedehnte Recherchen betrieb. So hat er eine Vielzahl von Chroniken eingesehen, unter denen sich für ihn dann einige als besonders ergiebig erwiesen. Dazu gehörten Johannes Rothes Chronik, wie die auch von ihm verfasste gereimte Vita der hl. Elisabeth, Adam Ursinus’ Chronik und der „Libellus“, die Lebensbeschreibung der hl. Elisabeth durch ihre vier Dienerinnen.[2497] Die Nutzung der mitteldeutschen Dichtung als Quelle für Kenntnisse über mittelalterliche Bauten und Lebensumstände war spätestens durch den von Heinrich Leo verfassten Aufsatz anerkannte Methode. Neben diesem Artikel hat Ritgen etliche Editionen der Dichtungen benutzt und verarbeitet. Seine sprachlichen Studien umfassten etwa Auszüge aus mittelalterlichen Glossarien, die im Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, oder Graffs „Diutiska“ veröffentlicht worden waren, und wurden durch die Informationen aus lateinischen und mittelhochdeutschen Wörterbüchern ergänzt. Die weitreichenden Studien zu Burgenbau und Befestigung erstreckten sich bis hin zu den Veröffentlichungen über englische Castles.

[2494] Ritgen 1875.
[2495] Ebenda, S. 75.
[2496] Kap. II.2.2 (Studien).
[2497] Rothe/Mencke 1728; Ursinus/Mencke 1730; Auctor Rhythmicus/Mencke 1728; Libellus/Mencke 1728.

In seinen Niederschriften verknüpfte er diese Erkenntnisse mit den durchgeführten Bauuntersuchungen auf der Burg, der Analyse älterer Wartburgdarstellungen und dem Vergleich mit anderen Bauwerken, hier vor allem mit den Pfalzen von Gelnhausen und Seligenstadt oder Burg Münzenberg.[2498] Die allgemeine Baugeschichte und die Einrichtung des Palas, die Ritgen rekonstruiert hat, setzte sich zusammen aus den chronikalischen Nachrichten, die Hinweise auf die Gründung der Burg und wesentliche historische Ereignisse lieferten. Hinzu traten die Beschreibungen in den Dichtungen der Sänger, die er zum Beweis des allgemeingültigen Aussehens einer Burg, ihrer Einrichtung und verschiedener Sitten heranzog. Die vorgefundenen Situationen der Wartburg glich Ritgen mit diesen Informationen ab; daraus ergab sich für ihn die Errichtung des Palas, des Hauptturms und eines einstöckigen Wohngebäudes schon zur Zeit Ludwig des Springers. Dass der Palas zunächst nur zwei Stockwerke gehabt hat, war hinlänglich bekannt. Die Erhebung Ludwigs I. in die Landgrafenwürde erschien Ritgen daher als geeigneter Zeitpunkt, zudem die Hofhaltung der Burg erweitert und dem Palas ein drittes Stockwerk aufgesetzt worden war. Einige von Ritgen schon 1847 vorgenommene Rauminterpretationen in diesem Gebäude wurden in den folgenden Jahrzehnten umgedeutet. So wandelte sich etwa die vermeintliche Küche im unteren Palasgeschoss, worin man die Etage der Dienerwohnungen sehen wollte, später in einen Speisesaal, neben dem sich mit der Elisabethkemenate nebenan nun das Frauengemach und damit ein Wohnraum der Heiligen befand.[2499] Aus dem als Männergemach gedeuteten nördlichen Raum wurde aus praktischen Gründen die Hofküche, bei Aufenthalten der großherzoglichen Familie auch so genutzt. Der Sängerkrieg, der nach Ritgens Ansicht im Ritterhaus stattfand, wurde in den Saal im zweiten Geschoss des Palas verlegt, wo Schwind sein Fresko schuf und Ritgen die von ihm entworfene Bühne am nördlichen Ende nun ebenfalls als Ort des Geschehens auswies.[2500] Der Zeitraum des Ausbaus der Kemenate nördlich des Palas wurde von Ritgen, nachdem er zunächst auch die Jahre um 1265 für möglich erachtet hatte, dann endgültig in die Zeit der heiligen Elisabeth verlegt, die dort sogar ein Gemach gehabt haben sollte.[2501]

Einer Rekonstruktion der weiteren Burggebäude hatte sich Ritgen dann in der zweiten Niederschrift „Hof und Garten“ gewidmet.[2502] Wiederum ausgehend von allgemeingültigen Informationen über Burganlagen und bestätigt durch die Beschreibung von Hortleder, wonach die Burg drei Höfe besessen hätte, konzipierte er die zweite Torhalle, inspiriert vom zweigeschossigen Tor etwa auf Burg Münzenberg. Von dem historischen Gebäude der Hofstube

[2498] Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe).
[2499] Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).
[2500] Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).
[2501] Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[2502] Kap. II.2.2 (Studien).

oder Vogtei, die erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhundert niedergelegt worden war, existierten deren Lage anzeigende Fundamente und Reste. Eine von Ritgen auf dieses Bauwerk bezogene Nachricht in Johannes Rothes Chronik, dass im 14. Jahrhundert eine Dirnitz errichtet worden ist, schob er allerdings beiseite, denn nach seiner Vorstellung konnte hier ebenso gut ein romanischer Vorgängerbau gestanden haben, auch wenn dafür die Beweise fehlten. Den Bergfried der Burg hat Ritgen durch seine Untersuchungen recht genau lokalisiert; die Fundamente des alten Turms wurden 1856 nur wenige Meter neben den neuen entdeckt.

Im Mai 1847 legte Hugo von Ritgen dem Bauherrn Carl Alexander sein umfassendes Konzept, verbunden mit der eingehenden Untersuchung zur Baugeschichte und den vier maßgeblichen Entwürfen vor.[2503] Der Großherzog erinnerte sich an seinem Lebensabend, wie diese erste Begegnung ihn davon überzeugt hatte, nun den richtigen Architekten gefunden zu haben. Tatsächlich verfolgte Carl Alexander Ritgens Bemühen zwar mit großem Interesse, doch war er für ganze zwei weitere Jahre nicht bereit, sich zu dessen Gunsten zu entscheiden. In dieser Zeit beschäftigte er Ferdinand von Quast ebenso weiter, wie er sich mit Ritgen traf und sich dessen Entwürfe und Ideen erläutern ließ.

Schon Carl Alexanders Niederschrift aus dem Jahr 1841 zeigte, dass ihm sehr früh eine ausführliche, dynastisch geprägte und national bedeutsame Wiederherstellung seiner Burg vorschwebte. 1842 hatte er auch bereits praktische Vorstellungen entwickelt, welche Bauten errichtet und wie die Inneneinrichtung des Palas verändert werden sollte.[2504] In den Maßgaben für Quasts Entwürfe aus dem 1846 waren die Forderungen des großherzoglichen Hauses dann klar formuliert, doch hat es den Anschein, als habe Carl Alexander zu diesem Zeitpunkt noch keine vollendeten Vorstellungen hinsichtlich der Form und stilistischen Gestaltung entwickelt. Mit den sehr verschiedenen Entwürfen von Ferdinand von Quast und von Hugo von Ritgen konfrontiert, war er offenbar nicht unmittelbar in der Lage, sich für eine Variante zu entscheiden. Die Korrespondenz, die er mit Ludwig Wilhelm von Eschwege geführt hat, ist ein Indiz dafür, dass er noch immer auf der Suche nach der optimalen Form für die Wiederherstellung der Burg gewesen ist.[2505]

Letztlich fiel dann die Wahl auf Ritgens Wiederherstellungsprogramm, das sowohl die nationale wie auch dynastische Bedeutung herausgestellt und dabei nicht zuletzt die Wünsche des Bauherrn berücksichtigt hatte. Der Forschungseifer des Architekten und die daraus resultierenden Ergebnisse rangen Carl Alexander nicht nur Bewunderung ab, sie müssen ihn vor allem davon überzeugt haben, dass Ritgens Entwürfe tatsächlich eine Rekonstruktion auf

[2503] Kap. II.1.3 (Carl Alexander und Ritgen).
[2504] Siehe hierzu Kap. II.1.1 (Vorgänger Ritgens); Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[2505] Kap. II.1.2 (Ferdinand von Quast und Eschwege).

wissenschaftlich fundierter Basis darstellten. Er hat auch die komplexe Idee des Architekten verinnerlicht und nahm das gesamte Konzept samt dem damit verbundenen Anspruch und dem für die Zukunft projektierten Aussehen der Wartburg an. Die 1847 für den südlichen Burgbezirk vorgelegten Entwürfe waren zunächst bindend; grundlegende Änderungen erfolgten meist erst innerhalb des konkreten Planungsprozesses.

Ebenso wie Carl Alexander Hochachtung vor Ritgens Wissen empfand, schätzte er sein künstlerisches Talent und erkannte dessen ausdrücklich formulierte Methode an, auf der Grundlage der Erforschung eines Themas den Geist der Epoche künstlerisch ausdrücken zu können. Schon 1849 honorierte er etwa, wie tief Ritgen in den Charakter der mittelalterlichen Kunst eingedrungen sei und dadurch ein „Gefühl der Sache" entwickelt habe. Schließlich betonte er, dies sei „ein wohlverdientes und leider seltenes Lob bei Architecten und Künstlern."[2506] Auch damit, dass er Ritgens Arbeiten zumeist als Schöpfungen bezeichnete, unterstrich der Großherzog einmal mehr dessen Künstlerschaft und den kreativen Aspekt der Arbeit des Architekten.

Mit Hugo von Ritgen verband Carl Alexander ein sehr persönliches Verhältnis, das, wie sich in den Briefen des Fürsten gezeigt hat, über die Beziehung von Dienstherr und Untergebenen hinausging. Er nahm Anteil an Ritgens Wohlergehen und war bemüht, ihn seiner Unterstützung und der uneingeschränkten Kompetenzen in seiner Arbeit zu versichern, nicht zuletzt, weil der Architekt auf Einmischungen äußerst empfindlich reagierte. Gleichwohl konnte sich Hugo von Ritgen auch nach langem Zögern nicht entschließen, dem Wunsch Carl Alexanders zu folgen und seinen Wohnsitz ganz nach Weimar zu verlegen.

In dem, was er an eigenen Ideen in den Wiederherstellungsprozess einbringen wollte, ließ sich Carl Alexander häufig von Ritgens Argumenten überzeugen, der allerdings auch nicht davor zurück scheute, den Bauherrn nachdrücklich an seine Pflichten und die einst beschlossenen Grundsätze zu erinnern. Dessen ungeachtet machte der Bauherr natürlich von seinem Recht der Einflussnahme auf bestimmte Projekte Gebrauch. So gingen die Erneuerung der Kapelle und die damit verbundene Beseitigung der bestehenden Ausstattung auf ihn zurück, während Ritgen zunächst für eine Erhaltung der vorhandenen Einrichtung plädiert hatte.[2507] Auch in der Neuen Kemenate behielt sich der Großherzog das Recht vor, seine Wohnetage auszuwählen.[2508] Für das Gadem legte er sogar selbst Zeichnungen vor, die Ritgen dann in seine Entwürfe übernahm, und von Arnswald angeregten gotischen Formen der Dirnitz entstanden

[2506] Carl Alexander an Hugo von Ritgen, 10.10.1849, WSTA, Nachlass Ritgen, Briefe Carl Alexanders, Nr. 3; vgl. auch Carl Alexander 1924, S. 9.
[2507] Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[2508] Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).

letztlich auf Wunsch Carl Alexanders.[2509] Diese den Baukosten geschuldete Entscheidung führte bei dem Fürsten sogar zu einer konzeptionellen Umdeutung, denn er betonte nun, dass die Dirnitz und die Torhalle mit der darüber befindlichen Galerie keinerlei historische Erinnerung zu repräsentieren und dem Zweck der Wiederherstellung deshalb nur äußerlich zu dienen hätten. Zu den historischen Bauten zählte Carl Alexander den Palas, die Gebäude der Vorburg und den Südturm, bezog aber auch die Neubauten der Neuen Kemenate und den Bergfried mit ein. An Dirnitz und Torhalle wurde dieser Anspruch hingegen nicht mehr gestellt; sie sollten deshalb weniger aufwändig ausgestattet werden. Angesichts der finanziellen Schwierigkeiten, unter denen die Wiederherstellung der Burg seit den 1860er Jahren unausgesetzt zu leiden hatte, erstaunt die erreichte Vollständigkeit, die letztlich sogar noch die Errichtung des schon 1847 projektierten Ritterbades umfasste, der sich Carl Alexander ab 1888 sogar noch einmal mit besonderer Hingabe widmete.[2510]

Die Korrespondenz zwischen Carl Alexander und Hugo von Ritgen hat bereits im Sommer 1848 eingesetzt und beleuchtete hier vor allem die frühesten Projekte für die Ausstattung des Palas. So ergab sich für einige Räume ein deutlich früherer Planungsbeginn als gemeinhin angenommen. Die ausführlichen Abhandlungen, die Ritgen im Sommer und Herbst des Jahres 1848 über die Gestaltung des Sängersaals an Carl Alexander übermittelte, ermöglichten so eine Datierung und Zuordnung der entsprechenden Zeichnungen im Sammlungsbestand in dieses frühe Entwurfsstadium. Gleiches gilt für die Kamine im heutigen Speisesaal oder im Landgrafenzimmer. In der Kapelle begannen die Planungen bereits im Jahr 1850, auch wenn bis zum Beginn der tatsächlichen Umgestaltung noch drei weitere Jahre vergingen.

Ausbau und die Ausstattung der Festsaaletage sind zunächst durch die schriftliche Überlieferung ausgesprochen gut belegt.[2511] Die Ergebnisse von Ritgens Bauuntersuchungen befinden sich in verschiedenen Handschriften im Nachlass. Auch hier verfasste er wieder ausführliche Niederschriften für Carl Alexander, in denen er den Findungsprozess der baulichen Gestalt erläuterte und das Programm des Saals eingehend beschrieb. Der Zeichnungsbestand ist entsprechend groß: Die Modifikationen an der Giebelgestalt, der Decke und ihrer Konstruktion ließen sich fast lückenlos, selbst bis zu den von Ritgen genutzten Zeichnungen der Vorzustände von Carl Spittel nachvollziehen. Das Raumprogramm kann man von den ersten Ideen im Jahr 1849 bis hin zu den bestimmenden Inhalten der Deckenbinderfiguren verfolgen, die darüber hinaus wenigstens mit je einem Einzelentwurf belegbar sind.

[2509] Kap. II. 3.2.3 (Gadem); Kap. II. 3.3.3. (Dirnitz und Torhalle).
[2510] Kap. II. 3.3.4 (Ritterbad).
[2511] Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage); Kap. II. 3.1.4. (Ausstattung Festsaal).

Die ersten Planungen für die Dirnitz und das Gadem sind ebenfalls schon deutlich früher anzusetzen als die eigentliche Bauzeit. Für diese Gebäude ergaben sich verschiedene Entwurfsserien, die die unterschiedlichen Planungsstadien mit den jeweiligen Änderungen aufzeigen. Zwischen 1859 und 1865 entwarf Ritgen mehrere Varianten für die Einrichtung der Dirnitz zunächst ohne, dann mit dem Rüstsaal, dessen Form immer wieder modifiziert wurde. Bis 1865 geben diese Zeichnungen Ritgens den Bau konsequent in romanischen Formen an; die abweichende Entscheidung für neogotische Architektur des Bauwerks lässt sich auch durch die überlieferten Blätter auf das Ende des Jahres 1865 datieren.

Für den Bergfried sind hingegen nur drei maßgebliche Zeichnungen Hugo von Ritgens überliefert. Nachdem er hier die grundlegenden Formen festgelegt hatte, überließ er die Arbeit an der Ausführung dem Bauleiter Carl Dittmar. Ein ähnliches Bild ergab sich für die Errichtung der Neuen Kemenate, für die nur verhältnismäßig wenige Zeichnungen Ritgens für den eigentlichen Bau, aber wieder eine große Zahl an Detailzeichnungen Carl Dittmars erhalten sind. Der Anspruch, den Ritgen an die Ausstattung dieses Bauwerks legte, ist hingegen sowohl in seinen Entwurfsbeschreibungen für Carl Alexander als auch im überlieferten Bestand der Zeichnungen eindrücklich zu belegen. Fast für jedes Kapitell, dass Ritgen für dieses Gebäude entwarf, ist ein Entwurf überliefert und auch das Mobiliar ist nahezu vollständig durch Zeichnungen nachvollziehbar.

Den burgenkundlichen Aspekt hat Ritgen sehr intensiv erforscht.[2512] Seine besondere Sorge galt dem eindeutig sichtbaren Burgencharakter, den er in der äußeren Architektur bewahren und wiederherstellen wollte. Zu den bedeutenden Bauteilen, die für Ritgen die Anlage der Wartburg erst zur Burg im eigentlichen Sinne werden ließen, gehörten der Bergfried, die zinnenbekrönte Wehrmauer im Süden, das als Halle konzipierte zweite Tor, das den ersten vom zweiten Hof abschloss, und der Torturm über der Zugbrücke. Die Verteidigungselemente dieser Bauten innerhalb der restaurierten mittelalterlichen Burganlage sollten allerdings nicht nur vorhanden, sondern in erster Linie auch korrekt ausgeführt sein. Die entsprechenden Entwürfe aus dem Jahr 1847 unterschieden sich damit deutlich von den Zeichnungen von Ferdinand von Quast.[2513] Der hatte zwar den projektierten Wohnturm und den Südturm mit Zinnen versehen, aber sie waren von einer Gestalt, die Ritgen später als „lächerliche Spielerei“ bezeichnete, die bei Befestigungsbauten fehl am Platze sei und gegen die er sich in seinen Forschungen und Veröffentlichungen über Zinnenformen stets verwahrte.[2514]

[2512] Kap. II.2.2 (Studien).
[2513] Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe); siehe auch Kap. II.1.2. (Ferdinand von Quast und Eschwege).
[2514] Ritgen 1865 a, S. 21.

Ritgen hatte also einen Bergfried entsprechend der von ihm ermittelten Definition entworfen, die unteren Geschosse mit Gewölben geplant, einen hoch gelegenen Eingang im dritten Stock angelegt, Turmhelm und Erker projektiert und Zinnen in den Maßen angegeben, dass sich ein Verteidiger der Burg hinter ihnen hätte verbergen können.[2515] Auch der Südturm sollte diesem Erscheinungsbild angeglichen werden, weshalb Ritgen ihn in seinen Entwürfen erhöht und ebenfalls mit einem Turmhelm versehen hatte. Die zu große Zahl der Zinnen war reduziert und ihre zu geringe Größe in exakte Formen gebracht, so dass er, wäre dieses Projekt ausgeführt worden, als zweiter Bergfried im südlichen Teil der Burganlage erschienen wäre. Dieser Bereich ist folglich von einer schützenden Mauer mit mannshohen Zinnen umgeben und mit dem rekonstruierten Halbturm versehen. Für die zweigeschossige Torhalle, die in ihrer Verbindung mit den beiden benachbarten Gebäuden den südlichen Hof abriegelt, hatte Ritgen zu beiden Seiten einen jeweils von Zinnen bekrönten Söller entworfen. Dirnitz und Torhalle verdeutlichten die angestrebte Vollständigkeit des burglichen Charakters, denn sie bildeten in der Nordansicht eine optische Einheit, waren weitgehend geschlossen und nur durch schmale Schlitzfenster belichtet. Einzig die Neue Kemenate folgte diesem Eindruck nur im unteren Geschoss, denn in der großherzoglichen Wohnung zeigten die Rundbogenfenster mit eingestellter Säule in den oberen Stockwerken bewusst Anklänge an die Formensprache der Palasarchitektur.

Als 1866 die von Ritgen als verteidigungstechnisch wichtig proklamierten Zinnen auf der Südseite der Torhalle und die ungleich bedeutenderen Zinnen der Südmauer der Geldnot der Großherzogs zum Opfer fallen sollten, wurde Ritgen vor die Wahl gestellt, was von beidem dennoch zu realisieren war.[2516] Er entschied sich für den Ausbau der Südmauer, um nicht „vor ganz Deutschland zugeben [zu müssen], dass man die echten, alten, noch vorhandenen Zinnen auf der Wartburg entfernt oder doch entstellt und dadurch die Burg, ihren Herrn und mich selber lächerlich macht.“[2517] Dem Großherzog hatte er zuvor noch einmal sehr eindringlich seine Forschungen und Ergebnisse besonders dieses Aspekts des Burgenbaus und seine auf dem Spiel stehende Ehre als Burgenforscher ins Gedächtnis gerufen.

Für den Gasthof der Wartburg, der sich unterhalb befinden sollte, hat Ritgen schon 1856 einen ersten Entwurf vorgelegt, der zeigt, dass hier „eine kleine Burg für sich“[2518] entstehen sollte. Das als neoromanischer Steinbau mit Staffelgiebeln und einer umschließenden Mauer mit Tor geplante Gebäude präsentierte sich nach einer Planänderung schließlich als eine Mischung aus neoromanischem Steinbau und Fachwerkbau im Stil der Lutherzeit. Damit erweckte der

[2515] Kap. II.2.3 (Baugeschichte und Entwürfe); Kap. II.3.3.1. (Bergfried).
[2516] Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).
[2517] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 1.12.1866 (Abschrift), WSTA, Akte KA Nr. 42, Bl. 100-101/1866; Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
[2518] Ritgen 1868, S. 14.

Gasthof den Eindruck eines alten Gebäudes mit jüngeren Ergänzungen, mit dem zugleich auf die zwei die Wartburg prägenden Epochen verwiesen wurde. Das Bauwerk ist verloren, da es nach mehreren Umbauten zwischen 1912 bis 1914 durch einen von Bodo Ebhardt entworfenen Neubau ersetzt wurde.

Ein bemerkenswertes Projekt Ritgens war die geplante Wiedererrichtung des Torturms. Wäre er erbaut worden, hätte er als dritter Turm die Silhouette der Burg nachhaltig geprägt und dem Eingang den Anschein der mittelalterlichen Entstehungszeit verliehen. Ritgens erster 1856 entstandener Entwurf zeigte lediglich die Nordansicht und damit noch nicht, wie der Übergang vom neoromanisch geplanten Turm zu den angrenzenden Fachwerkgängen und den spätmittelalterlichen Fachwerkbauten des ersten Burghofs gestaltet werden sollte.[2519]

Da man die Fachwerkbauten und die Wehrgänge in ihrer überkommenen Form erhalten wollte, war die sonst so klare Entscheidung für einen Stil, dem Bauteile anderer Epochen nachstehen sollten, in diesem Fall nicht zu treffen. Wenn man den einst vorhandenen Torturm in romanischen Formen realisieren wollte, musste dies geschehen, ohne das Bestehende anzutasten. Ritgens im Jahr 1884 vorgelegte Entwürfe sind ein deutlicher Beleg für die Unlösbarkeit des Konflikts zwischen der Forderung nach Wiederherstellung ursprünglicher Zustände und der Erhaltung des Bestehenden, die ihn zu der Idee geführt hat, dem spätmittelalterlichen Baukörper der Vorburg eine neoromanische Kulisse vorzublenden. Nach Norden wäre der Eindruck eines mittelalterlichen Burgturms mit funktionierender Zugbrücke, die bereits seit 1863 bestand, durchaus vermittelt worden. Auch im Westen hätte er den Übergang vom neoromanischen Ritterhaus zu Margarethengang verborgen, indem er den Unterbau des Gangs mit gleichförmigem Quadermauerwerk versehen wollte, auf dem so das scheinbar jüngere Fachwerk aufsitzen sollte. Auf der Ostseite wäre der Anschluss schon weniger überzeugend gelungen und deutlich erkennbar wäre die vorgeblendete Achitekturkulisse dann von der Südseite gewesen, wo im Entwurf die Zinnen das unveränderte Dach überragen.

Die Wehrgänge aus dem späten 15. Jahrhundert sind dennoch nicht gänzlich unberührt geblieben, wenngleich diese Veränderungen kaum wahrgenommen wurden.[2520] So ist etwa im Zusammenhang mit dem Bau der Neuen Kemenate auch der Ausbau und die Aufstockung des südlichen Teils des Elisabethengangs als Treppenhaus von Ritgen geplant und ausgeführt worden. In einer zweiten Bauphase entwarf Carl Dittmar dann noch den auskragenden Trakt, das heute sogenannte Jägerstübchen. Am westlichen Wehrgang wurden die im Süden verlorenen Kompartimente als Verbindung zur Dirnitz neu aufgebaut, aber auch der erhaltene nördliche

[2519] Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).
[2520] Siehe hierzu die Bemerkungen in Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate) und Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle).

Teil mit dem Eseltreiberstübchen wurde aufgestockt und mit einem Giebel versehen. Später folgte hier noch der Anbau des Toilettentrakts an der Westseite.

Der Anspruch, eine mittelalterliche Burg nicht nur korrekt zu rekonstruieren, sondern auch neu zu erbauen, stieß auch dort an seine Grenzen, wo die Bedürfnisse der Bewohner des 19. Jahrhunderts beachtet werden mussten, die man nicht vollständig in die Wohnverhältnisse des 12. Jahrhundert zurückversetzen konnte, oder wo die Kosten den Umfang und die Ausstattung des jeweiligen Baus bestimmten. Hugo von Ritgen ist aus diesen Gründen mehrfach Kompromisse eingegangen und hat Abstriche vom ursprünglichen Entwurf gemacht. Deutlich geworden sind diese Umstände beim Bau des Bergfrieds, bei dem beide Faktoren eine Rolle spielten.[2521] Zwar erscheint Ritgens Turm mit seinem Eingang im dritten Geschoss oder den Angstlöchern in den Gewölben zunächst formal durchaus als Bergfried, doch muss auch ihm bewusst gewesen sein, dass diese Merkmale wie auch der in den Hof zielende Aborterker nicht mehr als bloße Zitate einer Bergfriedarchitektur sein konnten. Das Bauwerk wurde immerhin bewohnt, weshalb Ritgen beispielsweise zugleich auch Eingänge in das unterste Turmgeschoss von der Torhalle aus konzipiert hatte, die realisiert wurden. Der festgelegte Umfang des Turms wurde schon vor Baubeginn aus Kostengründen reduziert; statt aufwändig bearbeiteter Kamine beheizten Öfen die Räume, und Backsteinmauern und -gewölbe sparten Kosten hier wie später auch bei der zweiten Torhalle.

Vor allem der Bau der Torhalle und der Dirnitz litten erheblich unter der großherzoglichen Finanznot, die Carl Alexander offenbar dazu bewog, Arnswalds Drängen nachzugeben und die Dirnitz in einfachen gotischen Formen und damit preiswerter errichten zu lassen.[2522] Arnswald war es freilich weniger um finanzielle Gründe gegangen, denn er hatte ausgehend von der Entstehungszeit des Vorgängerbaus im 14. Jahrhundert auf den entsprechenden Stil gedrungen. Hugo von Ritgen hat sich der Entscheidung gebeugt und die Entwürfe zur Dirnitz von romanischen in gotische Formen geändert. Das so erzeugte Architekturbild einer Stilabfolge von der Romanik, verkörpert durch Palas, Turm, Neue Kemenate und Torhalle, über die Gotik, in Gestalt der Dirnitz, hin zu den spätmittelalterlichen Teilen der Vorburg hätte es allerdings, wäre man Ritgens Entwürfen gefolgt, so nie gegeben.

Für die Erneuerung der Wartburg hatte Ritgen schließlich nur zwei bedeutende Epochen und – da sie sich auch in der Architektur widerspiegelten – auch nur zwei Stile als bindend festgelegt. Neben dem spätmittelalterlichen Teil der Vorburg und der damit verbundenen

[2521] Kap. II.3.3.1 (Bergfried).
[2522] Kap. II. 3.3.3 (Dirnitz und Torhalle)

Lutherzeit, war der romanische Stil der Landgrafenzeit und des Minnesangs durch den Palas vorgegeben. Er sollte bestimmend für sämtliche andere Bauten der Hofburg sein.

Beim Palas stand also die Befreiung von allem, was dem romanischen Stil fremd war, am Beginn der Arbeiten. Dies hatte schon 1840 mit der Beseitigung der Rechteckfenster in den Fassaden begonnenen, die nach dem Vorbild der erhaltenen Architektur durch Rundbogenarkaden und Fenster mit eingestellten Säulen ersetzt wurden.[2523] Die Untersuchung der Kapitellplastik in den Fenstern und Arkadenstellungen des Palas erwies, dass man sich bei der Ergänzung sehr eng an ausgewählten Vorbildern orientierte. Naheliegende Muster fanden sich in den mittelalterlichen Kapitellen des Palas, deren Verwendung allerdings nicht den Vorrang hatte. Die Mehrzahl der Vorlagen für die neu geschaffenen Säulenköpfe wurde den reich bebilderten Werken von Hundeshagen, Boisserée, Puttrich und Heideloff entnommen. Es ging also nicht vordergründig darum, einen Wartburgstil zu berücksichtigen, denn der Bestand wurde hauptsächlich durch publizierte Kapitelle anderer romanischer Bauten geschlossen. Auch unter Ritgens Leitung wich man bei der Ergänzung der Kapitelle von diesem Prinzip nicht ab. Nachdem allerdings zuvor überwiegend vegetabile Kapitelle ausgewählt worden waren, sind nun verstärkt figürliche Motive, denen ein gewisser Symbolgehalt zugeschrieben werden konnte, in das Gesamtbild integriert worden. Da entsprechende Entwürfe oder Aussagen des Architekten hierfür fehlen, kann nur vermutetet werden, dass Ritgen die Auswahl beeinflusste. Indem er der Bauplastik des romanischen Palas aber eine religiös geprägte Ikonografie zuschrieb, ließ dieser Aspekt sich auch in der Ergänzung von Kapitellen mit figürlichen Motiven wiederherstellen. Besonders auffällige und symbolträchtige Vorlagen, wie die Skulpturen der Klosterkirche von Alpirsbach, erscheinen außerdem nicht nur an den Kapitellen im Landgrafenzimmer, sondern auch in Ritgens Festsaalprogramm.

Verändert werden musste auch das hohe gotische Dach des Palas, das der Architekt anhand der aufgefunden Giebelspuren in seine ursprüngliche Form zurückversetzte.[2524] Die Giebel hatte er bereits 1847 eingehend untersucht und auch die Spuren einst vorhandener Fenster gefunden, an die sich sein Entwurf und die spätere Ausführung jedoch nicht hielten. Gleichwohl im Nordgiebel nur ein Biforium nachgewiesen werden konnte, wurde ein zweites ergänzt und die Anordnung dann auf der Südseite des Gebäudes wiederholt. Die von Ritgen offensichtlich favorisierte trapezförmige Decke war zu Beginn nur einer von drei Entwürfen, die er dem Bauherrn zur Auswahl gestellt hatte. Sie überspannt die gesamte Etage und bezieht auch den vor dem Saal befindlichen Gang mit ein. Ritgen hatte an dieser Stelle die innere Westwand des Saals aufgestockt und so eine Empore zur Aufnahme der Zuschauer konzipiert, die er in

[2523] Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).
[2524] Kap. II. 3.1.2 (Ausbau Festsaaletage).

einem mittelalterlichen Festsaal als üblich annahm. Letztlich fand Ritgen hier auch Lösungen für die Sicherung der Westmauer und die Notwendigkeit, sie nicht dem Gewicht des Daches zu belasten.

Die Kapelle wies, als Bauherr und Architekt sich 1850 mit der Umgestaltung zu beschäftigen begannen, sowohl Spuren ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert als auch eine weitgehend vollständig erhaltene Ausstattung des 17. Jahrhunderts auf.[2525] Ritgen legte hier zunächst eine bemerkenswerte Zurückhaltung an den Tag, denn mit dem Argument der Tradition des Raumes als Predigtort Luthers, nahm er ihn von den leitenden Wiederherstellungsprinzipien aus und plädierte für die Erhaltung und Schonung aller überkommenen Bestandteile. Als Carl Alexander die Ausstattung im früheren Stil wünschte, folgte allerdings auch Ritgen. Die barocke Ausstattung wurde beseitigt und durch die von Ritgen konzipierte Einrichtung ersetzt. Letztlich propagierte der Architekt sogar, durch diese Erneuerung werde dem Volk die wahre Kapelle vorgeführt, wie auch Luther sie gesehen haben könnte. Michael Welter hielt sich bei der nachfolgenden Ausmalung dann an den romanischen Stil, der in etlichen Details der Ausstattung, wie etwa dem goldgestickten Antependium mit Christus in der Mandorla und den Evangelistensymbolen, oder den Bänken und der Orgel nach Ritgens Entwürfen, durchaus vertreten war. Allerdings waren mit dem blauen Sternenhimmel und einem Greifen-Löwen-Fries ebenso Elemente vertreten, mit denen Ritgen in das 14. Jahrhundert verweisen wollte.

Die Auswahl der Ergänzungen an der bestehenden Architektur sollte stets durch das „Characteristische und Poetische“ bestimmt werden, das die zwei Jahrhunderte von der Gründung der Burg bis zur Blüte der mittelhochdeutschen Dichtkunst adäquat darstellte. An der Fassade des Palas bedeutete dies die Anbringung eines zweiten Rundbogenfrieses im obersten Geschoss und den Einbau von Portalen mit profilierten Gewänden, Säulenstellungen und Tympanon.[2526] In dieser Form vollständig erneuert, diente der Palas nun als unmittelbares Vorbild für die anderen Gebäude der Hofburg, die mit immer wiederkehrenden Motiven, wie dem Rundbogenfries und den von Blendbögen überfangenen Bi- und Triforien, versehen wurden. In seinen Entwürfen hatte Ritgen dem südlichen Teil der Burg ein einheitliches Bild romanischer Entstehungszeit gegeben, das neben dem Palas die Torhalle, die Dirnitz, den Bergfried, das Ritterbad und den Südturm einschloss. Den Rundbogenfries des Palas hatte Ritgen deshalb auch an beiden Türmen vorgesehen. Dass der Fries an der Neuen Kemenate erscheint, unterstreicht zudem die intendierte Zusammengehörigkeit der beiden Gebäude. Dem Palas als Haus der Landgrafen folgt die Neue Kemenate als Haus der Landgräfinnen äußerlich

[2525] Kap. II. 3.1.6 (Kapelle).
[2526] Kap. II. 3.1.1 (Bauplastik).

bereits in der Anordnung und Gestaltung der Fenster. Im Inneren der großherzoglichen Wohnung hat der Architekt im Salon und im Schlafzimmer der oberen Etage abermals durch einen Rundbogenfries die Beziehung zum benachbarten Landgrafenhaus verdeutlicht. Ein weiteres Merkmal ist hier auch die romanische Arkadenstellung, die Ritgen nicht nur in der Außenarchitektur, wie am südlichen Söller der Torhalle, wiederkehren ließ, sondern auch als gestalterisches Mittel in den Innenräumen verwendete. Die Sängerlaube im Sängersaal des Palas war als romanische Bogenstellung gestaltet, und die Salons in beiden Geschossen der Neuen Kemenate wurden auf diese Art geteilt.

Rundbogenfries und Säulenstellung wurden außerdem zu einem wesentlichen Bestandteil des neoromanischen Mobiliars, der Kamine und Türgewände, die Ritgen mit weiteren spezifischen Gliederungs- und Schmuckelementen der romanischen Architektur wie Zickzackbögen und -friesen, Diamantbändern, Perlstäben, Flechtbandornamenten und Zahnschnittfriesen dekorierte. Aus diesem Formenrepertoire wurde immer wieder geschöpft, denn mithilfe dieser Details konnte gewissermaßen die Zugehörigkeit des Entworfenen in die Zeit der Romanik signalisiert und bekräftigt werden.

Zickzackbögen, Diamantbänder und vegetabile Ranken waren deshalb auch bestimmende Elemente der Zierformen an den Holzteilen des Gadems, dessen Umwandlung von einem schlichten Fachwerkbau aus dem beginnenden 19. Jahrhundert in ein adäquates neoromanisches Gegenüber für den Palas eine Herausforderung gewesen ist.[2527] Ritgen war sich der Tatsache durchaus bewusst, dass es keine Vorbilder für romanische Fachwerkbauten gab. Für seine Entwürfe griff er deshalb 1868 auf Viollet-le-Ducs Rekonstruktion eines mittelalterlichen Hauses zurück, dessen einarmige fassadenseitige Treppe er übernahm. Es konnte nachgewiesen werden, dass die schließlich realisierten markanten Elemente des südlichen Balkons und der Treppe an der Ostwand auf die Vorbilder zweier romanischer Steinhäuser aus Viterbo zurückgehen, deren Zeichnungen Carl Alexander beisteuerte. Der repräsentative Balkon an der Südseite des Gadems hat sein Vorbild am Palazzo degli Allesandri und die ebenfalls fassadenseitige Treppe an der Ostseite kopiert die Treppenanlage der Casa Poscia in Viterbo. Ritgen integrierte sie in seine Entwürfe und versah die Giebel des Hauses außerdem mit einem auffälligen und reich verzierten Freigespärre, dessen Vorbild abermals aus Viollet-le-Ducs „Dictionnaire raisonné de l'architecture française“ stammte.[2528] Der gewünschte stilistische Eindruck an den Fachwerkteilen des Hauses wurde durch die geschnitzten Dekorationselemente aus dem romanischen Formenrepertoire vermittelt.

[2527] Kap. II. 3.2.3 (Gadem).
[2528] Viollet-le-Duc 1868.

Auf Wunsch Carl Alexanders sollte der Umbau des Gadems auch mit der Errichtung eines Dienstbotengangs vom Palas dorthin verbunden werden. Ritgen bemühte sich, eine stilgemäße Lösung für das Bauwerk zu finden, damit es sich so weit als möglich in die umgebende Architektur einfügte, doch wurden seine Entwürfe von Carl Alexander abgelehnt, weshalb diese „unglückliche und verfehlte“[2529] Idee, wie Ritgen sie bezeichnete, schließlich aufgegeben worden ist.

Während also zahlreiche immer wieder kehrende formale Elemente auch in den Ausstattungen der Stilbezeichnung dienten, waren ihre ausgewählten Inhalte und der Symbolgehalt, die den Geist des Mittelalters präsentieren sollten, von ungleich größerer Bedeutung. Seinen Anspruch hatte Ritgen bereits 1846 klar formuliert, als er von der „Totalwirkung“ schrieb, die im Zusammenspiel von Architektur, Malerei und Skulptur bestehen sollte. Unter der historischen Malerei, die ersetzen sollte, was den Räumen „an Handlung“ fehlte, verstand Ritgen durchaus noch die Darstellung bedeutender vergangener Ereignisse und sagenhafter Begebenheiten.[2530]

Als sich 1848 erstmals die Frage nach der malerischen Gestaltung des Sängersaals stellte, wurde offenbar, dass Ritgen in dieses Gebiet jedoch noch nicht vorgedrungen war. Seine an Carl Alexander gesendete, ausgesprochen ausführliche Beschreibung romanischer Wandmalerei hatte Ritgen nahezu vollständig aus Andreas Simons Veröffentlichung zur Ausmalung der Doppelkirche von Schwarzrheindorf entnommen, ohne diese Quelle nachzuweisen.[2531]

Sein Verständnis von den Inhalten und der formalen Gestaltung der Wandmalerei entwickelte Ritgen in den folgenden Jahren nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit Moritz von Schwind.[2532] Die Untersuchung hat ergeben, dass die Kontroverse zwischen dem Maler und dem Architekten um die Inhalte und den Ort von Schwinds Malereien zunächst um die Ausgestaltung des Festsaal entbrannte, weshalb schließlich 1853 die Entscheidung fiel, den legendären Sängerwettstreit im kleineren Saal des mittleren Palasgeschosses auszuführen. In seinen ersten Entwürfen für die Gestaltung der Westseite des Festsaals aus dem Jahr 1849 sah Ritgen für die Wände der westlichen Galerie Historiengemälde vor, denen er noch 1852 großen Platz einräumen wollte. Auf der Grundlage seiner Studien über den Symbolgehalt der Ornamentik und Skulpturen arbeitete er parallel das komplexe Programm aus, das die monumentalen Figuren, die die Deckenbinder – die sechzehn Hauptträger der Decke des Saales – schmücken und vergegenwärtigen sollten: den Sieg des Christentums über das Heidentum.

[2529] Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 3.7.1870, WSTA, Nachlass Ritgen..
[2530] Kap. II.2.1 (Programm); Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[2531] Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung); Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal).
[2532] Kap. II. 3.1.3 (Wohin mit dem Sängerkrieg).

Während er dieses Thema im Raum selbst gestalten wollte, sollte Moritz von Schwind mit seinen Malereien den zweiten großen Leitgedanken realisieren: die Landgrafen und ihre Geschichte, um den dynastischen Traditionen zur Wirkung zu verhelfen. Dieses Konzept legte er 1852 dem Maler vor. Doch der ließ weder über die Auswahl seiner Sujets mit sich reden – schließlich plante er, den Sängerkrieg hier zu malen –, noch war die Raumgestalt überhaupt für ein solches Werk geeignet. Am Endpunkt der Kontroverse siedelte der Sängerkrieg 1853 in den unteren Festsaal, den heutigen Sängersaal, über und Ritgen hatte sein Verständnis der malerischen Ausgestaltung eines mittelalterlichen Raumes entwickelt. Fortan schloss der Architekt historische Malereien – die Wiedergabe vergangener Ereignisse und sagenhafter Begebenheiten – kategorisch aus und plädierte für eine Raumgestaltung, wie sie zu Zeiten des einstigen Bewohners ausgesehen haben mochte. Und noch bevor Moritz von Schwind seine Malereien ausführte, schuf auch Ritgen Entwürfe für den Saal im zweiten Geschoss, die dieser Maxime verpflichtet waren. Weil man aber Schwind die Gestaltungshoheit über jedes Detail zugesichert hatte, war an die Ausführung der Ritgenschen Entwürfe – mit Ausnahme der Sängerlaube – nicht mehr zu denken. Der Festsaal konnte jedoch nach Ritgens Programm fertiggestellt werden.

Nach Ritgens Verständnis der historisch getreuen Ausgestaltung eines Raums im Geiste des Mittelalters mussten Wandmalerei, Skulpturen, Teppiche und Möbel den Schmuck der Räume bilden, ein System, in dem jedes Element seine Notwendigkeit, seine Berechtigung, aber vor allem auch seine Grenzen haben sollte. Die verschiedenen Gattungen hatten optisch als gleichrangig zu erscheinen und untereinander eine inhaltliche Beziehung einzugehen. Die Malerei war damit auf symbolisch bedeutsame Dekorationen innerhalb der postulierten Gestaltungsprinzipien beschränkt.

Die notwendigen Studien über Möbel und Textilien hat Ritgen zunächst in den Werken der mittelhochdeutschen Dichtkunst betrieben, nutzte aber vor allem reich bebilderte Werke wie Willemins „Monuments Français Inédits“, „Mélanges d'archéologie“ von Charles Cahier und Arthur Martin oder die von Jakob Heinrich Hefner von Alteneck publizierten „Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen“ und die „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters“.[2533] Späterhin zog er auch Viollet-le-Ducs „Dictionnaire raisonné du mobilier français“, die „Kostümkunde“ von Hermann Weiss und Gottfried Sempers „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ heran.[2534] Unter den Textilien des Mittelalters war er auch auf Stoffe gestoßen, die in den Zusammenhang mit der heiligen Elisabeth gebracht

[2533] Willemin 1839; Cahier/Martin 1847-1849; Cahier/Martin 1851; Cahier/Martin 1853; Cahier/Martin 1856; Hefner von Alteneck 1840; Becker/Hefner von Alteneck 1852; Becker/Hefner von Alteneck 1857; siehe Kap. II.2.4 (Studien Ausstattung).
[2534] Viollet-le-Duc 1858; Weiss 1862; Semper 1863.

wurden. Als offenbar besonders authentische Beispiele wurden Textilien und Malereien nach deren Vorlagen in die Ausstattung des Palas und der Neuen Kemenate integriert.[2535]

Für Ritgen stellte letztlich jeder historisch merkwürdige Raum selbst das historische Gemälde dar, das den Betrachter „unmittelbar in das gerade in diesem Raum selbst vorgegangene Leben der Vorzeit“ versetzte. Die Wirkung des Raumes sollte im charakteristischen Ausdruck seiner früheren Bestimmung begründet sein, indem jedes Detail im Geiste des Mittelalters erfunden und an der richtigen Stelle angeordnet werden sollte. Er war überzeugt, auf diese Weise würde eine von ihm konzipierte Raumfolge „ein ganzes, reiches, stets neues, ergreifendes und ernstes Bild ergeben, wie es noch nirgends versucht und nirgends erstrebt worden ist."[2536]

Dass er diese Forderung besonders hinsichtlich der Räume, die Moritz von Schwind ausgemalt hatte, immer wieder bekräftigte, verwundert nicht. Schwinds Fresken im Landgrafenzimmer, die nur den oberen Bereich der Wand einnehmen und Ritgen in der Zone darunter noch Platz für Wandteppiche oder Teppichimitationen ließen und den eigens entworfenen Möbeln ihren Wirkungsraum gaben, waren aus formaler Sicht gerade noch tolerabel.[2537] Inhaltlich genügten sie aber seinem Anspruch an historische Treue nicht.

Carl Alexanders Entscheidung, Schwind anstelle des großen Festsaals im obersten Geschoss den Sängersaal im mittleren Geschoss des Palas ausmalen zu lassen und durch sein Fresko diesen Raum als Ort des Geschehens des legendären Wettstreits aufleben zu lassen, machte jeden Besucher unmissverständlich mit der Geschichte des Saals bekannt und trug, indem das Geschehen klar und verständlich vor Augen geführt wurde, zur steigenden Popularität dieses Wartburgmythos bei.

Ritgens Raumprogramme setzen hingegen wenigstens einen umfassend gebildeten Betrachter voraus. Die Themenkreise, die er für jede Ausstattungsaufgabe ersonnen hat, entwickeln ihre Aussage in den symbolhaften Details der Gestaltung und sind keineswegs unmittelbar verständlich. In der Ausmalung der Sängerlaube im Sängersaal, bei deren inhaltlicher Gestaltung Ritgen seinen Einfluss letztlich geltend machen konnte, existiert so neben Schwinds Fresko noch ein vom Betrachter kaum wahr genommenes zweites Deutungsmuster des Sängerwettstreits.[2538] Während das zentrale Feld an der Rückwand der Laube aus einem gemalten Teppich besteht, auf dem die Dichtungen der Minnesänger geschrieben stehen, sind die bildlichen Darstellungen von Rudolf Hofmann auf die begrenzenden Rankenborten beschränkt und erscheinen somit in gemessener Unterordnung. Genau hier erfährt jedoch der

---

[2535] So etwa in die Elisabethkemenate und die Neue Kemenate vgl. Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas); Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[2536] ThHStAW HMA 1627, Ritgen an Carl Alexander, 30.4.1857, Bl. 171r-174v.
[2537] Kap. II. 3.1.7 (Landgrafenzimmer).
[2538] Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal); vgl. auch Schweizer 2004 a, S. 81-83.

Wettstreit seine inhaltliche Ausprägung; in der christlichen Ausdeutung des Themas stehen Lasterhaftigkeit und heidnisches Zauberwerk der Tugend und dem Glauben gegenüber, die siegreich aus dem Kampf hervorgehen werden.

Auch im komplexesten Programm, das Ritgen für die Ausstattung des Palas entwickelt hat und das durch die Mitarbeit des Kölner Malers Michael Welter vollständig umgesetzt werden konnte, wird der Triumph des christlichen Glaubens gefeiert.[2539] Den großen Festsaal im obersten Geschoss des Palas gliederte Ritgen inhaltlich von Süden nach Norden, führte die Sinnbilder der Lasterhaftigkeit, der Habgier und der Hoffart vor und ließ sie ebenso wie das antike und das nordische Heidentum durch die Übermacht des Christentums untergehen, das im zweiten Teil in Gestalt der christlichen Tugenden triumphiert. Die geschnitzten Skulpturen an den Deckenbindern sind der Ausgangspunkt dieses Programms. Sie geben jeweils die Themenkreise für Michael Welters symbolische Dekorationsmalereien vor. Die Bilder ergänzen sowohl an der Ostwand als auch an der gegenüberliegenden Westwand ausgesprochen detailreich jedes einzelne Motiv, während sich über allem die trapezförmige Decke mit entsprechenden Sternbildern erhebt. Potenziert wird die christliche Aussage von Skulptur und Malerei durch die lateinischen, den Psalmen entlehnten Tituli, die formal noch an die Spruchbänder und Schriftleisten romanischer Wandmalerei erinnern. Die Landgrafen von Thüringen, die an den Giebelwänden und den Teppichen der westlichen Galeriewände den zweiten großen Themenkreis – die dynastische Tradition – repräsentieren, gehen ebenfalls auf Ritgens Idee zurück, der ihre Bilder und keinesfalls ihre gemalten Taten dargestellt sehen wollte. Auch ihnen sind Psalmen beigegeben, so dass sie nicht nur als weltliche Herrscher, sondern vielmehr als christliche Ritter erscheinen. Über dieses Zusammenspiel von Skulptur, Malerei, Textilien und Möbeln, kombiniert mit den Worten der heiligen Schrift, hat Ritgen stolz formuliert, dass „sie Hand in Hand gehend dem gleichen Ziele zueilen."[2540]

In diesem in formaler wie symbolischer Hinsicht singulären Programm gipfeln Ritgens Studien zur Architektur, Ausstattung und christlichen Symbolik des mittelalterlichen Palas der Wartburg. Der große Festsaal der Wartburg ist mit seiner architektonischen und symbolischen Gestaltung ein für seine Entstehungszeit herausragendes Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Architektur und Bedeutung des Mittelalters auf der Grundlage intensiver Erforschung der Materie, die sich jedoch nicht vordergründig mit der Verwendung von Mustern oder Versatzstücken der Epoche begnügt, sondern auf dieser Basis eigenschöpferisch und kreativ ein neues Kunstwerk schafft. Was Ritgen als ein Raumprogramm pries, das „nicht in moderner und doch nüchterner, sondern einfach in der kindlich frommen, schlichten Denkweise der alten

[2539] Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal).
[2540] Ritgen 1868, S. 171.

Werkmeister“ geschaffen worden sei,[2541] erweist sich in erster Linie als gelehrtes Programm, das ein Akademiker geschaffen hat, der sich auf der Grundlage seiner breiten Literatur- und Denkmälerkenntnis in die Lage versetzt fühlte, vom Gelehrten und ausführenden Architekten zum schaffenden Künstler werden zu können. Dass die Figuren der Deckenbinder den Kunstwerken der Romanik letztlich nicht ähnelten und die Bildinhalte nie so prominente Plätze innerhalb der Raumprogramme eingenommen hatten, war schon dem Kunsthistoriker Georg Förster aufgefallen, der kritisch bemerkte, dass keine der bekannten kunsthistorischen Epochen Anhaltspunkte für diese Art der Gestaltung lieferte.

Die Inhalte der Skulpturen fußen auf den Überlieferungen des Physiologus und den Deutungen, die Ritgen der Bauplastik des Landgrafenhauses, aber auch den Bildwerken an Portalen, Kapitellen und Sockelzonen romanischer Kirchen unterlegte. Diesen Motiven räumte er nun einen zentralen Platz innerhalb seiner Raumgestaltung ein. Die Verwendung von Mustern oder Versatzstücken der Epoche stand dabei nicht im Vordergrund. Bei einer Skulptur wie der Schlange am Baum der Erkenntnis handelte es sich ohnehin um ein tradiertes Bildmotiv, ebenso wie bei Pelikan und Phönix, die als Sinnbilder christlicher Wiedergeburt erscheinen und deren Tituli den Physiologus-Handschriften entnommen waren. Die Adaptionen von konkreten Werken betreffen hier symbolisch besonders bedeutsame Motive, die der übergeordneten Bildaussage dienten: Als Ritgen etwa die Wolfsreiterin, die ihr Vorbild am Kapellenportal von Schloss Tirol und am Freiburger Münster hatte, mit einem als gehörntes Christushaupt gedeuteten Kapitell aus der Klosterkirche in Alpirsbach kombinierte, entstand daraus dann sein eigenes Bild: die Flucht des in den Abgrund stürzenden germanischen Heidentums vor dem aufgehenden Christentum. Indem er die Herkunft des Motivs der Reiterin offenbarte und darüber hinaus beteuerte, deshalb sei dieses Bildwerk „treu der echten frühmittelalterlichen Darstellungsweise nachgebildet“,[2542] diente das in erster Linie dem Beweis der historischen Korrektheit des von ihm entworfenen Kunstwerks.

Die nicht ausgeführten Entwürfe für die fürstliche Estrade und die Ostwand des Sängersaals im Wartburgpalas, mit denen Ritgen die Raumgestaltung zu bestimmen versuchte, vermittelten einen präzisen Eindruck davon, wie er die Ausstattung realisiert hätte.[2543] Da Ritgen sämtliche Erkenntnisse über Möbel, Textilien und Wandgestaltung besonders in diesen zwei Entwürfen vereinigte, können sie geradezu als Idealansichten seiner Vorstellung von der Einrichtung eines Raums im mittelalterlichen Geiste gelten. In der zugehörigen Niederschrift hatte Ritgen betont, sein Entwurf für die fürstliche Estrade sei dem Stil und Geist des 12. Jahrhunderts streng verpflichtet, denn jede Form ließe sich durch Studien, alte Beschreibungen,

[2541] Ritgen 1868, S. 160.
[2542] Ritgen 1868, S. 163.
[2543] Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal); vgl. auch Kap. II.2.4. (Studien Ausstattung).

Miniaturen und Abbildungen belegen, und er gab die Autoren der Werke an, aus denen er sein Wissen geschöpft hatte. In den beiden Zeichnungen sind Throne mit Tierfüßen und -häuptern zu erkennen, die Möbel und Kästchen sind mit Architekturmotiven – meist Rundbögen – versehen. An den unteren Bereichen der Wände sind Textilien angebracht, über denen sich in den oberen Wandflächen die Dekorationsmalereien erstrecken. Sowohl Malereien als auch Stoffe sind mit symbolischen Darstellungen versehen, immer wieder tauchen die Bilder von Adler, Drache, Greif oder Löwe auf. Auch hier haben sich einige Motive als direkte Übernahmen von Vorlagen erwiesen, doch ihre Verwendung hatte wiederum Beweischarakter. Indem Ritgen Versatzstücke konkret benennbarer Vorlagen in seine Entwürfe integrierte, belegte er durch die bewiesene Existenz des ausgewählten Motivs in der Vergangenheit einmal mehr den richtigen Stil und Geist seines eigenen Werks. Das Gesamtergebnis stellt auch hier eine kreative Verarbeitung gewonnener Erkenntnisse und damit eine Neuschöpfung dar, denn eine solche Estrade oder Wanddekoration hat es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben.

Hinsichtlich der Neuen Kemenate formulierte Hugo von Ritgen den Unterschied zwischen dem historischen Bauwerk des Palas und dem im neoromanischen Stil errichteten Neubau, der nicht den Anspruch eines historischen Denkmals erheben könne.[2544] Bereits durch die formalen Details der architektonischen Gestaltung hat sich allerdings gezeigt, dass für ihn zwischen beiden Gebäuden eine Verwandtschaft bestanden haben muss. Vor allem beim Umfang und den stilistischen Maßgaben differenzierte er in der Ausstattung keineswegs zwischen dem Palas und dem Neubau. Ritgen betonte vielmehr, dass das „poetische und doch wahre Wiedervorführen der Zeit des Sängerkampfes“ durchaus nicht nur den Palas, sondern die ganze Hofburg umfasste, was auch für die Neue Kemenate „die strenge Ausscheidung alles Fremdartigen und Modernen“ bedeutete, weshalb er Carl Alexander die Idee auszureden suchte, seine Mutter Maria Pawlowna innerhalb eines geplanten Skulpturenprogramms zu verewigen.

Waren also Palas und Neue Kemenate hinsichtlich der Kriterien einer stilgemäßen Einrichtung für Ritgen gleichrangig, schrieb Ritgen ihnen, was den symbolischen Gehalt der Bildwerke anging, unterschiedliche Inhalte zu. Im Palas als Haus der Landgrafen repräsentierte der Bildschmuck für Ritgen die religiöse Weltanschauung; für die Wohnung der Landgräfinnen in der Neuen Kemenate hatte er die Verbildlichung der sittlichen Geisteshaltung des Mittelalters bestimmt, die in jedem Ausstattungselement zur Darstellung kommen sollte.

Methodisch ging Ritgen ebenso wie bei der Palasausgestaltung vor. Auch bei diesem vielschichtig angelegten Programm standen ihm Themenkreise und Bildwerke vor Augen, deren mittelalterlicher Ursprung sich anhand verschiedener Quellen nachweisen ließ, aus denen er

[2544] Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).

dann wiederum seine eigenen Schöpfungen kreierte. Den Ausgangspunkt der Gestaltung der Neuen Kemenate bildete – wie schon im Festsaal des Palas – der skulpturale Teil der Ausstattung. In diesem Fall war es die von Ritgen entworfene Kapitellplastik, bei der Bilder und Bildaussagen für jedes einzelne Stück genauestens festlegt worden sind. Auch hier waren christliche Motive bestimmend, die Ritgen allerdings in die zahlreichen Bildwerke mit weltlichen Themen integrierte. Bilder aus dem Physiologus stehen neben Darstellungen von Tierfabeln und Werken der mittelhochdeutschen Dichtung an den Kapitellen der Fenster und Arkadenstellungen des Gebäudes.

Die eheliche Treue vergegenwärtigte er auf der Grundlage einer Passage aus einer Homilienhandschrift des 13. Jahrhunderts und übertrug den dort geschilderten Vergleich der einsamen Witwe mit einer Taube, die auf einem dürren Zweig ihr Leben fristet, in ein Bild. Dieses Kapitell befand sich im Elisabethenzimmer, gelegen neben dem Landgrafenzimmer im Palas. Da Ritgen in diesem Zimmer den Wohnraum der hl. Elisabeth lokalisiert haben wollte, nahm es für ihn hinsichtlich seiner historischen Bedeutung und Gestaltung noch einmal einen besonderen Stellenwert ein, der sich auch in den Inhalten der Fensterkapitelle niederschlug. Die Rekonstruktion des durch den Einbau des Neuen Treppenhauses zerstörten Programms ergab für das südliche Biforium in diesem Raum eine Darstellung der Allegorie der Mildtätigkeit und ausgewählter Werke der Barmherzigkeit. Die Darstellung der treuen Taube befand sich am nördlichen Fenster neben einem Kapitell, das die Frömmigkeit darstellte und einem anderen, auf dem Wachsamkeit und Selbstbeherrschung in Gestalt schlafender Kraniche verbildlicht ist. Dass ein Kranich als Wächter einen Stein in der Kralle hält, entspricht recht genau dem, was man bei Plinius im zehnten Buch der „Naturalis historia“ nachlesen konnte. Michael Welter ist mit der Ausmalung des Raums der sakralen Grundstimmung gefolgt, indem er Pelikane, Heiligenbilder und biblische Spruchbänder an den Wänden darstellte.

Das Hauptthema der sittlichen Weltanschauung hatte Ritgen in den anderen Räumen noch einmal in ein weibliches und ein männliches Unterthema unterschieden, die den zwei Etagen und Geschlechtern der Bewohner entsprechen sollten. An den Fenstern der Wohnräume im Erdgeschoss bestimmten männliche Themen wie Lehenstreue, Kampfübungen, Jagd und Drachen tötende Ritter als Beschützer der Unschuld das Bild. Das Motiv der Lehenstreue fußte mit der Geschichte von Wolfdietrich und Perchtung auf einer literarischen Quelle, deren Handlung Ritgen sogar als Zyklus auf mehreren Kapitellen stattfinden ließ.

Diese Bilder hätten nach Ritgens Raumzuweisung Großherzog Carl Alexander täglich vor Augen gestanden, wäre dieser nicht in die obere Etage gezogen, in der die Themen der Kindeserziehung, des Wirkens der Frau in Kunst und Bildung und die tugendhafte Minne wenigstens noch teilweise realisiert wurden. So orientierte Welter seine Malereien dann

offenbar eher an den tatsächlichen Bewohnern der Räume, was sich im Schlafzimmer der Großherzogin im Erdgeschoss besonders deutlich zeigte. Waren hier in den Fenstern die Torheiten der Liebe, die Minne und der Kampf gegen die Verführungskünste der Sirenen dargestellt, setzte Welter diesen Bildern an den Wänden sein religiöses Bildprogramm mit Darstellungen von Eva, den Propheten und Sybillen geradezu entgegen.

Innerhalb der Ausstattungen im Geiste des Mittelalters war das Mobiliar in historischen Formen ein gewichtiger Bestandteil. Die ersten Möbel hat Hugo von Ritgen für die Ausstattung des Palas entworfen. Es waren zunächst zahlreiche Bänke, deren Sitzflächen von Säulen gestützt wurden, die mit Rundbögen- oder Zickzackfriesen beschnitzte Zargen, Rückpfosten mit vegetabilen Knäufen und vollplastisch geschnitzte Seitenlehnen aufwiesen. In dieser Form entsprachen die Bank im Landgrafenzimmer und vor allem die Bänke im großen Festsaal der Gestalt mittelalterlicher Sitzmöbel, die Ritgen in seinen Studien ermittelt hatte. Der Symbolgehalt, den ein solches Möbel ebenfalls aufzuweisen hatte, entfaltete sich an Seitenlehnen, die als Adler und Greifen und im Festsaal dann als Drachen, Schlangen, unzählige andere Tiere und sogar als Menschen gestaltet waren. Auch die Bänke in der Kapelle waren von ähnlicher Form, gingen allerdings auf die Vorlage eines mittelalterlichen Chorgestühls aus dem Ratzeburger Dom zurück und waren von Ritgen in ihrem symbolischen Gehalt durch Details von Figuren des Lewis-Schachspiels ergänzt worden.[2545]

Einige der in seinen Forschungen ermittelten Möbeltypen fanden sich auch im Entwurf für die Estrade und die Ostwand des Sängersaals. Unter ihnen waren zwei Stühle, deren vordere Füße bei einem Exemplar als Hunde, bei dem anderen als Löwen ausgearbeitet waren und die eine mit vegetabilen Ornamenten reich beschnitzte Rückenlehne aufwiesen; sie wurden für die Ausstattung des Landgrafenzimmers ausgeführt. Der fürstliche Sitz mit Pantherköpfen und -füßen ist für den Nordbereich des Festsaals geschaffen worden, der wegen seiner höheren Lage als fürstliche Estrade gedeutet wurde.

Im Entwurf für die Ostwand des Saals ist ein einfacher Falthocker mit Tierfüßen dargestellt, den Heinrich Hefner von Alteneck als Sessel einer Langobardenfürstin aus dem 6. Jahrhundert ausgewiesen hatte.[2546] Ritgen hat dieses Möbel abgezeichnet und in seinen Entwurf übernommen. Später ist dieser Falthocker dann gewissermaßen in Serie gegangen, denn die Modelle standen in der Kapelle und in der Elisabethkemenate im Palas wie auch im Elisabethenzimmer in der Neuen Kemenate.

[2545] Kap. II. 3.1.4 (Ausstattung Festsaal); Kap. II. 3.1.6 (Kapelle); Kap. II. 3.1.7 (Landgrafenzimmer).
[2546] Kap. II. 3.1.5 (Sängersaal); vgl. auch Kap. II.2.4. (Studien Ausstattung).

Etliche erhaltene Möbel in der Kunstsammlung der Wartburg entstammen dem seinerzeit vollständig konzipierten und ausgeführten Mobiliar der Neuen Kemenate. Die Zuordnung konnte hier auf der Grundlage von Ritgens Entwürfen aus den Jahren 1857/58 vorgenommen werden.[2547] Auffällig bei diesen Möbeln ist, dass der Architekt deutlich weniger Wert auf ermittelte historische Formen legte als im Palas. Statt hölzerner Bänke und Thronsitze entwarf er hier eine Serie gepolsterter Hocker, Stühle, Lehnstühle und Sofas, die vor allem einen zeitgemäßen Sitzkomfort boten. Die geschnitzten Ornamente – Rundbögen, vegetabile Ranken, in Krallen endende Füße oder Schlangenmäuler an den Lehnen – dienten neben ihrem Symbolgehalt hier ganz besonders der Bezeichnung des Stils, den diese Möbel dennoch verkörpern sollten. An dieser Stelle scheint Ritgen also tatsächlich einen Unterschied zwischen dem historischen Bauwerk und seiner Ausstattung und dem Neubau gemacht zu haben, indem er der Bequemlichkeit den Vorrang gab. Für die Wohnung des Großherzogs entwarf Hugo von Ritgen auch den sogenannten Minnesängerschrank, der als ein qualitätvolles und sehr eigenständiges Möbel Ritgens beurteilt wird. Dieser bemalte Schrank entstand früher als vergleichbare Möbel in England und Westeuropa und war noch vor dem Erscheinen von Viollet-le-Ducs Band „Meubles“ im „Dictionnaire raisonné du mobilier français“ vollendet,[2548] das für die Entwürfe zahlreicher Stilmöbel des 19. Jahrhunderts prägend war und später auch von Ritgen herangezogen wurde.

Bis auf wenige Ausnahmen waren die Sitzmöbel, die Ritgen in den 1850er Jahren sowohl für den Palas als auch die Neue Kemenate entwarf und ausführen ließ, unbemalt und entfalteten ihren Reichtum vornehmlich durch die aufwendigen Schnitzereien und zugehörigen Textilien, seien es die Bezüge der Stühle und Sofas oder die Rücklaken auf den Bänken. Eine Serie von Möbelentwürfen zwischen 1875 und 1878 offenbart nun die neue Herangehensweise des Architekten, der jetzt Sitze, Bänke und Schränke mit reichen Vergoldungen, Edelsteinbesätzen und Goldschmiedearbeiten projektierte. Es hat sich herausgestellt, dass diese Entwürfe für den heutigen Speisesaal bestimmt waren, der zwar mit wertvollen Möbeln und Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts ausgestattet war, aber so nicht den Kriterien der stilgemäßen Einrichtung entsprach.[2549] Ritgen hat diesen Raum in etlichen seiner Veröffentlichungen besprochen, ihn als Beispiel für die Beleuchtung mittelalterlicher Räume angeführt und sogar die von ihm entworfene Ausstattung der Ostwand mit ihren hohen Fenstern und übereinander gestellten Bänken und Hockern in seinem Aufsatz über Zinnenformen platziert.

[2547] Kap. II. 3.3.2 (Neue Kemenate).
[2548] Fillitz 1996, S. 365f., Kat.-Nr. 4.28 (Barbara Mundt); Mundt 1997.
[2549] Kap. II. 3.1.8 (untere Etage des Palas).

Die reich verzierten Möbel, die Ritgen nun für diesen Raum entwarf, folgten einerseits dem Wunsch seines Freundes Arnswald nach repräsentativen Möbeln, deckten sich andererseits vor allem aber mit den neuen Erkenntnissen, die seine derzeitigen Forschungen zu mittelalterlichem Mobiliar ergeben hatten. Edelsteine, Elfenbein, Gold und Email waren die Kennzeichen eines Fürstenstuhls, wie ihn auch Viollet-le-Duc in seinem „Dictionnaire du mobiler française" beschrieben hatte.[2550] In seinem 1879 veröffentlichen Artikel über die neuesten Arbeiten auf der Wartburg gab Ritgen schließlich einen Überblick über mittelalterliches Mobiliar mit seinen Formen und symbolischen Inhalten, dass alle von ihm entworfenen Möbeltypen samt ihrem historischen Ursprung erfasste.[2551]

Im ersten Burghof wurden in mehreren Bauphasen Veränderungen an den Gebäuden vorgenommen, wozu Ritgen unterschiedliche Pläne vorlegte.[2552] Mit der Einrichtung der Kommandantenwohnung ging die Umwandlung der Fensterformen in der ersten Etage von Tor- und Ritterhaus einher. 1863 erfolgte die Erneuerung der Zugbrücke, die vom Vorbild einer entsprechenden Konstruktion auf der Veste Otzberg inspiriert war.

Bereits seit den 1850er Jahren liefen auch die Planungen für die Ausgestaltung des Reformationsdenkmals in der Vogtei.[2553] Der Katholik Moritz von Schwind lehnte Carl Alexanders Angebot, hier noch einmal tätig zu werden, ab und empfahl Gustav König für den geplanten Lutherzyklus. Carl Alexander war mit dessen Entwürfen wenig zufrieden und überließ es dem in die architektonischen Planungen involvierten Ritgen, dem Maler seine Kartons zurückzusenden. Zuvor hatte Ritgen versucht, durch die Einrichtung eines Luthersaals in einem unbewohnbaren Zwischengeschoss den Ausbau des Ritterhauses voranzutreiben, doch setzte sich Arnswald mit seiner Idee dreier Reformationszimmer in der Vogtei durch. Nachdem als ausführende Maler Professoren der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule bestimmt worden waren, konnte Ritgen 1870 durch sein Angebot, die Interieurs der Räume zu entwerfen, an der stilistischen und inhaltlichen Ausformung der Einrichtung Anteil nehmen.

Als besonders aufschlussreich hat sich eine im Nachlass enthaltene Niederschrift Ritgens zur Einrichtung der Reformationszimmer erwiesen, die er als zweite und erweiterte Fassung der bislang bekannten Vorschläge verfasste. Bernhard von Arnswald hatte Ritgen darauf hingewiesen, dass er in der ersten Fassung nicht konkret auf die tatsächlich geplante Ausstattung der Räume eingegangen war, weshalb Ritgen in dieser zweiten Version die Vorschläge zur Einrichtung sowie deren Vorbilder ausführlicher beschrieben und mit

[2550] Viollet-le-Duc 1858.
[2551] Ritgen 1879.
[2552] Kap. II. 3.2.1 (Torhaus, Ritterhaus, Vogtei).
[2553] Kap. II. 3.2.2 (Reformationszimmer).

zahlreichen Tafeln illustriert hat. Ritgen bearbeitete hier erstmals ein Thema, das mit Spätgotik und Renaissance nicht im Mittelalter, seinem Spezialgebiet, angesiedelt war. Dass es sich dabei um die Präsentation der protestantischen Bedeutung der Burg handelte, ist dem Katholiken Ritgen offenbar sehr bewusst gewesen, und vor allem für seinen Freund Arnswald spielte die Konfession eines Künstlers in seinem Werk eine große Rolle. So hatte er schon nach der Vollendung der Kapelle im Palas Ritgens mangelnde „lutherische Wärme, Stimmung und Begeisterung" kritisiert, weshalb der Raum wie eine „katholisch gewesene Hofkapelle und nicht wie eine „Lutherkapelle"[2554] wirke. Bei der Ausgestaltung der Reformationszimmer argumentierte er in gleicher Weise und empörte sich darüber, dass mit Ferdinand Pauwels bereits ein Katholik für die Gemälde verpflichtet worden war. Ritgen hat sich bei seinen Vorschlägen daraufhin eng am Rat Bernhard von Arnswalds orientiert, als er gemütlich und edel eingerichtete Wohnräume entwerfen wollte, die nicht den Eindruck einer Bildergalerie erweckten. Bei der damit verbundenen Kennzeichnung Albrecht Dürers als protestantischer Maler, dessen Werke den Geist der Reformationszeit auf besondere Weise verkörperten, übernahm Ritgen schließlich ganze Passagen eines anderen Autors in seine Niederschrift. Das Lob Dürers als einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit sollte wohl nicht zuletzt das erlahmte Interesse des Großherzogs, eines Verehrers von Dürers Kunst und Kenners der Renaissance, an der Ausgestaltung der Zimmer wiederbeleben. Die Räume wollte Ritgen außerdem im Sinne einer Höherentwicklung von der Spätgotik zur Renaissance ausgestalten, die zugleich Luthers Lebenslauf in den Gemälden folgte. Mit ausführlichen Beschreibungen der Merkmale jedes Zeitraums bewies Ritgen zunächst sein Wissen über die kunsthistorische Epoche und ergänzte dies durch die Beigabe von Abbildungen zahlreicher Beispiele, die vom Holzschnitt „Hieronymus im Gehäus" nach Dürer und Illustrationen der Lutherbilder über konkrete Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts etwa in Alsfeld oder Rothenburg ob der Tauber reichten.

Als 1882 die Ausstattung der drei Zimmer vollendet war, strahlten sie gediegene Wohnlichkeit aus, in die sich die Gemälde von Ferdinand Pauwels im ersten Zimmer im spätgotischen Stil und die Werke von Paul Thumann im mittleren Zimmer im Stil der italienischen Frührenaissance einfügten. Die Bilder Alexandre Struys und Willem Linnig d. J. hingen im südlichen Zimmer, das im Geist der deutschen Renaissance ausgestattet war.

Bei seinen Entwürfen verfuhr Ritgen im Grunde nach der gleichen Methode wie bei seinen Ideen und Raumausstattungen für den mittelalterlichen Palas; auch hier hat er sich um den Erwerb umfassender Epochenkenntnis bemüht und so in das Wesen des darzustellenden

[2554] Tageblatt Bernhard von Arnswalds, 22.5.1855, WSTA, Hs 307-380, Bl. 25; vgl. auch Steffens 2008, S. 162.

Zeitraums einzudringen und seine Gesetze zu erkennen versucht. Auf dieser Grundlage wollte er eigene und neue Kunstwerke schaffen, die den Geist der Zeit widerspiegelten. Übernahmen von einzelnen Details wie gelegentlich auch von ganzen Objekten aus den Vorbildern in seine Entwürfe waren dabei nicht ausgeschlossen. So orientierte sich beispielsweise die Tür zum Ritterhaus im gotischen Zimmer sehr eng am Vorbild der Alsfelder Rathaustür. Eine nicht ausgeführte Kredenz und ein Sofa aus Ritgens Zeichnung für das zweite Zimmer waren den Abbildungen von Möbeln aus dem Art-Journal von 1853 entnommen und ein Ofen für den nördlichen Raum sollte einem Vorbild aus Hefner von Altenecks „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance" nachgebildet werden[2555]. Andere Vorbilder wie etwa die Illustrationen aus der Lutherbibel, die Ritgen in seiner Niederschrift angeführt hatte, dienten hingegen nicht als Muster, oder Ritgen entnahm ihnen wie im Fall von Jean Bellegambes Dreifaltigskeits-Polyptychon aus Anchin nur minimale Versatzstücke und integrierte diese in seine durchaus eigenständigen Entwürfe. Abgesehen von der programmatischen Idee kunsthistorischer Höherentwicklung von der Spätgotik zur Renaissance zeigte er seinen Anspruch auf künstlerische Kreativität auch in den Sitzmöbeln mit wieder sehr eigenständigen Entwürfen. Als er für das nördliche Zimmer das Relief der jubelnden Engel entwarf, formulierte Ritgen, er habe „den Gedanken wieder aufgenommen, welcher den jüngeren Cranach leitete" als er das Titelblatt der Bibel gestaltete.[2556] Im Geiste dieses Künstlers schuf Ritgen auch hier sein eigenes Werk.

Hugo von Ritgen war bestrebt, sein Werk auf der Wartburg auf möglichst vielfältige Weise zu verwirklichen. Zu allererst war er Architekt, der die gestellten Bauaufgaben professionell ausführte und für problematische Konstruktionen, wie die des Dachstuhls im obersten Geschoss des Palas, durch geschickte Lösung seine Fähigkeiten unter Beweis gestellt hat. Gleichzeitig war Hugo von Ritgen ein Gelehrter, der bei der Erforschung und Bearbeitung der jeweiligen Themen großes wissenschaftliches Interesse und Gründlichkeit an den Tag gelegt hat. Für ihn war der Erwerb von Wissen und Kenntnissen in verschiedensten Fachgebieten die unmittelbare Grundlage seiner Arbeit, weshalb er seine Studien sowohl im Gebiet der Geschichte, der Sprachwissenschaften, des Burgenbaus und der Kunstgeschichte betrieb. So wollte er einen umfassenden Kenntnisstand erreichen, um Antworten auf unterschiedliche Fragestellungen zu finden und sich das nötige Rüstzeug für die Restaurierung eines historischen Bauwerks anzueignen. Auf diese Weise konnte der Historist Baugeschichte, Aussehen und Funktion der Wartburg rekonstruieren und daraus den Ansatz zur Erneuerung und der

[2555] Art-Journal 1853; Becker/Hefner von Alteneck 1852.
[2556] Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871, WSTA, Nachlass Ritgen.

Ergänzung der Bauten entwickeln. Die formalen Gestaltungskriterien romanischer Baukunst und der Befestigungsweise einer Burg hat er bei den wiederhergestellten und neu errichteten Gebäuden angewendet, die, wie er es selbst formulierte, „treu und mit wissenschaftlicher Strenge“ erfolgt sei, „soweit dieses nach dem gegenwärtigen Stande der archäologischen Kenntnisse möglich war.“[2557]

Bei dem universellen Ansatz, die restaurierte Architektur und die Neubauten mit historischen und ideellen Werten der Wartburg und deren nationaler Bedeutung auszufüllen, trat deutlich zutage, dass Ritgen sich vor allem als Künstler verstand, der zur Übernahme dieser Aufgaben mehr als gewillt war. Aus seiner Sicht konnten die Kunstwerke und Ausstattungen eines historischen Gebäudes nur auf der Grundlage umfangreichen Wissens entstehen, denn nur dadurch sah Ritgen den Künstler in die Lage versetzt, im Geist der jeweiligen Epoche zu schaffen und sie zu verkörpern. Indem er „in der kindlich frommen, schlichten Denkweise der alten Werkmeister“ gearbeitet[2558] und die künstlerische Ausstattung „im Geiste des alten Baumeisters“[2559] oder eines Cranach erfunden hat, glaubte Ritgen ein „treues Bild aus früher Zeit“[2560] wieder zum Leben erweckt zu haben, auch wenn seine Werke in der vorangegangenen Kunstgeschichte keine Muster oder inhaltlichen Vorbilder fanden, da er sie in eigenen Formen entwarf und mit seinen Ideen über diese Zeit ausfüllte.

Dank der umfangreichen Überlieferungen der schriftlichen Zeugnisse und Entwürfe, der ausgeführten Bauten und erhaltenen Kunstwerke und Ausstattungen, ist die Tätigkeit Hugo von Ritgens auf der Wartburg nahezu vollständig dokumentiert und gewährt damit zugleich einen tiefen Einblick in die Intentionen und die Umsetzung einer umfassend angelegten Erneuerung historischer Architektur im 19. Jahrhundert.

[2557] Ritgen 1875, S. 87.
[2558] Ritgen 1868, S. 160.
[2559] Ritgen 1868, S. 155.
[2560] Ritgen 1860, S. 50.

Abkürzungsverzeichnis

GSA: Goethe-Schiller-Archiv Weimar

ThHStAW: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar

ThHStAW HMA: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar Hofmarschallamt

ThHStAW HA: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Hausarchiv

WSTA: Wartburg-Stiftung Eisenach, Archiv

Literaturverzeichnis

ADB: Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 1-56, Leipzig 1875-1912.

AHLFELD 1968: Ahlfeld, Richard (Hrsg.): Die Gosecker Chronik (Chronicon Gozecense) (1041-1135). In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. 16/17 (1968), S. 1-49.

ALBRECHT 1986: Albrecht, Wolfgang: „Hier wohn' ich nun Liebste…" Die Wartburg in Literatur und Kunst von Goethe bis Wagner. Eisenach 1986.

ALTWASSER 1994: Altwasser, Elmar: Bauhistorische Untersuchungen an der Ostfassade des Palas der Wartburg – Ein Vorbericht. In: Wartburg-Jahrbuch 1993. 2 (1994), S. 40-53.

ALTWASSER 1995: Altwasser, Elmar: Bauhistorische Untersuchungen an der Westfassade des Palas der Wartburg – Ein Vorbericht. In: Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 11-27.

ALTWASSER 2001: Altwasser, Elmar: Aktuelle Bauforschung am Wartburg-Palas. Bericht und Resümee. In: Schuchardt 2001, S. 23-106.

AMME/KRAUß 1994: Amme, Joachim (Bearb.); Krauß, Jutta (Text): Bestecke. Die Egloff'steinsche Sammlung (15. -18. Jahrhundert) auf der Wartburg. Bestandskatalog. Stuttgart 1994.

ARCHAEOLOGIA 1770-1991: Archaeologia: or miscellaneous tracts relating to Antiquity, published by the society of antiquaries of London. Oxford 1770-1991.

ASCHE 1962: Asche, Sigfried: Die Wartburg. Geschichte und Gestalt. Berlin 1962.

AUCTOR RHYTHMICUS/MENCKE 1728: [Rothe, Johannes]: Auctor Rhythmicus de vita S. Elisabethae, landgraviae Thuringiae. In: Mencke 1728, Sp. 2034-2102.

BADSTÜBNER 1985: Badstübner, Ernst: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen – Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historistischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. In: Klingenburg 1985, S. 30-49.

BADSTÜBNER 1994 a: Badstübner, Ernst: Die Wiedergeburt der Wartburg im 19. Jahrhundert und die historistische Architektur in Thüringen. In: John 1994, S. 443-452.

BADSTÜBNER 1994 b: Badstübner, Ernst: Die Wartburg – Burg und Landschaft. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Forschungen zu Burgen und Schlössern. 1 (1994), S. 105-113.

BADSTÜBNER 1996: Badstübner, Ernst: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, Ferdinand von Quast und die Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1995. 4 (1996) S. 102-111.

BADSTÜBNER 1998: Badstübner, Ernst: Zur Kapitellornamentik der ludowingischen Hauptburgen in Thüringen. In: Wartburg-Jahrbuch 1997. 6 (1998), S. 11-30.

BADSTÜBNER 2001 a: Badstübner, Ernst: Das Bild der Burg – Eine Restauration. In: Krauss 2001, S. 93-103.

BADSTÜBNER 2001 b: Badstübner, Ernst: Die Kapitellornamentik. In: Schuchardt 2001, S. 111-116.

BADSTÜBNER 2003: Badstübner, Ernst: Romantik und Historismus, frühe Denkmalpflege und die Wartburg. In: Dickel, Hans; Vogtherr, Christoph Martin (Hrsg.): Preußen. Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan. Berlin 2003, S. 284-299.

BADSTÜBNER 2004 a: Badstübner, Ernst: Zu den Bauzeichnungen von Johann Wilhelm Sältzer. Ein Vorbericht. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 158-170.

BADSTÜBNER 2004 b: Badstübner, Ernst: Die „Restauration“ der Wartburg. Aspekte des Historismus und der Denkmalpflege. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege 45 (2004), Heft 1, S. 18-27.

BADSTÜBNER 2006: Badstübner, Ernst: Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Anmerkung zur Entwicklung einer Institution und eines Berufsbildes. In: „E pur si muove!“ Denkmalpflege findet dennoch statt (Schriften der Bauhaus-Universität Weimar. 118). Weimar 2006, S. 15-19.

BADSTÜBNER 2008: Badstübner, Ernst: Ferdinand von Quast – seine Grundlegung denkmalpflergerischer Prinzipien und die Konservatorenpraxis heute. In: Haspel/Laible/Nägelke 2008, S. 101-111.

BAERLOCHER/RUDNIK 2010: Baerlocher, René Jaques; Rudnik, Christina (Hrsg.): „Weimars Pflichten auf der Bühne der Vergangenheit“. Der Briefwechsel zwischen Großherzog Carl Alexander und Walther Wolfgang von Goethe. Göttingen 2010.

BARTHEL 1857: Barthel, Karl: Die classische Periode der deutschen Nationalliteratur im Mittelalter, in einer Reihe von Vorlesungen dargestellt. Bearbeitet und herausgegeben von J. G. Findel. Braunschweig 1857.

BAUMGÄRTEL 1907: Baumgärtel Max (Hrsg.): Die Wartburg. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst. Berlin 1907.

BAUMGÄRTEL 1907 a: Baumgärtel Max: Die Vorgeschichte der Wiederherstellung der Wartburg. In: Baumgärtel 1907, S. 281-318.

BAUMGÄRTEL/RITGEN 1907: Baumgärtel, Max; Ritgen, Otto von: Die Wiederherstellung der Wartburg. In: Baumgärtel 1907, S. 319-590.

BAUMGARTNER 1987: Baumgartner, Georg: Schloss Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik (Beiträge zur Kunstwissenschaft. 15). München 1987.

BECHERER 1601: Becherer, Johann: Newe Thüringische Chronica. Mühlhausen 1601.

BECHSTEIN 1835: Bechstein, Ludwig: Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes. Bd. 1. Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörseelberg und Reinhardsbrunn. Hildburghausen 1835.

BECKER/HEFNER VON ALTENECK 1852: Becker, Carl; Hefner-Alteneck, Johann Heinrich von (Hrsg.): Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1852.

BECKER/HEFNER VON ALTENECK 1857: Becker, Carl; Hefner-Alteneck, Johann Heinrich von (Hrsg.): Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1857.

BENECKE 1819: Benecke, Georg Friedrich (Hrsg.): Wigalois. Der Ritter mit dem Rade. Berlin 1819.

BERGER 2004 a: Berger, Joachim: Die Medienfürstin. Höfische Repräsentation im bürgerlichen Jahrhundert. In: Maria Pawlowna 2004, S. 125-143.

BERGER 2004 b: Berger, Joachim: Beschleunigung und Stillstand. Antworten auf die Legitimationskrise der Höfe im „Silbernen Zeitalter“. In: Maria Pawlowna 2004, S. 397-417.

BIEHN 1970: Biehn, Heinz: Residenzen der Romantik. München 1970.

BIEHN 1975: Biehn, Heinz: Schloßbauten der Romantik in Hessen und der Historismus. In: Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 103-118.

BINHARD 1613: Binhard, Johann: Newe vollkommene Thüringische Chronica. Leipzig 1613.

BLANCHEBARBE 1984, 1; 2: Blanchebarbe, Ursula: Michael Welter (1808-1892). Ein Kölner Dekorationsmaler im 19. Jahrhundert. 2 Bde. (Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur 7). Köln 1984.

BLEISTEINER 2001: Bleisteiner, Claus D.: Der Doppeladler von Kaiser und Reich im Mittelalter. Imagination und Realität. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. 109 (2001). Heft 1-2, S. 4-52.

BLESSON 1830: Blesson, Louis: Befestigungskunst für alle Waffen. Bd. 2. Große Befestigungskunst. Berlin 1830.

BLUME/WERNER 2007: Blume, Dieter; Werner, Matthias (Hrsg.): Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige (Katalog und Aufsätze). Petersberg 2007.

BOECK 1958: Boeck, Urs: Karl Alexander Heideloff. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 48 (1958), S. 314-390.

BOETTICHER: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte. 2 Bde. Dresden 1891–1898.
BOISSERÉE 1833: Boisserée, Sulpiz: Denkmale der Baukunst vom siebten bis zum dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein. München 1833.

BOOCKMANN 1982: Boockmann, Hartmut: Die Marienburg im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1982.

BOTHE 2013: Bothe, Rolf: Clemens Wenzeslaus Coudray (1775-1845). Ein deutscher Architekt des Klassizismus. Köln/Weimar/Wien 2013.

BRINGMANN 1975: Bringmann, Michael: Was heisst und zu welchem Ende studiert man den Schlossbau des Historismus? In: Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 27-48.

BRITTON 1812: Britton, John: Architectural Antiquities of Geat Britain. Bd. 3. London 1812.

BRITTON 1814: Britton, John: Architectural Antiquities of Geat Britain. Bd. 4. London 1814.

BRIX/STEINHAUSER 1978; Brix, Michael; Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architekturdiskussion in Deutschland. In: Brix, Michael; Steinhauser, Monika (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß“ Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978, S. 199-327.

BUCH 1990: Buch, Felicitas: Studien zur preußischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeit Ferdinand von Quasts (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft. 30). Worms 1990.

BUCHNER 1890: Buchner, Otto: Dr. Hugo von Ritgen, geheimer Rat und Professor. Vorsitzender des Oberhessischen Geschichtsvereins †. In: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins. 2 (1890), S. III-XII.

BÜSCHING 1823: Büsching, [Johann Gustav Gottlieb: Ritterzeit und Ritterwesen. 2 Bde. Leipzig 1823.

BÜTTNER 2003: Büttner, Frank: Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I. In: Rott, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek. München 2003, S. 82-122.

BURCKHARDT 1868: Burckhardt, Jacob: Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1868.

CAHIER/MARTIN 1847-1849: Cahier, Charles; Martin, Arthur: Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, rediges ou recueillis par les auteurs de la monographie de la Cathedrale de Bourges. T I. Paris 1847-1849.

CAHIER/MARTIN 1851: Cahier, Charles; Martin, Arthur: Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, rediges ou recueillis par les auteurs de la monographie de la Cathedrale de Bourges, T II. Paris 1851.

CAHIER/MARTIN 1853: Cahier, Charles; Martin, Arthur: Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, rediges ou recueillis par les auteurs de la monographie de la Cathedrale de Bourges, T III. Paris 1853.

CAHIER/MARTIN 1856: Cahier, Charles; Martin, Arthur: Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, rediges ou recueillis par les auteurs de la monographie de la Cathedrale de Bourges, T IV. Paris 1856.

CANISIUS 1725: Theodorici Thuringi, ordinis prædicatorum, libri octo de S. Elisabeth, Andreæ, regis Hungarorum filia, Ludowinci, landgraviiæ Thuringiæ, principis Hassiæ & Saxoniæ, comitis Palitini, uxore. In: Thesaurus monumentorum ecclesiasticorum et historicorum, sive Henrici Canisii lectiones antiquae, ad saeculorum ordinem digestae variisque opusculis auctae, quibus praefationes historicas, animadversiones criticas, et notas in singulos auctores adjecit Jacobus Basagne, cum indicibus locupletissimis. Antwerpen 1725, S. 112-152.

CARL ALEXANDER 1907: Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach: Erinnerungen an die Wiederherstellung der Wartburg. In: Baumgärtel 1907, S. 5-14.

CARL ALEXANDER 1924: Carl Alexander und die Wartburg in Briefen von Hugo von Ritgen, Moritz von Schwind und Hans Lucas von Cranach. Wartburg-Jahrbuch 1924. 2 (1924).

COHAUSEN 1860: Anton von Cohausen: Die Bergfriede, besonders rheinischer Burgen. Ein Beitrag zur Kenntniss der mittelalterlichen Befestigungs- und Baukunst. In: Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 28 (1860), S. 1-53.

CRETTAZ-STÜRZEL 2003: Burgenrenaissance zwischen Spiel und Politik rund um Schloss Vaduz. Die Burg als Ort von Inszenierungen. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 6 (2002) 2003, S. 149-160.

CRETTAZ-STÜRZEL 2007: Crettaz-Stürzel, Elisabeth: Adel und Wissenschaft – die europäische Burgenrenaissance um 1900. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Burgenrenaissance im Historismus. Forschungen zu Burgen und Schlössern. 10 (2007), S. 9-24.

CRETTAZ-STÜRZEL 2010: Crettaz-Stürzel, Elisabeth: Romantik oder Herrschaftsanspruch – Burgenrenaissance und Burgenforschung zwischen 1870 und 1918. In: Großmann/Ottomeyer 2010, S. 292-301.

CRETTAZ-STÜRZEL 2013: Crettaz-Stürzel, Elisabeth: Die große Lust auf die Burgen. Adliges Netzwerk Burgenrenaissance und die Heldburg. In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 112-124.

CAUMONT 1837: Caumont, Arcisse de: Histoire sommaire de l'architecture religieuse, mililtaire et civile au moyen-âge. Deuxième édition Paris 1837.

CAUMONT 1851: Caumont, Arcisse de: Abécédaire ou rudiment d'archéologie. 2. éd. Caen 1851.

CONTUS 1996: Contus, Laura: Tipologie edizilie nell' architettura medievale a Viterbo: le case con proferlo. In: De Minicis, Elisabetta; Guidoni, Enrico (Hrsg.): Case e torri medievali I (Atti del II° Convegno di Studi „La città e le case. Tessuti urbani, domus es case-torri nell' Italia Comunale (secc. XI-XV)" Città della Pieva, 11-12 dicembre 1992). Rom 1996, S. 145-147.

DIBDIN 1821: Dibdin, Thomas Frognall: Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany. Bd. 1. London 1821.

DIENER-SCHÖNBERG 1912: Diener-Schönberg, Alfons: Die Waffen der Wartburg. Beschreibendes Verzeichnis der Waffen-Sammlung. Berlin 1912.

DITTSCHEID 2003: Dittscheid, Hans Christoph: Eine Inkunabel des romantischen Burgenbaus in Deutschland. Die Löwenburg in Kassel-Wilhelmshöhe. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 6 (2002) 2003, S. 115-124.

DÖHMER 1976: Döhmer Klaus: In welchem Stile sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 36). München 1976.

DOLFF-BONEKÄMPER 2004: Dolff-Bonekämper, Gabi: Wahr oder falsch: Denkmalpflege als Medium nationaler Identitätskonstruktionen. In: Oexle/Petneki/Zygner 2004, S. 231-286.

DOMAGALA 1993: Domagala, Rosemarie: Die Gaststätten auf der Wartburg. Teil 1: Die Schenke im Ritterhaus. In: Wartburg-Jahrbuch 1992. 1 (1993), S. 74-89.

DOMAGALA 1994: Domagala, Rosemarie: Die Gaststätten auf der Wartburg. Teil 2: Das Gasthaus auf der Gaiskuppe. In: Wartburg-Jahrbuch 1993. 2 (1994), S. 115-130.

DOMAGALA 1995 a: Domagala, Rosemarie: Die Gaststätten auf der Wartburg. Teil 3: Das von Bodo Ebhardt erbaute Wartburg-Hotel. In: Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 117-137.

DOMAGALA 1995 b: Domagala, Rosemarie: Das Kreuz auf dem Bergfried. In: Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 148-154.

DUCAREL 1823: Ducarel, Andrew C.: Antiquités anglo-normandes de Ducarel. trad. de l'anglais par A. L. Léchaudé d'Anisy. Caen 1823.

EBERHARDT/HEß 1967: Eberhardt, Hans; Heß, Ulrich: Die Wartburg. Quellen zur ihrer 900jährigen Geschichte im Staatsarchiv Weimar. In: Archivmitteilungen. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Archivwesens. 17 (1967), Heft 5, S. 190-198.

EBRARD 1871: Ebrard, August: Gustav König. Seinen Leben und seine Kunst. Erlangen 1871.

EHRLICH/ULBRICHT 2004: Ehrlich, Lothar; Ulbricht, Justus H. (Hrsg.): Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker. Köln/Weimar/Wien 2004.

EIßING 1993: Eißing, Thomas: Dendrochronologische Datierung der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1992. 1 (1993), S. 51-62.

EIßING/ECKSTEIN/KLEIN 1992: Eißing, Thomas; Eckstein, Dieter; Klein, Peter: Dendorchronologische Datierung der Wartburg auf einer Lokalchronologie für Eisenach/Thüringen (46. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln). Köln 1992.

ERICHSEN 2011: Erichsen, Johannes: Ludovicus Conservator. In: Wolf/Loibl/Brockhoff 2011, S. 155-162.

ERICHSEN 2013: Erichsen, Johannes: Ludwig II. und der Burgenbau des Historismus. In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 56-63.

EYE 1860: Eye, August von: Leben und Wirken Albrecht Dürer's. Nördlingen 1860.

FALCKENSTEIN 1738: Falckenstein, Johann Heinrich von: Thüringische Chronicka. Oder vollständige Alt- Mittel- und Neue Historie von Thüringen. Buch 2. Teil 2. Erfurt 1738.

FELDHAHN 2013: Feldhahn, Ulrich: Der Hohenzollern und der Wiederaufbau dynastischer Stammsitze im 19. Jahrhundert. In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 91-101.

FIEDLER 1989: Fiedler, Wilfriede: Die Wiederherstellung und der Ausbau der Wartburg – ihre Stellung und Funktion in der Erbe- und Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. Halle 1989.

FIENSCH 1980: Fiensch, Günther: Hugo von Ritgen als Zeichner und Aquarellmaler: In: Häring 1980, S. 22-41.

FILLITZ 1996: Fillitz, Herrmann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Katalog und Aufsätze. Wien 1996.

FINDEISEN 1994: Findeisen, Peter: Die Wartburgentwürfe Ferdinand von Quasts aus den Jahren 1846 und 1848. In: Wartburg-Jahrbuch 1993. 2 (1994), S. 102-114.

FINDEISEN 1995: Findeisen, Peter: Zweierlei Maß bei Ferdinand von Quast? In: Konservatorenauftrag und heutige Denkmalherausforderungen (Arbeitsheft des Landesdenkmalamts Baden-Württemberg. 4). Stuttgart 1995, S. 25-32.

FÖRSTER 1860: Förster, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 5. Leipzig 1860.

FÖRSTER 1864: Förster, Ernst: Zur deutschen Kunstgeschichte. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Kunst, Literatur und öffentliches Leben. 14 (1864), S. 561- 571.

FRANÇOIS 2001: François, Etienne: Die Wartburg. In: François, Etienne; Schulze, Hagen (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte II. München 2001, S. 154-170.

FRISCH 1741: Frisch, Johann Leonhard: Teutsch-Lateinisches Wörter-Buch. Bd. 1. Berlin 1741.

FÜHRER GLEIBERG 1905: Burg Gleiberg. Ein Führer für Fremde und Einheimische. Gießen s. t. [1905].

FRÖLICH/SPERLICH 1959: Frölich, Marie; Sperlich, Hans C.: Georg Moller. Darmstadt 1959.

FUCHS 1986: Fuchs, Ulrike: Der Bildhauer Adolf Donndorf. Leben und Werk. Stuttgart 1986.

GABELENTZ 1931: Gabelentz, Hans von der: Die Wartburg. Ein Wegweiser durch ihre Geschichte und Bauten. München s. t. [1931].

GABELENTZ 1934: Gabelentz, Hans von der: Wartburgschicksal. Aus dem Leben eines deutschen Romantikers. Hamburg 1934.

GABELENTZ 1936: Gabelentz, Hans von der: Liszt und Kaulbach auf der Wartburg. In: Das Thüringer Fähnlein. 5 (1936), S. 386-390.

GABELENTZ 1938: Gabelentz, Hans von der: Die Lebensalter und das menschliche Leben in Tiergestalt. Privatdruck der Maximilian-Gesellschaft zu Berlin 1938.

GALLETTI 1783: Galletti, Johann Georg August: Geschichte Thüringens. Bd. 2. Gotha/Dessau 1783.

GNM 1856: Das Germanische Nationalmuseum. Organismus und Sammlungen (Denkschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. 1). Nürnberg/Leipzig 1856.

GOTTSCHALCK 1815: Gottschalck, Kaspar Friedrich: Die Ritterburgen und Bergschlösser Deutschlands. Bd. 1. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Halle 1815.

GOTTSCHALCK 1821: Gottschalck, Kaspar Friedrich: Die Ritterburgen und Bergschlösser Deutschlands. Bd. 5. Halle 1821.

GRAFF 1826: Graff, Eberhard Gottlieb: Diutiska: Denkmäler deutscher Sprache und Literatur aus alten Handschriften zum ersten Male theils herausgegeben, theils nachgewiesen und beschrieben. Bd. 1. Stuttgart 1826.

GRAFF 1827: Graff, Eberhard Gottlieb: Diutiska: Denkmäler deutscher Sprache und Literatur aus alten Handschriften zum ersten Male theils herausgegeben, theils nachgewiesen und beschrieben. Bd. 2. Stuttgart 1827.

GRAVERT 1953: Gravert, Wilhelm: Hugo von Ritgen als Gießener Architekt. In: Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft. 22 (1953), S. 118-125.

GRODECKI 1979: Grodecki, Louis: Pierrefonds. Paris 1979.

GROSS 1996: Gross, Friedrich: Zum Nutzen oder Nachteil der Gegenwart? Geschichte in Bildern Schwinds. In: Schwind/Karlsruhe 1996, S. 33–53.

GROßMANN 1994 a: Großmann, Dieter: Zur Kapitellornamentik der Wartburg. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Forschungen zu Burgen und Schlössern. 1 (1994), S. 25-38.

GROßMANN 1994 b: Großmann, G. Ulrich: Die Fresken des Moritz von Schwind in der Wartburg. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Forschungen zu Burgen und Schlössern. 1 (1994), S. 155-127.

GROßMANN 1997: Großmann, G. Ulrich: Die Wartburg und Nürnberg. In: Wartburg-Jahrbuch 1996. 5 (1997), S. 99-102.

GROßMANN 1999: Großmann, G. Ulrich: Wartburg – Tore und Türme. Offene Fragen zur Bauforschung der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1999. 8 (2000), S. 11-27.

GROßMANN 2002: Großmann, G. Ulrich: Das Fachwerk der Wartburg – eine Revision. In: Wartburg-Jahrbuch 2001. 10 (2002), S. 53-69.

GROßMANN 2004/2005: Großmann, G. Ulrich: Von Nürnberg zur Wartburg und zurück. Das Chörlein des Hauses Adlerstraße 9 in Nürnberg. In: Nürnberger Altstadtberichte. 29/30 (2004/2005).

GROßMANN 2010: Großmann, G. Ulrich (Hrsg.): Mythos Burg. Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur gleichnamigen Ausstellung. Dresden 2010.

GROßMANN/OTTOMEYER 2010: Grossmann, G. Ulrich; Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Burg. Wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen „Burg und Herrschaft“ und „Mythos Burg“. Berlin/Nürnberg/Dresden 2010.

GROßMANN/OTTOMEYER 2010 a: Grossmann, G. Ulrich; Ottomeyer, Hans: Die Burg – Einführung zum Begleitband. In: Großmann/Ottomeyer 2010, S. 8-15.

GRÜGER 2012: Grüger, Kilian: Das Apostelcredo in der Kapelle des Wartburg-Palas. Zugleich Miszelle zu deren Baugeschichte. In: Wartburg-Jahrbuch 2011. 20 (2012), S. 33-61.

GRUPEN 1751: Grupen, C. U.: Anmerkung von den Kemmenaden. In: Hannoversche Gelehrte Anzeigen. 1 (1751), S. 443-458.

HÄRING 1980: Häring, Friedhelm (Hrsg.): Hugo von Ritgen (1811-1889) Aquarelle – Zeichnungen. Sonderausstellung des Oberhessischen Museums und der Gail'schen Sammlung anläßlich der Eröffnung des alten Schlosses, 1. Juni - 28. September [Gießen 1980].

HÄRING 1982: Häring, Friedhelm: Hugo von Ritgen und die Wartburg. In: Kultur und Geschichte Thüringens. Landeskundliches Jahrbuch für Deutschlands Mitte. 3 (1982), Heft 1, S. 6-22.

HAGEN 1850: Hagen, Friedrich Heinrich von der: Gesamtabenteuer Hundert altdeutsche Erzählungen. Bd. 1. Stuttgart, Tübingen 1850.

HAGEN/PRIMISSER 1825: Hagen, Friedrich Heinrich von der; Primisser, Alois: Der Helden Buch in der Ursprache. 2. Teil. Berlin 1825.

HALLAM 1821: Hallam, Henry: Geschichtliche Darstellung des Zustandes von Europa im Mittelalter. Bd. 2. Leipzig 1821.

HARDTMUTH/SCHWIER: Wartburg-Album. Photographieen nach der Natur von Hardtmuth und Schwier. Nebst einem erklärenden Text von Hugo von Ritgen. Weimar/Berlin s. t. (1870).

HARTOG 1992: Hartog, Elizabeth den: Romanesque architecture and sculpture in the Meuse valley. Leeuwarden 1992.

HARTOG 2002: Hartog, Elizabeth den: Romanesque sculpture in Maastricht. Maastricht 2002.

HASPEL/LAIBLE/NÄGELKE 2008: Haspel, Jörg; Laible, Ulrike; Nägelke, Hans-Dieter (Hrsg.): Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877) Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin. 29). Petersberg 2008.

HAUPT 1927: Haupt, Albrecht: Hugo von Ritgen. In: Haupt, Albrecht (Hrsg.): Hessische Biographien. Bd. 2. Darmstadt 1927, S. 385-391.

HAUSMANN 1858: Hausmann, (Bernhard): Die Werke Albrecht Dürer's im Print-room des British Museum in London, nebst einigen Bemerkungen über die in den Exhibition of Art of Treasures in Manchester ausgestellt gewesene, Arbeiten des Meisters. In: Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte. 4 (1858), S. 27-44.

HAUSTEIN 2015: Haustein, Jens: Vorwärts ins Mittelalter! Rekonstruktion, Ausbau und Funktionalisierung der Wartburg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Herwerg, Mathias und Keppler-Tasaki, Stefan (Hrsg.): Das Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik (Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte. 3). Würzburg 2015, S. 209–224.

HECHT 2000: Hecht, Christian: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation. Der Westflügel des Weimarer Residenzschlosses – Architektur und Ausstattung. Ostfildern 2000.

HECHT 2005: Hecht, Christian: Carl Alexander Simons Wand- und Deckengemälde im Wielandzimmer des Weimarer Schlosses. In: Krauß 2005 a, S. 62-81.

HEFNER VON ALTENECK 1840: Hefner von Alteneck, Jakob Heinrich: Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. 1. Abth. Von der aeltesten Zeit bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Mannheim 1840.

HEIDELOFF 1837: Heideloff, Carl Alexander: Der kleine Byzantiner. Taschenbuch des byzantinischen Baustyles. Zum Gebrauch für Architekten und technische Lehranstalten. Nürnberg 1837.

HEIDELOFF 1843: Heideloff, Carl Alexander: Les ornements du moyen age. Die Ornamentik des Mittelalters: Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur. I. Bd. (I.-VI. Heft). Nürnberg 1843.

HEIDELOFF 1845: Heideloff, Carl Alexander: Les ornements du moyen age. Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur. II. Bd. (VII.-XII. Heft). Nürnberg 1845.

HEIDELOFF 1847: Heideloff, Carl Alexander: Les ornements du moyen age. Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur. III. Bd. (XIII.-XVIII. Heft). Nürnberg 1847.

HEIDEMANN 2002: Heidemann, Stefan: Der mamlūkische Türklopfer von der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 2000. 9 (2002), S. 180-199.

HEIDER 1851: Heider, Gustave: Physiologus. Nach einer Handschrift des XI. Jahrhunderts. Wien 1851.

HELMSDÖRFER 1839: Helmsdörfer, Georg: Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern. Franckfurt a. M. 1839.

HESSE 1816: Hesse, Friedrich Ludwig: Rudolstadt und Schwarzburg nebst ihren Umgebungen historisch und topographisch dargestellt (Taschenbuch der Geschichte u. Topographie. 1). Rudolstadt 1816.

HESSE 1820: Hesse, Friedrich Ludwig: Geschichte des Schlosses Blankenburg im Fürstenthume Schwarzburg-Rudolstadt. Rudolstadt 1820.

HINSCH 2005: Hinsch, Michaela: Eine bislang unveröffentlichte Zeichnung von Carl Friedrich Sprosse. In: Wartburg-Jahrbuch 2004. 13 (2005), S. 147-154.

HINZ 1971: Hinz, Berthold: „Dürers Gloria“. Kunst, Kult und Konsum (Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 24. September bis 28. November 1971). Berlin 1971.

HISTORISMUS 1985: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München auf Schloß Anif (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 1). München 1965.

HÖFER 1933: Höfer, Conrad (Hrsg.): Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858. Eisenach 1933.

HÖLSCHER 2003: Hölscher, Petra: Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932. Kiel 2003.

HOFFMANN 1976: Hoffmann, Helga: Die Fresken Moritz von Schwinds auf der Wartburg. Berlin 1976.

HOFFMANN 1982: Hoffmann, Helga : Die Stellung der Wartburgfresken in der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts. In: Mrusek, Hans-Joachim (Hrsg.): Architektur in Thüringen (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft. VIII). Stendal 1982, S. 71-78.

HOJER 1992: Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchener Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992.

HOJER 2003: Hojer, Gerhard: Neuschwanstein, Wartburg und die Opernbühne Richard Wagners. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 6 (2002) 2003, S. 107-113.

HOLSING 2004: Holsing, Henrike: Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. Köln 2004.

HORTLEDER/JUNCKER 1710: Hortleder, [Friedrich]: „Fürstl. Häuser und Schlösser umb Eisenach". [1630]. In: Toppius, Andreas: Historia der Stadt Eisenach, verfasset Anno 1660. In: Juncker 1710, S. 202-205.

HUNDESHAGEN 1819: Hundeshagen, Bernhard: Kaiser Friedrichs I Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen. Eine Urkunde vom Adel der von Hohenstaufen und der Kunstbildung ihrer Zeit. [Mainz] 1819.

HUSE 1996: Huse, Norbert (Hrsg.): Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. 2. Auflage München 1996.

IWEIN 1843: Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue. Mit Anmerkungen von G. F. Benecke und K. Lachmann. 2. Auflage Berlin 1843.

IMHOF 1996: Imhof, Michael: Historistisches Fachwerk. Zur Architekturgeschichte im 19. Jahrhundert in Deutschland, Großbritannien (Old englisch Style), Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA. Bamberg 1996.

JACOBS 1991: Jacobs, Michael: Die Bauplastik des Wartburg-Palas. Bestandsaufnahme und Katalogisierung (Fachschulabschlussarbeit am Institut für Museologie 1991).

JACOBS 1993: Jacobs, Michael: Zur romanischen Kapitellplastik des Palas der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1992. 1 (1993) 1993, S. 63-73.

JACOBS 2002 a: Jacobs, Grit: Wildbader Impressionen. In: Schuchardt 2002, S. 165-174.

JACOBS 2002 b: Jacobs, Grit: Der Zeichner Bernhard von Arnswald. In: Schuchardt 2002, S. 193-206.

JACOBS 2004: Jacobs, Grit: Nicht was gewesen ist, ist die Geschichte, sondern was groß gewesen ist. Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 108-157.

JACOBS 2005 a: Jacobs, Grit: Carl Alexander Simon. Die Wartburg. eine archäologische Skizze. In: Krauß 2005 a, S. 39-61.

JACOBS 2005 b: Jacobs, Grit: Carl Alexander Simon: Sängerkrieg und Wartburg. In: Krauß 2005 a, S. 29-38.

JACOBS 2005 c: Jacobs, Grit: „die Wartburg in ihrer vormaligen und zukünftigen Gestaltung" – das Korkmodell der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 2004. 13 (2005), S. 155-178.

JACOBS 2007 a: Jacobs, Grit: Carl Alexander, Hugo von Ritgen, Bernhard von Arnswald - das Verhältnis von Bauherr, Architekt und Kommandant im ersten Jahrzehnt der Wiederherstellung. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Burgenrenaissance im Historismus. Forschungen zu Burgen und Schlössern. 10 (2007), S. 25-36.

JACOBS 2007 b: Jacobs, Grit: Kaiserkunst auf der Wartburg. Das Glasmosaik in der Elisabethkemenate. In: Blume/Werner 2007, S. 565-582.

JACOBS 2010: Jacobs, Grit: Die Wiederherstellung der Wartburg und ihre Vorgeschichte im Wartburg-Werk. In: Wartburg-Jahrbuch 2008. 17 (2010), S. 226-265.

JACOBS 2011: Jacobs, Grit: Die Entwürfe Ferdinand von Quasts für die Wartburg. In: Kunz, Tobias und Schumann, Dirk (Hrsg.): Werk und Rezeption. Architektur und ihre Ausstattung (Festschrift Ernst Badstübner zum 80. Geburtstag). Berlin 2011, S. 389-402.

JACOBS 2012 a: Jacobs, Grit: „Geistiger Glanzpunkt und höchste Leistung" – die Entstehung der einstigen Reformationszimmer. In: Krauss 2012, S. 23-40.

JACOBS 2012 b: Jacobs, Grit: Schlaglichter auf Luthers Leben – der Bilderzyklus in den einstigen Reformationszimmern der Wartburg und seine Schöpfer. In: Krauss 2012, S. 67-143.

JACOBS 2013 a: Jacobs, Grit: Für „die gebildete Welt überhaupt und das deutsche Vaterland im Besonderen" Die Wiederherstellung der Wartburg unter Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 45-55.

JACOBS 2013 b: Jacobs, Grit: Propaganda für die Zukunftsmusik – die Wartburg als Ort und Bühne von Wagners Tannhäuser. In: Krauß, Jutta (Hrsg.): Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam. Eine Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners. Regensburg 2013, S. 106-121.

JOHN 1994: John, Jürgen (Hrsg.): Kleinstaaten in Thüringen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Weimar/Köln/Wien 1994.

JORIßEN 1984: Jorißen, Peter: Die Lebensalter des Menschen. Bildprogramm und Bildform im Jahrhundert der Reformation. In: Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem städtischen Museum Haus Koekkoek. Köln 1984, S. 39–59.

JUBINAL 1840: Jubinal, Achille: Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au XVIe siècle inclusivement. Paris 1840.

JUNCKER 1710: Juncker, Christian (Hrsg.): Eines Anonymi Staat des Fürstenthums Eisenach. Eisenach/Leipzig 1710.

KÄSTNER 2004: Kästner, Volker: „Krayenburg-Säulen". Zur Herkunft einiger romanischer Spolien auf der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 28-48.

KARG 2008: Karg, Detlef (Hrsg.): Zum 200. Geburtstag von Ferdinand von Quast (1807-1877). Erster preußischer Konservator der Kunstdenkmäler (Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege. 18). Berlin 2008.

KERSSEN 1975: Kerssen, Ludger: Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung. 8). Berlin/New York 1975.

KITLITSCHKA 1975: Kitlitschka, Werner: Aspekte der Burg- und Schlossbauten des Historismus. In Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 49-54.

KLAUA 1995: Klaua, Dieter: Kanalsinter – ein besonderes Baumaterial für Säulen auf der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1994. 3 (1995), S. 49-57.

KLAUA 2001: Klaua, Dieter: Die Baumaterialien der Wartburg. In: Schuchardt 2001, S. 107-110.

KLAUß 2004: Klauß, Jochen: Der Sachsen-Weimarische Hausorden von der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken. Zur Beleihungspraxis 1853-1901. In: Ehrlich/Ulbricht 2004, S. 165-174.

KLEIN 1857: Klein, Johann Valentin: Die Kirche zu Großenlinden bei Gießen in Oberhessen. Versuch einer historisch-symbolischen Ausdeutung ihrer Bauformen und ihrer Portal-Reliefs. Oder: Vergleichende durch alt-kirchlich-hieroglyphische Skulptur veranlaßte Beiträge zur Kunde und zum Verständnisse der Vorzeit, zurnächst der vaterländischen. Gießen 1857.

KLEIN 2010: Klein, Ulrich: Die Erforschung der Burgen in Deutschland bis 1870. In: Großmann/Ottomeyer 2010, S. 274–291.

KLEIN 2012 a: Klein, Ulrich: Die Untersuchung von Töpfers Keller neben dem Palas der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 2011. 20 (2012), S. 9-32.

KLEIN 2012 b: Klein, Ulrich: Der Umbau von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei durch Bodo Ebhardt. In: Wartburg-Jahrbuch 2011. 20 (2012), S. 132-171.

KLEIN 2013 a: Klein, Ulrich: Die Torsituation der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 2012. 21 (2013), S. 9-51.

KLEIN 2013 b: Klein, Ulrich: Beobachtungen am Mauerwerk des Landgrafenzimmers des Wartburgpalas. In: Wartburg-Jahrbuch 2012. 20 (2013), S. 167-183.

KLINGENBURG 1985: Karl-Heinz Klingenburg (Hrsg.): Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.

KNAPPE 2000: Knappe, Rudolf: Mittelalterliche Burgen in Hessen. Gudensberg-Gleichen 2000.

KNOP 2009: Knop, Andrea: Carl Alexander Heideloff und sein romantisches Architekturprogramm. Neustadt a. d. Aisch 2009.

KOERNER 2005: Koerner, Joseph Leo: Reflections on Durer and its Legacy. An exhibition held at the British Museum 2002-3. © The Trustees of the British Museum 2005.

KOCH/JUNCKER 1710: Koch, Johann Michael: Historische Erzehlung von dem Hoch-Fürstl. Sächs. Berühmten Berg-Schloß und Festung Wartburg ob Eisenach. In: Juncker 1710.

KORN 1962: Korn, Johannes Enno: Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte. Sonderdruck aus: Der Herold. Vierteljahreschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften. N. F. Bd. 5/6. Berlin 1965-1968.

KOSFELD 1992: Kosfeld, Anne G: Bürgertum und Dürerkult. Die bürgerliche Gesellschaft im Spiegel ihrer Feiern. In: Großmann, G. Ulrich; Krutisch, Petra (Hrsg.): Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze. München/Berlin 1992, S. 2-20.

KRAUSE 1975: Krause, Walter: Historismus und Romantik. In: Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 19-26.

KRAUß 1989: Krauß, Jutta: Zum 100. Todestag Hugo von Ritgens: Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert (Sonderdruck). Neue Museumskunde. 32 (1989), Heft 4, S. 286-289.

KRAUß 1990: Krauß, Jutta: Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert (Kleine Schriftenreihe der Wartburg-Stiftung. 1). Kassel 1990.

KRAUß 1998: Krauß, Jutta: „Wartburg-Mythos“ und Nation in der ersten Hälfe des 19. Jahrhunderts. In: Hahn, Hans-Werner; Greiling, Werner (Hrsg.): Die Revolution von 1848/49 in Thüringen. Aktionsräume, Handlungsebenen, Wirkungen. Rudolstadt/Jena 1998, S. 513-562.

KRAUß 2001: Krauss, Jutta (Hrsg.): Carl Alexander. „So wäre ich angekommen, wieder, wo ich ausging, an der Wartburg“. Zum 100. Todestag des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach (Begleitschrift zu Ausstellungen vom 5. Januar bis 24. Juni 2001 auf der Wartburg und vom 8. Juli bis 30. September 2001 in Weimar). Eisenach 2001.

KRAUß 2002: Krauss, Jutta: Der Wartburgkommandant. In: Schuchardt 2002, S. 83-102.

KRAUß 2004: Krauss, Jutta: „Leben, Tat oder Tod“ – der Wartburgerneuerer Carl Alexander Simon. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 89-107.

KRAUß 2005 a: Krauß, Jutta (Hrsg.): Carl Alexander Simon. „Eine Skizze bin ich und Skizzen habe ich geschaffen“. Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages eines Wartburg-Visionärs, 2. Juli bis 31. Oktober 2005 auf der Wartburg, 21. November 2005 bis 31. Januar 2006 in Frankfurt (Oder). Eisenach 2005.

KRAUß 2005 b: Krauss, Jutta: „Leben, Tat oder Tod“ – der Wartburgerneuerer Carl Alexander Simon. In: Krauß 2005 a, S. 4-28.

KRAUß 2012: Krauss, Jutta (Hrsg.): Luthers Bilderbiografie – Die einstigen Reformationszimmer der Wartburg. Regensburg 2012.

KRAUß/JACOBS 2002: Krauß, Jutta; Jacobs, Grit: Zwischen Pflicht und Neigung – Bernhard von Arnswald und die Restaurierung der Wartburg. In: Schuchardt 2002, S. 103-124.

KRAUß/SCHUCHARDT 1996: Krauß, Jutta; Schuchardt, Günter (Red.): Aller Knecht und Christi Untertan. Der Mensch Luther und sein Umfeld. Katalog der Ausstellung zum 450. Todesjahr 1996. Wartburg und Eisenach. Eisenach 1996.

KRAUTWURST 2003: Krautwurst, Miriam: Reinhold Vasters – ein niederrheinischer Goldschmied des 19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister: Sein Zeichnungskonvolut im Victoria & Albert Museum, London. Phil. Diss. Trier 2003.

KRIEG VON HOCHFELDEN 1836: Krieg von Hochfelden, Georg Heinrich: Geschichte der Grafen von Eberstein in Schwaben. Auf Befehl Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs Leopold von Baden aus den Quellen bearbeitet. Carlsruhe 1836.

KRIEG VON HOCHFELDEN 1837: Krieg von Hochfelden, Georg Heinrich: Die Salzburg in Franken, eine Festung der Karolinger. In: Mone/Anzeiger 6 (1837), Sp. 89-104.

KRIEG VON HOCHFELDEN 1851: Krieg von Hochfelden, Georg Heinrich: Die beiden Schlösser zu Baden, ehemals und jetzt. Eine Erinnerungsgabe Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Leopold von Baden für die Freunde deutscher Kunst- und Kulturgeschichte. Karlsruhe 1851.

KRIEG VON HOCHFELDEN 1859: Krieg von Hochfelden, Georg Heinrich: Geschichte der Militär-Architektur in Deutschland mit Berücksichtigung der Nachbarländer. Von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen. Stuttgart 1859 (unveränderter Neudruck, Walluf bei Wiesbaden 1973).

KROOS 1997: Kroos, Renate: Das Quedlinburger Retabel. In: Emmerling, Erwin; Ringer, Cornelia (Hrsg.): Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte. München, 8.-10. Mai 1996 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. 89). München 1997, S. 73–86.

KRÜGEL 2010: Krügel, Katharina: Verweigerte Moderne? Die Skulpturensammlung im Großherzoglichen Museum. In: Seemann/Valk 2010, S. 354 -369.

KRUFT 1986: Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. [2]München 1986.

KRUSE 1980: Kruse, Joachim (Hrsg.): Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellung vom 23. April bis 5. Oktober 1980. Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburger Landesstiftung. Coburg 1980.

KRUSE 1996: Kruse, Joachim: Drei graphische Folgen von Lutherlebenbildern des 19. Jahrhunderts. In: Eidam, Hardy; Seib, Gerhard (Hrsg.): „Er fühlt der Zeiten ungeheuren Bruch und fest umklammert er sein Bibelbuch …“. Zum Lutherkult im 19. Jahrhundert. Berlin 1996, S. 40-53.

KUGLER 1842: Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842.

KURZ 1853: Kurz, Heinrich: Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Bd. 1. Leipzig 1853.

LANGREUTER 1980: Langreuter, Renate: Zeittafel. In: Häring 1980, S. 57-81.

LAMMEL 1974: Lammel, Giesold: Die Lebensalterdarstellungen an der Emporen der Annenkirche zu Annaberg. In: Sächsische Heimatblätter. 2 (1974), S. 61–67.

LAß 2013: Laß, Heiko: Die fiktive Burg im 19. Jahrhundert – Ideal und Wirklichkeit. In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 20-29.

LECHLEITNER 1892: Wartburg-Sprüche. Ausgewählt und angebracht von Joseph Viktor v. Scheffel und Bernhard von Arnswald. Neu aufgeschrieben und vervollständigt herausgegeben von Franz Lechleitner. Weimar 1892.

LEHMANN 1999: Lehmann, Hans-Jürgen: Das Gadem der Wartburg. Baugeschichte, Konstruktion und Ausbau mit einer Übersicht zu den Baumaßnahmen auf der Wartburg 1998. In: Wartburg-Jahrbuch 1998. 7 (1999), S. 176-192.

LEHMANN 1998: Lehmann, Hans-Jürgen: Der Südturm (Pulverturm) der Wartburg. Beschreibung der Baugeschichte, Konstruktion, Bauplanung und –ausführung der Sanierungen 1997/98. In: Wartburg-Jahrbuch 1997. 6 (1998), S. 179-190.

LEHMANN 2004: Lehmann, Hans-Jürgen: Bericht über Baumaßnahmen der Wartburg-Stiftung im Jahre 2003 mit bauhistorischen Erkenntnissen zum Erdgeschoss der Vogtei und zum Dirnitzkeller. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 266-282.

LEHMANN 2005: Lehmann, Hans-Jürgen: Bericht über Baumaßnahmen der Wartburg-Stiftung im Jahre 2004 mit bauhistorischen Erkenntnissen zu einigen Objekten. In: Wartburg-Jahrbuch 2004. 13 (2005), S. 261-271.

LEWALD/CARL ALEXANDER 2000: Mein gnädigster Herr! Meine gütige Korrespondentin! Fanny Lewalds Briefwechsel mit Carl Alexander von Sachsen-Weimar 1848-1889. Mit einer Einführung von Eckart Kleßmann. Weimar 2000.

LEISTIKOW 1994: Leistikow, Dankwart: Julius Ernst Naeher (1824-1911), der Burgenforscher Südwestdeutschlands. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Forschungen zu Burgen und Schlössern. 1 (1994), S. 169-187.

LEISTIKOW 2007: Leistikow, Dankwart: Von der „Geschichte der Militär-Architektur“ zur Burgenforschung: Festpunkte der Burgenkunde in Baden im 19. Jahrhundert. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Burgenrenaissance im Historismus. Forschungen zu Burgen und Schlössern. 10 (2007), S. 147-162.

LEO 1837: Leo, Heinrich: Über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert. In: Raumer, Friedrich (Hrsg.): Historisches Taschenbuch. 8 (1837), S. 167-247.

LEPSIUS 1822: Lepsius, Carl Peter: Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor. In: Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen. 1 (1822).

LIBELLUS/MENCKE 1728: Libellus de dictis IV ancillarum S. Elisabethæ, sive Examen Miraculorum ejus, ex veteri membrane Biblioth. Paulinæ Lips. olim Monast. Vet. Cell. In: Mencke 1728, Sp. 2007-2032.

LIEB 2001: Lieb, Stefanie: Das neuromanische Ritterbad auf der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 1999. 7 (2001), S. 28-44.

LIEB 2005: Lieb, Stefanie: Der Rezeptionsprozeß in der neuromanischen Architektur (Kölner Architekturstudien 82). Köln 2005.

LIEB 2007: Lieb, Stefanie: Der Rezeptionsprozeß romanischer Formen bei der „Wiederherstellung" der Wartburg im 19. Jahrhundert. In: Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern (Hrsg.): Burgenrenaissance im Historismus. Forschungen zu Burgen und Schlössern. 10 (2007), S. 37-48.

LIMBERG 1712: Das im Jahre 1708 lebende und schwebende Eisenach/ Welches Anno 1709 zum Erstenmahl gedruckt und zusammen getragen worden von Johann Limberg. Eisenach 1712.

LUCKE 1999: Lucke, Hans: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Limburg an der Lahn 1999.

LÜBKE 1855: Lübke, Wilhelm: Eine Fahrt durch Süddeutschland. In: Christliches Kunstblatt. 52 (1855), S. 457f.

LÜBKE 1866: Lübke, Wilhelm: Vorschule zum Studium der Kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. 5. umgearb. und verm. Aufl. Leipzig 1866.

LÜBKE 1872: Lübke, Wilhelm: Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart 1872.

LÜHRMANN 2002: Lührmann, Renate: Das „große herrliche Gemälde" von der „gutthätigen Elisabeth" in der Kapelle der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch 2000. 9 (2002), S. 134-179.

LÜHRMANN/SCHWARZ 2005: Lührmann, Renate; Schwarz, Hilmar: Die Wartburgkapelle von der frühbarocken Neuausstattung 1628 bis zur historistischen Wiederherstellung Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Wartburg-Jahrbuch 2004. 13 (2005), S. 99-131.

MADDEN 1832: Madden, Frederic: Historical Remarks on the introduction of the game of Chess into Europe, and on the ancient Chess-men discovered in the Isle of Lewis. In: Archaeologia. 24 (1832), S. 203-291.

MARIA PAWLOWNA 2004: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (Hrsg.): „Ihre Kaiserliche Hoheit" Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof. Eine Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen im Schloßmuseum Weimar, 20. Juni bis 26. September 2004. CD-R zur Ausstellung im Weimarer Schloßmuseum. Weimar 2004.

MASSMANN 1837: Massmann, H. F. (Hrsg.): Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts und der nächstverwandten Zeit. Theil 1: Die Straßburg-Molsheimische Handschrift; enthaltend Den Glouben des armen Hartmann, Die Letanie, Den Alexander des Pfaffen Lamprecht, Den Pilatus. Quedlinburg/Leipzig 1837.

MEINECKE 2008: Meinecke, Andreas: Denkmalpflege in der preußischen Provinz Brandenburg nach Ferdinand von Quast. In: Karg 2008, S. 55-71.

MELISSANTES 1711: Melissantes [Gregorius, Johann Gottfried]: Das jetzt florierende Thüringen in seinen durchlauchtigsten und ruhmwürdigsten Häuptern vorgestellt, Erfurt 1711.

MELISSANTES 1713: Melissantes [Gregorius, Johann Gottfried]: Das erneuerte Altertum und curieuse Beschreibung einiger vormals berühmten, theils verwüsteten und zerstörten, theils aber wieder neu aufgebauten Bergschlösser in Teutschland. Frankfurt/Leipzig 1713.

MENCKE 1728: Mencke, J. [ohann] Burchard: Scriptores rerum Germanicarum praecipue Saxonicarum. T. II. Leipzig 1728.

MENCKE 1730: Mencke, J. [ohann] Burchard: Scriptores rerum Germanicarum praecipue Saxonicarum. T. III. Leipzig 1730.

MERIAN 1650: Z.(iller), M. [artin]: Topographia Superioris Saxoniae, Thuringiae, Misniae, Lusatiae, etc./Hrsg.: Matthaeus Merian. Frankfurt 1650.

MERIAN 1690: Z.(iller), M. [artin]: Topographia Superioris Saxoniae, Thuringiae, Misniae, Lusatiae, etc./Hrsg.: Matthaeus Merian. [2. Auflage. Frankfurt 1690].

MERING 1833: Mering, F[riedrich] E[berhard] von: Geschichte der Burgen, Rittergüter, Abteien und Klöster in den Rheinlanden und den Provinzen Jülich, Cleve, Berg und Westphalen. Bd. 1. Köln 1833.

MERTEN 1710: Merten, Melchior: Ein kurzer Bericht von der Stadt Eisenach. In: Toppius, Andreas: Historia der Stadt Eisenach, verfasset Anno 1660. In: Juncker 1710, S. 167-201.

MÖLLER 1980: Möller, Ellen: Gesamtverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Hugo von Ritgens. In: Häring 1980, S. 89-94.

MÖLLER 1984: Möller, Roland: Zur Restaurierung der Räume im Wartburg-Palas. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken. 2 (1984), S. 4-33.

MÖLLER 2002: Möller, Roland: Die Stucksäulen in der Kapelle der Wartburg. In: Hoernes, Martin (Hrsg.): Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck. Material – Technik – Stil – Restaurierung. Kolloquium des Graduiertenkollegs „Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege“ der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Technischen Universität Berlin. Bamberg 16.-18. März 2000. Regensburg 2002, S. 116–125.

MÖLLER-CHRISTENSEN 1998: York Möller-Christensen, Ivy; Möller-Christensen, Ernst (Hrsg.): Mein edler, theurer Großherzog! Briefwechsel zwischen Hans Christian Andersen und Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Göttingen 1998.

MOLLER 1833: Moller, Georg: Beiträge zu der Lehre von den Constructionen. Heft 1. Darmstadt/Leipzig 1833.

MOLLER 1835: Moller, Georg: Über das Schloss Münzenberg in der Wetterau. In: Archiv für hessische Geschichte und Alterthumskunde. 1 (1835), S. 280-283.

MOLLER, Denkmäler Bd. 1-3: Moller, Georg: Denkmäler der deutschen Baukunst, 3 Bde. Leipzig 1815-1849.

MONE/ANZEIGER 4 (1835) - 8 (1839): Mone, Franz Joseph (Hrsg.): Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit. Karlsruhe 4 (1835) - 8 (1839).

MORET/CHAPUY 1837-1840: Moret, [Philippe]; Chapuy, [Nicolas Marie Joseph]: Le Moyen-âge pittoresque: Monumens d' architecture, meubles et decors du X au XVII siecle. 36 vues desinées d'apres nature… Paris 1837-1840.

MÜLLER 2010: Müller, Gerhard: Carl Alexander: Dynastische Tradition und Kulturpolitik. In: Seemann/Valk 2010, S. 68–100.

MÜLLER-HARANG 2004: Müller-Harang, Ulrike: Der märchenhafte Reichtum der Maria Pawlowna und die Folgen. In: Maria Pawlowna 2004, S. 97-110.

MÜNKLER, Herfried: "Ein gute Wehr und Waffen ..." Die Wartburg. In: Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin 2009, S. 301-327.

MULZER 1965: Mulzer, Erich: Nürnberger Erker und Chörlein. Ihr Wesen und ihre Entwicklung, dargestellt an den noch vorhandenen Beispielen. Nürnberg 1965.

MUNDT 1997: Mundt, Barbara: Sammlungsschrank mit Minnesangmotiven. In: Wartburg-Jahrbuch 1996. 5 (1997), S. 261-263.

NÄGELKE 2008: Nägelke, Hans-Dieter: Das Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin und der Nachlass Ferdinand von Quasts. In: Haspel/Laible/Nägelke 2008, S. 16-21.

NDB: Neue Deutsche Biographie. München seit 1953.

NEBE 1926: Nebe, Hermann: Das Wartburgjahr 1925/26. Bauarbeiten, Funde, Ausgrabungen. In: Wartburg-Jahrbuch 1926. 4 (1926), S. 21-59.

NEBE 1929: Nebe, Hermann: Die Lutherstube auf der Wartburg. In: Luther. Vierteljahresschrift der Luthergesellschaft. 11 (1929), S. 33-46.

NERDINGER 2010: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Geschichte der Rekonstruktion. Rekonstruktion der Geschichte. München/Berlin/London/New York 2010.

NIPPERDEY 1968: Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift. 206 (1968), S. 529-585.

OEXLE/PETNEKI/ZYGNER 2004: Oexle, Otto Gerhard; Petneki, Áron; Zygner, Leszek (Hrsg.): Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne. 2. Teilband (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 23). Göttingen 2004.

OLEARIUS 1704: Olearius, Joh. Christoph: Rerum Thuringicarum syntagma, Allerhand Thüringische Historien und Chronicken. Frankfurt/Leipzig 1704.

OTTERSBACH 2013: Ottersbach, Christian: Die reale Burg im 19. Jahrhundert – Ideal und Wirklichkeit In: Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 16 (2012) 2013, S. 30-44.

OTTOMEYER 2011: Ottomeyer, Hans: Alter Adel, neues Geld – Europäischer Schlossbau als Legitimationsstrategie. In: Wolf/Loibl/Brockhoff 2011, S. 163-170.

PAESELER 1932: Paeseler, Wilhelm: Die Nürnberger Chörlein (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. N. F. 1). Erlangen 1932.

PETRIE 1845: Petrie, George: The ecclesiastical architecture of Ireland, anterior to the Anglo-Norman invasion; comprising an essay on the origin and uses of the round towers of Ireland, which obtained the gold medal and prize of the Royal Irish Academy. second edition. Dublin 1845.

PETZET 1970: Petzet, Detta und Michael: Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. Mit Beitr. von Martin Geck und Heinrich Habel (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. 8). München 1970.

PFAEHLER 1982: Pfaehler, Dietrich: Salzburg und Wartburg, ein verschollenes und ein vollendetes Nationaldenkmal des 19. Jahrhunderts: zu drei Zeichnungen Hugo von Ritgens von der fränkischen Salzburg. In: Im Bannkreis des klassischen Weimar. Festgabe für Hans Tümmler. Bad Neustadt a. d. Saale 1982, S. 99-116.

PFEFFERKORN 1684/1685: [Pfefferkorn, Georg Michael]: Merkwürdige und Auserlesene Geschichte von der berühmten Landgrafschaft Thüringen. [s. l.] 1684 und 1685.

PFEIFFER 1857: Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts. Bd. 2: Meister Eckhart. Hrsg. von Franz Pfeiffer. Leipzig 1857.

PIPER 1847: Piper, Ferdinand: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert. Bd. 1. Weimar 1847.

PISCHON 1838: Pischon, Friedrich August: Denkmäler der deutschen Sprache von den frühesten Zeiten bis jetzt. Eine vollständige Beispielsammlung zu seinem Leitfaden der Geschichte der deutschen Literatur. Theil 1. Welcher die Zeit bis zum Jahre 1300 enthält. Berlin 1838.

PLINIUS/STRACK 1853: Caius Plinius Secundus: Naturgeschichte. Übers. und mit erl. Reg. versehen von Christian Friedr. Lebrecht Strack. Überarb. und hrsg. von Max Ernst Dieter Lebr. Strack. Th. 1. Bremen 1853.

PÖTHE 1994: Pöthe, Angelika: Menschen, Literatur, Träume – das kulturelle Leben Weimars zur Zeit Carl Alexanders. In: John 1994, S. 453-469.

PÖTHE 1998: Pöthe, Angelika: Carl Alexander. Mäzen in Weimars „Silberner Zeit". Köln/Weimar/Wien 1998.

PÖTHE 2001: Pöthe, Angelika: Carl Alexander (1818-1901) – Mäzen in Weimars „Silberner Zeit". In: Krauss 2001, S. 19–26.

PORTALE TIROL UND ZENOBURG 1828: Ueber die drei Portale der Schlosskapellen zu Tirol und zu Zenoburg bei Meran. In: Zeitschrift für Tirol und Vorarlberg. 4 (1828), S. 153-168.

PUTTRICH 1839: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser. Abth. 2: Die Königlich Preussische Provinz Sachsen. Bd. 1, Lfg. 7/8: Die Stadtkirche und die Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut mit hist. und artistischen Erl. von Carl Peter Lepsius. Leipzig 1839.

PUTTRICH 1841 a: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser. Abth. 2: Die Königlich Preussische Provinz Sachsen. Bd. 1. Lfg. 9/14: Naumburg an der Saale, sein Dom und andere alterthümliche Bauwerke. Leipzig 1841.

PUTTRICH 1841 b: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser. Abth. 1: Das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss enthaltend. Lfg. 4/7: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich Anhalt'schen Landen. Leipzig 1841.

PUTTRICH 1843: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser; Abth. 1: Das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss umfassend. Lfg. 8/9: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den Fürstlich Schwarzburgischen Landen. Leipzig 1843.

PUTTRICH 1847: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser. Mittelalterliche Bauwerke im Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Leipzig 1847.

PUTTRICH 1848: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bearb. und hrsg. von L. Puttrich unter Mitwirk. von G. W. der Jüngere Geyser. Mittelalterliche Bauwerke in den Gräflich Stolberg'schen Besitzungen am Harz. Leipzig 1848.

RATHKE 1979: Rathke, Ursula: Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1923-1860) (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 42). München 1979.

RAUCH 1907: Christian Rauch: Hugo von Ritgen. In: Ludoviciana – Eine Festzeitung zur dritten Jahrhundertfeier der Universität Gießen. Gießen 1907, S. 95.

REINER MUSTERBUCH 1979: Reiner Musterbuch. Aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek (Codices selecti phototypice impressi. 64). Graz 1979.

REIß 2006: Reiß, Herlind: Stadt Eisenach: Villen und Landhäuser am Fuße der Wartburg (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmale in Thüringen. 2,1). Altenburg 2006.

RESSEL 1977: Ressel, Gert: Schwarzrheindorf und die frühstaufische Kapitellplastik am Niederrhein (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln. 13). Köln 1977.

RETTBERG 1854: Rettberg, R. von: Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Stuttgart 1854.

REYHER 1692: Reyher, Samuel: Monumenta Landgraviorum Thuringiae et Marchionum Misniae quae adhuc in Thuringia Misnia Saxonia superiore Franconia et Hassia extant historico-genealogica. Gotha 1692.

RITGEN 1835: Ritgen, Hugo von: Beiträge zur Würdigung des Anteils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Charakters neuer Baukunst. Darmstadt/Leipzig 1835.

RITGEN 1846: Hugo von Ritgen: Ueber die Portalarchitektur des zehnten und eilften Jahrhunderts, insbesondere über das Portal an der Kirche zu Großen-Linden. In: Alexander Romberg (Hrsg.): Zeitschrift für Praktische Baukunst. 6 (1846), S. 368-376.

RITGEN 1855: Ritgen, Hugo von: Einige Worte über die Geschichte der Kapelle auf der Wartburg. Eine Festgabe zu deren Wiedereinweihung am 7. Juni 1855. Darmstadt 1855.

RITGEN 1859: Ritgen, Hugo von: Der Saal der Minnesänger und die Sängerlaube auf der Wartburg. In: Westermann's Jahrbuch der Illustrirten Deutschen Monatshefte. 5 (1859), S. 550–560.

RITGEN 1860: Ritgen, Hugo von: Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit. Leipzig 1860.

RITGEN 1865 a: Ritgen, Hugo von: Ueber die Formen mittelalterlicher Zinnen als Anhaltspunkte für die Bestimmung ihrer Erbauungszeit. In: Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten abgehalten am 30., 31. August und 2. September 1864 zu Wien. Wien 1865, S. 17-21.

RITGEN 1865 b: Ritgen, Hugo von: Ueber die zweckmäßige Erleuchtung der Wohnräume. In: Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten abgehalten am 30., 31. August und 2. September 1864 zu Wien. Wien 1865, S. 114-122.

RITGEN 1868: Ritgen, Hugo von: Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1868.

RITGEN 1875: Ritgen, Hugo von: Erhalten und Restauriren. Die Wartburg. In: Westermann´s Jahrbuch der Illustrirten Monatshefte. 37 (1875), S. 73-89.

RITGEN 1876: Ritgen, Hugo von: Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1876.

RITGEN 1879: Hugo von Ritgen: Die neuesten Arbeiten bei Wiederherstellung der Wartburg und deren künstlerische Ausstattung. In: Fleischer, Richard (Hrsg.): Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart. 3 (1879), S. 127-143.

RITGEN 1881: Ritgen, Hugo von: Geschichte von Burg Gleiberg. Hrsg. vom Oberhessischen Verein für Localgeschichte. Gießen 1881.

RITGEN 1880/81 a: Ritgen, Hugo von: Geschichte von Burg Gleiberg. In: Jahrbuch des oberhessischen Vereins für Localgeschichte. 2 (1880/81), S. 3-32.

RITGEN 1880/81 b: Ritgen, Hugo von: Drei Wetzlarische Urkunden aus dem Archiv des Vereins. In: Jahrbuch des oberhessischen Vereins für Localgeschichte. 2 (1880/81), S. 77-82.

RITGEN 1883: Hugo von Ritgen: Geschichte der grossherzoglich hessischen Stadt Staufenberg und ihrer beiden Burgen. Gießen 1883.

RITGEN 1884/85: Ritgen, Hugo von: Die erste Anlage Gießens und seiner Befestigungen. In: Jahrbuch des oberhessischen Vereins für Localgeschichte. 4 (1884/85), S. 35-62.

RITGEN/IRLE 1879: Ritgen, Hugo von; Irle, H.: Geschichte und Beschreibung der Burg Münzenberg in der Wetterau. Hrsg. vom Oberhessischen Verein für Localgeschichte. Gießen 1879.

RIVANDER 1581: Zacharias Rivander: Düringische Chronica. Von Ursprung und Herkommen der Düringer [...]. Frankfurt a. M. 1581.

ROMBERG 1847: Romberg, Johannes Andreas : Reisebericht. In: Romberg, Johannes Andreas (Hrsg.): Zeitschrift für Praktische Baukunst. 7 (1847), S. 47f.

ROSENBAUM 2010: Rosenbaum, Alexander: „Neues schönes Kunst-Asyl". Die Gründung des Großherzoglichen Museums. In: Seemann/Valk 2010, S. 283-292.

ROTHE/MENCKE 1728: Rothe, Johannes: Chronicon Thurnigiae, vernaculum, alias Isenachense vel Erfordiense dictum. Mencke 1728. Sp. 1633-1823.

RÜCKERT 1851: Rückert, Heinrich: Das Leben des heiligen Ludwig, Landgraf von Thüringen, Gemahls der heiligen Elisabeth. Nach der lateinischen Urschrift von Friedrich Köditz von Saalfeld zum ersten Mal herausgegeben und mit sprachlichen und historischen Erläuterungen. Leipzig 1851.

SAN MARTE 1841: San Marte [Schulz, Albert]: Leben und Dichten Wolframs von Eschenbach. Bd. 2. Magdeburg 1841.

SAN MARTE 1842: San-Marte [Schulz, Albert] (Hrsg.): Die Arthur-Sage und die Mährchen des rothen Buchs von Hergest (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, Abteilung 2, Bd. 2). Quedlinburg/Leipzig 1842.

SCHALL 1993: Schall, Petra: Zur Entstehungs- und Restaurierungsgeschichte der Wartburg-Fresken Moritz von Schwinds. In: Wartburg-Jahrbuch 1992. 1 (1993), S. 27-38.

SCHALL 1995: Petra Schall: Schwind und die Wartburg. Bilder eines Spätromantikers. Leipzig 1995.

SCHALL 1998 a: Schall, Petra: Die Entstehung der Schwind-Fresken. In: Schwind-Fresken 1998, S. 15-22.

SCHALL 1998 b: Schall, Petra: Restaurierungsgeschichte der Schwind-Fresken. In: Schwind-Fresken 1998, S. 45-60.

SCHEIDIG 1991: Scheidig, Walther: Die Weimarer Malerschule. 1860-1900. Hrsg. von Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991.

SCHENDA 1984: Schenda, Rudolf: Die Altertreppe – Geschichte einer Popularisierung. In: Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem städtischen Museum Haus Koekkoek. Köln 1984, S. 11–24.

SCHEURMANN 2005: Scheurmann, Ingrid (Hrsg.): ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Residenzschloss Dresden, 30.07.-13.11.2005. Eine Ausstellung anlässlich des 100. Jubiläums des Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler. München 2005.

SCHEURMANN 2005 a: Scheurmann, Ingrid: Der Kölner Dom. „Kalte archäologische Abstraktion" oder „das großartigste Werk, das je auf Erden gegründet"?. In: Scheurmann 2005, S. 88-93.

SCHMELLER 1827: Schmeller, Andreas: Bayerisches Wörterbuch. Bd.1. Stuttgart/Tübingen 1827.

SCHMID 1830: Schmid, Eduard: Geschichte der Kirchbergischen Schlösser auf dem Hausberge bei Jena. Neustadt a. d. O. 1830.

SCHMID 1840: Schmid, Eduard: Die Lobdeburg bei Jena nach Urkunden und sichern Nachrichten geschichtlich dargestellt. Jena 1840.

SCHMITT 1889: Schmitt, Franz Jacob: Nekrolog (Hugo von Ritgen). In: Allgemeine Bauzeitung. 54 (1889), S. 97.

SCHMOLITZKY 1964: Schmolitzky, Oskar: Das Fachwerk der Wartburg. Volkskundlich-baugeschichtliche Untersuchungen. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. 10 (1964), S. 1-24.

SCHÖNE 1835: Schöne J. [ohann] H. [einrich]: Beschreibung der Wartburg und ihrer Merkwürdigkeiten nebst geschichtlichen Erläuterungen. Eisenach s. t. [1835].

SCHUBERT/HAASE 2005: Schubert, Martin J.; Haase, Annegret (Hrsg.): Johannes Rothes Elisabethleben / aufgrund des Nachlasses von Helmut Lomnitzer (Deutsche Texte des Mittelalters. 85). Berlin 2005.

SCHUCHARDT 1992: Schuchardt, Günter: Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert. Historische Mittelalterrezeption im Konflikt zwischen empirischer Denkmalpflege und feudal-restaurativer fürstlicher Reverenz. In: Petzinger, Renate (Hrsg.): Hessen und Thüringen – Von den Anfängen bis zur Reformation. Eine Ausstellung des Landes Hessen. Marburg 1992, S. 49-52.

SCHUCHARDT 1997: Schuchardt, Günter: Eisenacher „Nationaldenkmäler“. Wartburg, Burschenschaftsdenkmal und Bismarckturm. In: Wartburg-Jahrbuch 1996. 5 (1997), S. 103-128.

SCHUCHARDT 1998 a: Schuchardt, Günter: Die Wiederentdeckung der Wartburg und ihre Verklärung zum Gesamtkunstwerk. In: Müller, Matthias (Hrsg.): multiplicatio et variatio. Beiträge zur Kunst. Festgabe für Ernst Badstübner zum 65. Geburtstag. Berlin 1998, S. 14-29.

SCHUCHARDT 1998 b: Schuchardt, Günter: Wiederherstellung und Ausbau der Wartburg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert. In: Schwind-Fresken 1998, S. 8-14.

SCHUCHARDT 1998 c: Schuchardt, Günter: Die Kunstsammlung der Wartburg. Regensburg 1998.

SCHUCHARDT 1999: Schuchardt, Günter: Goethe. „Gekrabelt auf dem Papiere ...“. Die Wartburgzeichnungen. Begleitschrift zur Sonderausstellung zum 250. Geburtstag Johann Wolfgang von Goethes. 28. August bis 31. Oktober 1999 auf der Wartburg. Eisenach 1999.

SCHUCHARDT 2001: Schuchardt, Günter (Hrsg.): Der romanische Palas. Bauforschung an einer Welterbestätte. Regensburg 2001.

SCHUCHARDT 2002 a: Schuchardt, Günter: Restaurierungs- und Entrestaurierungskampagnen auf der Wartburg: Das Baugeschehen im 19. und der Rückbau im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. 5 (2001) 2002, S. 140-148.

SCHUCHARDT 2002 b: Schuchardt, Günter (Hrsg.): Romantik ist überall, wenn wir sie in uns tragen. Aus Leben und Werk des Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald. Regensburg 2002.

SCHUCHARDT 2004 a: Schuchardt, Günter: Kuppeldächer für die Wartburg. Das merkwürdige Projekt Wilhelm Ludwig von Eschweges. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 171-181.

SCHUCHARDT 2004 b: Schuchardt, Günter: Die „Burg des Lichtes“. Zur Restaurierungsgeschichte der Wartburg als nationaldynastisches Projekt. In: Ehrlich/Ulbricht 2004, S. 201-215.

SCHUCHARDT 2012 a: Historienbilder und „Duftmalerei“– Carl Alexanders Großherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar. In: Krauss 2012, S. 41-51.

SCHUCHARDT 2012 b: Schuchardt, Günter: „Luther nur am Rande…“ – das Ende der Reformationszimmer. In: Krauss 2012, S. 60-66.

SCHUMACHER 1766-1772: [Schumacher, Carl Wilhelm]: Vermischte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächsischen besonders aber der Eisenachischen Geschichte. 1.-6. Sammlung. Eisenach 1766-1772.

SCHUMACHER 1767: [Schumacher, Carl Wilhelm]: Vermischte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächsischen besonders aber der Eisenachischen Geschichte. 3. Sammlung. Eisenach 1767.

SCHUMACHER 1769: [Schumacher, Carl Wilhelm]: Vermischte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächsischen besonders aber der Eisenachischen Geschichte. 5. Sammlung. Eisenach 1769.

SCHWAB 1828: Schwab, Gustav (Hrsg.): Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern historisch dargestellt von vaterländischen Schriftstellern. Bd. 1. Chur 1828.

SCHWARZ 1994: Schwarz, Hilmar: Zu den ältesten bildlichen Darstellungen der Wartburg. In Wartburg-Jahrbuch 1993. 2 (1994), S. 90-101.

SCHWARZ 2003: Schwarz, Hilmar: Zur Wartburg in neueren Publikationen. In: Wartburg-Jahrbuch 2002. 11 (2003), S. 125–138.

SCHWARZ 2005: Schwarz, Hilmar: Zeugnisse wettinischer Ahnengalerien des 16. Jahrhunderts in zwei Porträtreihen der Wartburg-Stiftung. In: Wartburg-Jahrbuch 2004. 13 (2005), S. 63-98.

SCHWARZ 2010: [Schwarz, Hilmar:] I. Die Entstehung des Wartburg-Werks vor allem nach dem Bericht des Herausgebers Max Baumgärtel vom 27. Mai 1907. In: Wartburg-Jahrbuch 2008. 17 (2010), S. 8-29.

SCHWARZ 2012 a: Schwarz, Hilmar: „Durch finstre, winklichte Plätze zu Luthers Wohnzimmer“ – das Vogteigebäude vor 1860. In: Krauß 2012, S. 8-15.

SCHWARZ 2012 b: Schwarz, Hilmar: Studierstübchen und Lutherbibliothek – die obere Vogteistube als Teil des Denkmals der Reformation. In: Krauß 2012, S. 16-22.

SCHWARZ 2013 a: Schwarz, Hilmar: Torhaus, Ritterhaus, Vogtei auf der Wartburg. Eine baugeschichtliche Studie nach bildlichen und schriftlichen Zeugnissen von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Wartburg-Jahrbuch 2012. 21 (2013), S. 61-166.

SCHWARZ 2013 b: Schwarz, Hilmar: Das sog. Pirckheimerstübchen in der Oberen Vogteistube der Wartburg-Vogtei. In: Wartburg-Jahrbuch 2012. 21 (2013), S. 217-223.

SCHWEIZER 2004 a: Schweizer, Stefan: „Der Saal wird zur mächtigen Halle von ehedem“ oder: Wie der „Sängerkrieg auf der Wartburg“ seinen Ort und seine „Bilder“ fand. In: Wartburg-Jahrbuch 2003. 12 (2004), S. 47-88.

SCHWEIZER 2004 b: Schweizer, Stefan: Der Großherzog im Historienbild. Die Vergegenwärtigung des Mittelalters auf der Wartburg als fürstliche Legitimationsstrategie. In: Oexle/Petneki/Zygner 2004, S. 283-446.

SCHWEIZER 2007: Schweizer, Stefan: Der katholische Maler und sein protestantischer Auftraggeber. Moritz von Schwinds Elisabeth-Fresken auf der Wartburg. In. Blume/Werner 2007, S. 547-563.

SCHWERDT 1849: [Schwerdt, Georg Heinrich]: Eisenach mit seinen Merkwürdigkeiten und Umgebungen. Eisenach 1849.

SCHWIND/KARLSRUHE 1996: Moritz von Schwind - Meister der Spätromantik. [anlässlich der Ausstellung „Moritz von Schwind - Meister der Spätromantik“ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 12. Oktober 1996 bis 6. Januar 1997 und im Museum der Bildenden Künste Leipzig vom 27. Februar bis 20. April 1997]. Ostfildern-Ruit 1996.

SCHWIND-FRESKEN 1998: Die Schwind-Fresken auf der Wartburg. Ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zu ihrer Erhaltung. (Arbeitshefte des Thüringer Landesamtes für Denkmalpflege. 14) Bad Homburg/Leipzig 1998.

SEEMANN/VALK 2010: Seemann, Hellmut Th.; Valk, Thorsten (Hrsg.): Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander. Klassikstiftung Weimar. Göttingen 2010.

SEIB 1980 a: Seib, Gerhard: Hugo von Ritgen als Architekt und Restaurator. In: Häring 1980, S. 47-56.

SEIB 1980 b: Seib, Gerhard: Die Villa Wittgenstein in Schlitz. Hugo von Ritgen und die Fachwerkrezeption des mittleren 19. Jahrhunderts in Oberhessen. In: Hessische Heimat. 30 (1980), S. 12-23.

SEMPER 1834: Semper, Gottfried: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona 1834.

SEMPER 1863: Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 2. Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. München 1863.

SIMONS 1846: Simons, Andreas: Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf (Werke des Mittelalters in Rheinland und Westphalen, Heft 1). Bonn 1846.

SIMONS 1847: Simons, Andreas: Farbenschmuck mittelaltriger Bauwerke. Schwarzrheindorf 1150-1155. In: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 10 (1847), S. 147-185.

SIMROCK 1833: Karl Simrock: Gedichte Walthers von der Vogelweide. Berlin 1833.

SIMROCK 1842: Simrock, K[arl]: Parzival und Titurel. Rittergedichte von Wolfram von Eschenbach, übersetzt und erläutert von Dr. K. Simrock. Bd. 1. Stuttgart/Tübingen 1842.

SIMROCK 1844: Simrock, Karl: Das Heldenbuch. 3. Band. Das kleine Heldenbuch. Stuttgart/Tübingen 1844.

SIMROCK 1858: Simrock, Karl (Hrsg.): Der Wartburgkrieg. Stuttgart/Augsburg 1858.

SIPPEL 1982: Sippel, Heinrich: Schlitz im Spiegel der Geschichte. Über die Kirche, Fachwerkhäuser und Schreckköpfe in Schlitz. Heft. 8. September 1982.

SOMMER 1917: Sommer, Robert: Die Sammlung der Aquarelle von Hugo von Ritgen. In: Gießener Anzeiger, 7. Juli 1917.

SPEITKAMP 2010: Speitkamp, Winfried: Deutschlands Superbauten? Rekonstruktion und nationale Identität. In: Nerdinger 2010, S. 118-127.

SPRINGER 1860: Springer, Anton: Ikonografische Studien. IV. Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern. In: Mittheilungen der K.K. Zentral-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. 5 (1860), S. 309-322.

STAATS-HANDBUCH 1851: Staats-Handbuch für das Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Weimar 1851.

STAATS-HANDBUCH 1855: Staats-Handbuch für das Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Weimar 1855.

STAATS-HANDBUCH 1859: Staats-Handbuch für das Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Weimar 1859.

STAUB/SÄNGER 1991: Staub, Kurt Hans; Sänger, Thomas: Deutsche und niederländische Handschriften mit Ausnahme der Gebetbuchhandschriften (Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. 6). Wiesbaden 1991.

STEFFENS 2002 : Steffens, Martin: Die Entwicklung der Lutherstube auf der Wartburg. Von der Gefängniszelle zum Geschichtsmuseum. In: Wartburg-Jahrbuch 2001. 10 (2002), S. 70-97.

STEFFENS 2004 a: Steffens, Martin: Baron Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855) und der Umbau der Wartburg. In: Xenia Riemann u. a. (Hrsg.): Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, S. 110-127.

STEFFENS 2004 b: Steffens, Martin: „Sie feiern das und seine Fürsten, zumeist aber die Dichter". Maria Pawlowna und die Einrichtung von Dichtergedenkräumen in Weimar und auf der Wartburg. In: Maria Pawlowna 2004, S. 215-235.

STEFFENS 2008: Steffens, Martin: Die Wartburg als Luthergedenkstätte. In: Luthergedenkstätten im 19. Jahrhundert. Memoria – Repräsentation – Denkmalpflege. Regensburg 2008.

STEIGER 1991: Steiger, Günter: Urburschenschaft und Wartburgfest. Aufbruch nach Deutschland. 2. bearb. und erweiterte Auflage. Leipzig/Jena/Berlin 1991.

STOESSL 1924: Stoessl, Otto (Hrsg.): Moritz von Schwind. Briefe. Leipzig 1924.

STORCH 1837: Storch, Johann Wilhelm: Topographisch-historische Beschreibung der Stadt Eisenach so wie der sie umgebenden Berge und Lustschlösser inbesondere der Wartburg und Wilhelmsthal nebst Regenten- Geschichte. Eisenach 1837.

STRICKHAUSEN 1998: Strickhausen, Gerd: Burgen der Ludowinger in Thüringen, Hessen und dem Rheinland (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte. 109). Darmstadt/Marburg 1998.

TEBRUCK 2001: Tebruck, Stefan: Die Reinhardsbrunner Geschichtsschreibung im Hochmittelalter. Klösterliche Traditionsbildung zwischen Fürstenhof, Kirche und Reich (Jenaer Beiträge zur Geschichte. 4). Frankfurt a. M. 2001.

THIEME/BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr.: Ulrich Thieme und Felix Becker. 37 Bde. Leipzig 1907-1950.

THON 1792: Thon, Carl Salomo: Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit. Gotha 1792.

THON 1795: Thon, Carl Salomo: Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Gotha 1795.

THON 1815: Thon, Carl Salomo: Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit. 3. vermehrte und verbesserte Auflage. Eisenach 1815.

THON 1826: Thon, Carl Salomo: Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit. 4. Aufl. Eisenach s. t. [1826].

TIECK 1812: Tieck, Ludwig: Frauendienst, oder Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein von ihm selbst beschrieben. Stuttgart/Tübingen 1812.

TOPPIUS/JUNCKER 1710: Toppius, Andreas: Historia der Stadt Eisenach, verfasset Anno 1660. In: Juncker 1710.

TOUSSAINT 2001: Toussaint, Friedrich: Wilhelm Ludwig von Eschwege. Ein deutscher Berg- und Hüttenmann in Brasilien. In: Erzmetall 54 (2001) Nr. 12, S. 625-634.

TRE : Theologische Realenzyklopädie, Berlin seit 1977.

TREUMUND 1857: Treumund, G. [Steinacker, Gustav]: Weimars Genius. Eine Festgabe in Lebensbildern; zu der am 3. September 1857 stattfindenden hundertjährigen Geburtstagsfeier von Carl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach; mit einer kurzen Lebensbeschreibung Carl August's, [...] und anderweitigen historisch-biographischen Anmerkungen. Weimar 1857.

TRINIUS 1907: Trinius, August: Neues Wartburg-Leben. In: Baumgärtel 1907, S. 663-694.

URSINUS/MENCKE 1730: Ursinus, Adam: Chronicon Thuringiae Vernaculum usque ad annum M CCCCC. In: Mencke 1730, Sp. 1239-1359.

Veit 1880: Veit, Valentin: Die Venus von Milo. In: Die Grenzboten. 39 (1880), Heft 1, S. 17-26; S. 62-73.

VIEL-CASTEL 1827-1835: Viel-Castel, Horace: Collection des costumes, armes et meubles pour servir à l'histoire de France depuis le commencement du Veme siècle jusqu'à nos jours. Paris 1827-1835.

VILMAR 1857: Vilmar, August Friedrich Christian: Geschichte der deutschen National-Literatur, Bd. 1. 7. verm. Aufl. Marburg 1857.

VIOLLET-LE-DUC 1858: Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance. T. 1. Paris 1858.

VIOLLET-LE-DUC 1868: Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. T. 6. Paris 1868.

VL: Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon, unter Mitarb. zahlr. Fachgelehrter. Hrsg. von Kurt Ruh. Bd. 1-13.1978-2007.

VOGEL 2009: Vogel, Kerstin: Carl Heinrich Ferdinand Streichhan. Architekt und Oberbaudirektor im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1848 bis 1884. Weimar, Bauhaus-Univ. 2009 (Online-Ausg.:. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:wim2-20091204-14953).

VOIGTLÄNDER 1982: Voigtländer, Klaus: Die Stiftskirche zu Gernrode und ihre Restaurierung 1858-1872. [2]Berlin 1982.

VOSS 1917: Voss, G. [eorg]: Die Wartburg (Lehfeldt, Paul, Voss, Georg: Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 41. Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirk Eisenach). Jena 1917.

WA DB: Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die deutsche Bibel. Bd. 1-12, Weimar 1906-1961.

WACHTER 1737: (Wachter, Johannes Georgius): Glossarium Germanicum: Continens Origines & Antiquitates Totius Linguæ Germanicæ, Et Omnium Pene Vocabularum, Vigentium Et Desitorum: Opus Bipartitum Et Quinque Indicibus Instructum Johannis Georgii Wachteri. Lipsiæ 1737.

WAGNER-RIEGER 1975: Wagner-Rieger, Renate: Romantik und Historismus. In: Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 11-18.

WAGNER-RIEGER/KRAUSE 1975: Wagner-Rieger, Renate; Krause, Walter (Hrsg.): Historismus und Schloßbau (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 28). München 1975.

WAILLY 1838: Wailly, Natalis de: Éléments de Paléographie. Bd. 2. Paris 1838.

WANDERS 1984: Wanders, Hubert: Das springende Böckchen – Zum Tierbild in den dekadischen Lebensalterdarstellungen: In: Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem städtischen Museum Haus Koekkoek. Köln 1984, S. 61–71.

WARTON 1824: Warton, Thomas: The History Of English poetry: From The Close Of The Eleventh To The Commencement Of The Eighteenth Century; To Which Are Prefixed Three Dissertations: 1. Of The Origin Of Romantic Fiction In Europe. 2. On The Introduction Of Learning Into England. 3. On The Gesta Romanorum; in 4 volumes. A New Edition Carefully revised, With Numerous Additional Notes By The Late Mr. Ritson, The Late Dr. Ashby, Mr. Douce, Mr. Park, and other Eminent Antiquaries, And By The Editor (i.e. Richard Price). Vol. 2. London 1824.

WAUTERS 1862 : Wauters, Alphonse: Jean Bellegambe, de Douai, le peintre du retable d'Anchin. Brüssel 1862.

WEBER 1907 a: Weber, Paul: Baugeschichte der Wartburg. In: Baumgärtel 1907, S. 49-165.

WEBER 1907 b: Weber, Paul: Alte und neue Kunstwerke auf der Wartburg. In: Baumgärtel 1907, S. 593-636.

WEIGEL 2008: Weigel, Heinrich: Zur Rezeption des Elisabethstoffes durch den thüringischen Sagensammler und Märchendichter Ludwig Bechstein. In: Wartburg-Jahrbuch 2006. 15 (2008), S. 80-98.

WEIGELT 1999: Weigelt, Sylvia: Studien zur „Thüringischen Landeschronik" des Johannes Rothe und ihrer Überlieferung. Mit Vorüberlegungen zur Edition der Landeschronik. Friedrich Schiller-Universität Jena. Philosophische Fakultät. Habilitationsschrift. 1999.

WEINRAUTNER 1997: Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d. Ä. (1804-1878). Leben und Werk (Monographien 14). Münster 1997.

WEINRAUTNER 2000: Weinrautner, Ina: Die Bilderzyklen Friedrich Prellers d. Ä. In: Hecht 2000, S. 69-78.

WEISS 1862: Weiss, Hermann: Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert. Erster Abschnitt. Byzanz und der Osten. Stuttgart 1862.

WEIß 2004: Weiß, Gert: Georg Moller als Bauforscher und Georg Moller als Bauforscher und Denkmalpfleger. In: Kartmann, Norbert (Hrsg.): Georg Moller. Symposium aus Anlass seines 150. Todestages am 13. März 2002 im Hessischen Landtag in Wiesbaden. Wiesbaden 2004, S. 35-66.

WERCHE 2004: Werche, Bettina: Maria Pawlownas Erwerbungspolitik. Ankäufe und Aufträge als Spiegel ihrer Kunstförderung. In: Maria Pawlowna 2004, S. 275-295.

WENKE 1994: Wenke, Ursula: Kurzer Abriß zur Geschichte der Wartburg-Bibliothek. In: Wartburg-Jahrbuch 1993. 2 (1994), S. 181-194.

WENKE/MARWINSKI 1998: Wenke, Ursula; Marwinski, Felicitas: Wartburg-Bibliothek der Wartburg-Stiftung. In: Krause, Friedhild (Hrsg.); Marwinski, Felicitas (Bearb.): Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland. Bd. 19. Thüringen A-G. Hildesheim/Zürich/New York 1998.

WEYDEN 1859: Weyden, Ernst: Die Ausmalung der Chores der Kirche St. Cunibert in Köln. In: Organ für christliche Kunst. 9 (1859), S. 157-160.

WILLE 1984: Wille, Hans (Katalogbearb. u. Red): Zeichnungen Darmstädter Romantiker: Aus der Sammlung Hugo v. Ritgen. Hamm 1984.

WILLEMIN 1839: Willemin, Nicolas Xavier; Pottier, André: Monuments Français Inédits Pour Servir A L'Histoire Des Arts Depuis Le VIe Siècle Jusqu'Au Commencement Du XVIIe: Choix De Costumes Civils Et Militaires, D'Armes, Armures, Instruments De Musique, Meubles De Toute Espèce, Et De Décorations Intérieures Et Extérieures Des Maisons Dessinés, Gravés Et Coloriés D'Après Les Originaux, Par N. X. Willemin, Auteur Du Choix De Costumes Civils Et Militaires Des

Peuples De L'Antiquité, Classés Chronologiquement Et Accompagnés D'Un Texte Historique Et Descriptif, Par André Pottier, Conservateur De La Bibliothèque Publique De Rouen. Tome I. Paris 1939.

WINGHARDT 2005: Winghardt, Stefan: Die Wartburg bei Eisenach. In: Scheurmann 2005, S. 82-88.

WOLF/HEFNER VON ALTENECK 1850: Wolf, J. W.; Hefner von Alteneck, Jakob Heinrich: Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen. Frankfurt a. M. 1850.

WOLF/LOIBL/BROCKHOFF 2011: Wolf, Peter; Loibl, Richard; Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Aufsätze zur Bayerischen Landesausstellung 2011 Schloss Herrenchiemsee 14. Mai bis 16. Oktober 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 59). Darmstadt 2011.

WOLTMANN 1866: Woltmann, Alfred: Die deutsche Kunst und die Reformation. Berlin 1866.

WOLTMANN 1873: Woltmann, Alfred (Referat): Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien. In: Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 8 (1873), Heft 97, S. 487f.

WOŹNIAK 2004: Woźniak, Michał: Die Wiederherstellung der Marienburg an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: Vorstellungen einer mittelalterlichen Burg zwischen wissenschaftlicher Restaurierung und nationalistischer Sehnsucht. In: Oexle/Petneki/Zygner 2004, S. 287-336.

WÜRTH 2005/2006: Würth, Ingrid: Die Aussagen der vier Dienerinnen im Kanonisationsverfahren Elisabeths von Thüringen (1235) und ihre Überlieferung im Libellus. In: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte. 59/60 (2005/06), S. 7-74.

ZACHER 1891: Zacher, Julius: Die zehn Altersstufen des Menschen (Aus dem Nachlass von Julius Zacher von E. Matthias). In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 23 (1891), S. 385-413.

ZAHN 1866: Zahn, Albert von: Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig 1866.

ZEUNE 1997: Zeune, Joachim: Burgen. Symbole der Macht. [2]Darmstadt 1997.

ZEUNE 1999: Zeune, Joachim: Rezeptionsgeschichte und Forschungsgeschichte. In: Burgen in Mitteleuropa Bd. I. Bauformen und Entwicklung. Stuttgart 1999.

ZIEGLER 2004: Ziegler, Hendrik: Carl Alexander und Wilhelm II. Fürstliches Kunstmäzenatentum im Vergleich. In: Ehrlich/Ulbricht 2004, S. 129-163.

ZIEGLER 2001: Ziegler, Hendrik: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Köln/Weimar/Wien 2001.

ZIEGLER 2010: Ziegler, Hendrik: Spleen des Fürsten oder Staatsräson? Carl Alexanders Kunstschul- und Museumsgründung. In: Seemann/Valk 2010, S. 370-391.

ZUCHOLD 2008: Zuchold, Gerd-H.: Reisetagebücher, Tagebuchexzerpte, Personalakte, zeichnerischer Nachlass – ein Editionsprojekt. In: Haspel/Laible/Nägelke 2008, S. 22-33.

Archivalienverzeichnis

Goethe-Schiller-Archiv

GSA 85/29, 3 (Briefe Carl Alexander Simons an Ludwig von Schorn)

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar

ThHStAW Hofmarschallamt: Wartburg-Akten

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1612 (1846)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1613 (1847)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1614 (1848/49)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1615 (1850)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1616 (1851)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1617 (1852, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1618 (1852, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1619 (1853, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1620 (1853, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1621 (1854, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1622 (1854, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1623 (1855, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1624 (1855, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1625 (1856, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1626 (1856, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1627 (1857, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1628 (1857, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1629 (1858, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1631 (1859, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1633 (1860, Bd. 1)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1634 (1860, Bd. 2)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. Nr. 1635 b (1861)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. Nr. 1635 d (1862)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1636 c (1863)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1635 a (1864)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1636 (1865)

ThHStAW Hofmarschallamt Nr. 1710 (Ausmalung der Reformationszimmer)

ThHStAW Hausarchiv XXVI Nr. 871 (Briefwechsel Hugo von Ritgen)

ThHStAW, Hausarchiv XXVI Nr. 226 (Briefwechsel Wilhelm Ludwig Eschwege)

ThHStAW, Hausarchiv XXI Nr. 560 a (Franz Liszt)

ThHStAW Hausarchiv XXVI, Nr. 1576 (Wartburg bis 1845)

ThHStAW, Eisenacher Archiv, Bausachen Nr. 1187

ThHStAW, Eisenacher Bausachen Nr. 1181 (18. Jh.)

Wartburg-Stiftung Eisenach, Archiv

Gästebücher der Wartburg Nr. 1, Nr. 39

WSTA, Hs 33-54 (Briefe von Moritz von Schwind, 1852-1855)

WSTA, Hs 307-1209 (Tageblätter von Bernhard von Arnswald, 1855-1874)

WSTA, Hs 2535-2714 (Briefe Hugo von Ritgens an Bernhard von Arnswald und Hermann von Arnswald, 1846-1889)

WSTA, Hs 2715 (Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 29.12.1862)

WSTA, Hs 2717, Hs 2720 (Hugo von Ritgen an Carl Alexander, 28. 11.1870)

WSTA Hs 2718 (Hugo von Ritgen: Bemerkungen über die zur vollendeten Ausstattung der Kapelle auf der Wartburg noch wünschenswerthen Arbeiten, 16.8.1864)

WSTA, Hs 2719 (Hugo von Ritgen: Erläuternde Bemerkungen: Das Ritterbad auf der Wartburg, 12.11. 1888)

WSTA, Hs 3221-3237 (Briefe Michael Welters an Bernhard von Arnswald, 1865/66)

WSTA, Hs 3481 (Bernhard von Arnswald: Ueber den Styl des Dirnitzbaues, 26.3.1865)

WSTA, Hs 3482 (Bernhard von Arnswald: Total-Plan nach welchem zu streben, um die Restauration der Wartburg dauernd zu gründen und zu erhalten, o. J.)

WSTA, Hs 3486 (Hugo von Ritgen: Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg. Erläuterungen zur Tafel I und II, in Bezug auf die Ausführung, 13.4.1876)

WSTA, Hs 3487 (Bernhard von Arnswald: Geschichte des Wartburgbaues von dessen Entstehung bis zur Grundsteinlegung des Mittelthurms am 10. December 1853, Abschrift)

WSTA, Hs 3496 a, b (Carl Alexander Simon: Die Wartburg. eine archäologische Skizze. 1839, Text- und Zeichnungsband)

WSTA, Hs 3497 (Carl Alexander Simon: Konzeptschrift zu: Die Wartburg. eine archäologische Skizze)

WSTA, Hs 3498f (Hugo von Ritgen: Erläuterung zu den Entwürfen für den Bau des obern Stockwerks des Ritterhauses auf der Wartburg, 28.4.1884)

WSTA, Hs 3499 (Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847)

WSTA, Hs 3500 (Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg)

WSTA, Hs 3501 (Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze)

WSTA, Hs 3502 (Bernhard von Arnswald, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, 1846)

WSTA, Hs 3503 (Carl Dittmar: Fortgesetzte Geschichte der Wartburgs-Restauration vom 15. Dezember 1851 bis December 1853, Abschrift)

WSTA, Hs 3505 (Bernhard von Arnswald: Der Aufbau des Torturms und des Ritterhauses, 1870)

WSTA, Hs 3506 (Bernhard von Arnswald: Umwandlung des Brauhauses in eine Diener und Offiziantenwohnung, 1870)

WSTA, Hs 3508 (Bernhard von Arnswald: Gedanken über die vollständige Herstellung und Einrichtung der Burg, unterthänigst verehrt am 31. Juli 1861)

WSTA, Hs 3509 (Bernhard von Arnswald: Aufzeichnung der in der Wartburg anzubringenden Wappen und Namen des landgräflichen Hauses sowie dessen Ritterschaft)

WSTA, Hs 3510 a (Bernhard von Arnswald: Die Beleuchtungen)

WSTA, Hs 3510 b (Bernhard von Arnswald: Über die Vollendung der inneren Einrichtung des Palas, 1875)

WSTA, Hs 3510 c (Bernhard von Arnswald: Die Umgestaltung der unteren Palas-Kemenaten betreffend, 1876)

WSTA, Hs 3510 d (Bernhard von Arnswald: Über die vervollständigte Einrichtung des Palas und der Dirnitz)

WSTA, Hs 3510 e (Vorschläge für die Reparaturen auf Wartburg, 1876)

WSTA, Hs 3511 (Bernhard von Arnswald: Ohngefährer Plan für die dereinstige Einrichtung des Landgrafenhauses auf der Wartburg, gestützt auf die frühere Beschaffenheit desselben und mit

Berücksichtigung der daselbst aufzustellenden, im Lande noch vorhandenen Sammlungen von Gegenständen des Mittelalters)

WSTA, Hs 3512 (Bernhard von Arnswald: Die Einrichtung des Palas betreffend)

WSTA, Hs 3513 (Bernhard von Arnswald: Einrichtung der obersten Etage des Ritterhauses)

WSTA, Hs 3514 (Bernhard von Arnswald: Einrichtung der Hoftei – jetziges Brauhaus)

WSTA, Hs 3515 (Bernhard von Arnswald: Kommandantenwohnung)

WSTA, Hs 3516 (Bernhard von Arnswald: Dirnitz. Die Torzinne des zweiten Tors)

WSTA, Hs 3517 (Bernhard von Arnswald: Die Dirnitz)

WSTA, Hs 3518 (Bernhard von Arnswald: Die Küche, auch Männerküche genannt)

WSTA, Hs 3519 (Bernhard von Arnswald: Die Kemenate der heiligen Elisabeth, so lange solche unverheiratet war)

WSTA, Hs 3520 (Bernhard von Arnswald: Die Hofkemenate)

WSTA, Hs 3521 (Bernhard von Arnswald: Vorschläge zur inneren Einrichtung der Palas-Kemenate auf der Wartburg, 1875)

WSTA, Hs 3690-3709 (Briefe Michael Welters an Bernhard von Arnswald, 1857-1870)

WSTA, Akte AbAW 1 (Nachrichten aus dem s. g. wartburgischen Archive zu Eisenach über die Bauten auf der Wartburg in Jahren 1489-1568)

WSTA, Akte AbAW 2 (Nachrichten über die Örtlichkeiten und Gebäude der Wartburg von 1499-1563)

WSTA, Akte AbAW 3 (Archivalische Nachrichten über die Wartburg, geliefert von Dr. Burkhardt, 1448-1677)

WSTA, Akte AbAW 4 (Instandhaltung und Baumaßnahmen, Abschrift von Krügel, 1674-1848)

WSTA, K 1-55 (Acten der Großherzogl. Sächs. Commandantur der Wartburg, 1840-1877)

WSTA, K 56-72 (Personalakten)

WSTA, K 73-107 (Verschiedenes)

WSTA, Wartburg-Inventar 1883: Landgrafenhaus, Pfalz, Lutherhaus, Turmgebäude

WSTA, Verzeichnis der im Salon Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs auf Wartburg in dem großen Schranke befindlichen Gegenstände, 1883, 1889

WSTA, Wartburg-Inventar 1906, Bd. I-III

WSTA, Akte 279 (Urkunde zur Aufstellung des Kreuzes, 11.6.1859)

WSTA, Akte 320 (Kapelle)

WSTA, Akte 414 (Ludwig Bechstein)

WSTA, Nr. 522 (Dokumente zum Verbleib der Rüstkammer)

WSTA, Akte B0105 (Tympanon)

WSTA, Akte KM0045 (Tisch mit Schrankaufsatz)

WSTA, Akte KL0507 (Türklopfer)

WSTA, Akte Hrdina

WSTA, Akte Rosenthal

Dokumentationen:

WSTA, Dok 1-79 (Helga Hoffmann: Dokumentation zur Restaurierung des Palas, 1979)

WSTA, Nr. Ma 21 (Hilmar Schwarz: Die Bau- und Restaurierungsarbeiten auf der Wartburg von 1945 bis 1976, 1987)

WSTA, Nr. Ma 31 (Irina Tomow: Bestandsaufnahme der auf der Wartburg verbliebenen Reste der Reformationszimmer, 1993)

Dokumentationsbericht Sängersaal, 1982

Dokumentation zur Restaurierung des Landgrafenzimmers, 2013

Restaurierungsbericht der im Grundstein des Turm deponierten Objekte, 1968

Ulrich Klein: Eisenach. Wartburg. 3 Torhaus. 4 Ritterhaus. 5 Vogtei. Bauhistorische Untersuchung. Teil I. Untersuchungen ohne Eingriffe (IBD-Bericht). Marburg 2011

Nachlass Hugo von Ritgen:

Briefe Carl Alexanders von Sachsen-Weimar-Eisenach, Nr. 1-145

Briefe Bernhard von Arnswalds, 1868-1876

Briefe Carl und Hugo Dittmars

Briefwechsel Schwind betreffend

Bernhard von Arnswald: Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts

Johann Wilhelm Sältzer: Die Wartburg. eine archäologisch-architektonische Skizze

Hugo von Ritgen: Dr. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Großh. Hessischer Geheimer Baurath und Professor an der Universität Gießen

Hugo von Ritgen: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat

Hugo von Ritgen: Niederschrift zu den Thesen zur Erlangung der Doktorwürde

Hugo von Ritgen: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1846/47

Hugo von Ritgen: Hof und Garten auf Burgen, ins Besondere auf der Wartburg

Hugo von Ritgen: Nachträge zu Gedanken über die Restauration der Wartburg und Hof und Garten auf Burgen, ins Besondere auf der Wartburg

Hugo von Ritgen: Ueber Zinnen auf alten Burgen

Hugo von Ritgen: Erläuternder Vortrag, betreffend die von Herrn Oberbaudirektor Streichhan gegen das von dem Professor von Ritgen entworfene Project für die Ueberdachung des Landgrafenhauses auf der Wartburg erhobenen Bedenken, 1852

Hugo von Ritgen: Die Sculpturen und Malereien im großen Saale des Landgrafenhauses auf der Wartburg, zwischen 1855 und 1857

Hugo von Ritgen: Zur Entstehung und Bedeutung der christlichen Symbolik

Hugo von Ritgen: Der mittlere oder Hauptturm auf Wartburg

Hugo von Ritgen: Der lange Saal auf der Wartburg (nach dem 17. Mai 1847)

Hugo von Ritgen: der mittlere Saal

Hugo von Ritgen: Studien über burgliche Einrichtung und burgliches Leben, 1868

Hugo von Ritgen: Stuhl im romanischen Styl für die Wartburg. Erläuterungen zur Tafel I und II, in Bezug auf die Ausführung. 13.4.1876

Hugo von Ritgen: Vorschläge zur Ausstattung der drei Reformationszimmer auf der Wartburg, 1871

Hugo von Ritgen: Zur Geschichte des Täfelwerks in Deutschland

Hugo von Ritgen: Der Dürerschrank

Hugo von Ritgen: Die Rüstkammer

Hugo von Ritgen: Ein Beitrag zur Geschichte des Germanischen Museums. Promemoria

Hugo von Ritgen: Quellen für das Studium der Baugeschichte des Schlosses Wartburg

Hugo von Ritgen: Thüringer Chroniken

Hugo von Ritgen: Stellen aus den Chroniken die sich auf das muezhaus beziehen

Hugo von Ritgen: Hülfsmittel für das Studium des Burgenbaues und der Burgeneinrichtung

Hugo von Ritgen: Exzerpte zu Chateau Coucy, Château de Tournoël, Hedingham Castle, Rochester Castle (Kent), Rising Castle, Norwich Castle, Oxford Castle, Tanbride Castle

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Henry Hallam, Geschichtliche Darstellung des Zustandes von Europa im Mittelalter

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus George Petrie, The eccliastical architecture of ireland, Dublin 1845

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Achille Deville, Histoire Chateau Gaillard, Rouen 1829

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Zastrow, Befestigung im Mittelalter

Hugo von Ritgen: Versuch einer Erklärung des im Sommer 1849 aufgedeckten Grundbaues der Burg Tannenberg von Krieg von Hochfelden

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Georg Heinrich Krieg von Hochfelden: Geschichte der Grafen von Eberstein in Baden

Hugo von Ritgen: Exzerpt aus Georg Heinrich Krieg von Hochfelden: Die beiden Schlösser zu Baden

Hugo von Ritgen: Schloß Wartburg. sprachliche Vorstudien (darin: Bemerkungen aus G. F. Benecke's Wörterbuch zum Wigalois)

Hugo von Ritgen: Namen altdeutscher Gebäude und ihrer Theile

Hugo von Ritgen: Aus Parzival und Titurel übersetzt von Simrock

Hugo von Ritgen: Der Wartburgkrieg (Siehe Simrocks Parzival Einleitung)

Hugo von Ritgen: Aus Büsching, Ritterzeit und Ritterwesen, Leipzig 1823

Hugo von Ritgen: Innere Decoration der Zimmer

Hugo von Ritgen: Geschichte der Hausgeräthe im Mittelalter (enthält Fragment zu Möbeln)

Hugo von Ritgen: Ueber Sitzmöbel im 11. und 12. Jahrhundert.

Hugo von Ritgen: Tektonik des romanischen Hausraths

Hugo von Ritgen: 1. Die eigentlichen Betten

Hugo von Ritgen: Geschichte der Stühle bei den alten Völkern

Hugo von Ritgen: Gebrauch der Teppiche, Hugo von Ritgen (enthält Seite einer Niederschrift über das Altenberger Fragment)

Hugo von Ritgen: Teppiche, dazu Studie zur Bedeutung der Darstellungen auf orientalischen Geweben (ohne Titel)

Ehrenwörtliche Erklärung

zu meiner Dissertation mit dem Titel: „Ein treues Bild aus früher Zeit."
Das Werk des Architekten Hugo von Ritgen auf der Wartburg

Hiermit erkläre ich ehrenwörtlich, dass mir die geltende Promotionsordnung bekannt ist.

Ich versichere weiter, dass ich die Dissertation selbst angefertigt und keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen habe. Ich habe alle benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben.

Die Hilfe eines Promotionsberaters habe ich nicht in Anspruch genommen.

Dritte haben weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Dissertation wurde noch nicht als Prüfungsarbeit für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht, die gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung wurde nicht bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Eisenach, den Grit Jacobs